

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA



**Uma filosofia dos extremos:
história e crítica em Walter Benjamin**

Matheus Fernandes Pinto

Orientador: Bernardo Barros Coelho de Oliveira

MATHEUS FERNANDES PINTO

Uma filosofia dos extremos: história e crítica em Walter Benjamin

TESE DE DOUTORADO APRESENTADA
AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM FILOSOFIA DA UNIVERSIDADE
FEDERAL FLUMINENSE PARA
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTOR

Aprovado em Outubro de 2023

Banca Examinadora:

Bernardo Barros Coelho de Oliveira (UFF)

Isabela Ferreira de Pinho (UFRJ)

Marcela Figueiredo Cibella de Oliveira (UERJ)

Pedro Duarte de Andrade (PUC-RIO)

Pedro Sússekind Viveiros de Castro (UFF)

Julho

2023

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG Gerada com informações fornecidas
pelo autor

P659f Pinto, Matheus Fernandes

Uma filosofia dos extremos : História e crítica em Walter Benjamin / Matheus
Fernandes Pinto. - 2023.
157 f.

Orientador: Bernardo Barros Coelho de Oliveira.

Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e
Filosofia, Niterói, 2023.

1. Walter Benjamin. 2. Estética. 3. Filosofia da História. 4. Materialismo
Dialético. 5. Produção intelectual. I. Oliveira, Bernardo Barros Coelho de,
orientador. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e
Filosofia. III. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/636

Agradecimentos

Uma tese de doutorado é um produto da contribuição de muitas mãos. Fora o trabalho do ainda doutorando que escreve estas palavras, estão presentes aqui os esforços do orientador que se engajou por quatro anos na discussão e revisão de textos, da universidade e das políticas públicas que ainda tornam possível o exercício do filosofar, dos diversos professores que orientam o discente na vida acadêmica, dos colegas de curso que compartilham as suas experiências filosóficas e, por fim, de toda a família e do círculo pessoal que fornece ao pesquisador um terreno fértil para o pensamento. Se bem-sucedida a empreitada da tese, o seu destino será o de ser recebida por outras mãos, as dos leitores e futuros pesquisadores que, concordando ou discordando dos pontos aqui expostos, integrarão as hipóteses aqui esboçadas em sua própria formação acadêmica.

Agradeço à FAPERJ pelo financiamento do projeto, ao orientador Bernardo Barros Coelho de Oliveira, que sempre me encorajou a explorar caminhos diferentes de pesquisa e me ensinou através do exemplo pessoal as virtudes acadêmicas da paciência e da busca da clareza. Agradeço a minha mãe Maria de Fátima e meu irmão Pedro Gil, que lidam diariamente com a sina do filho e do irmão aspirante a filósofo. Agradeço aos colegas de curso José Maurício, Bias Busquets e Pedro Caetano, pelo companheirismo e por todas as conversas esclarecedoras sobre filosofia. Por fim, agradeço a todos, todas e todes que se arriscam a escrever, seja acadêmica ou literariamente, e tornam este mundo infinitamente mais interessante pelo ofício da palavra.

RESUMO

A obra do filósofo e crítico cultural Walter Benjamin é caracterizada pela justaposição de diversas perspectivas de pensamento diferentes: a teológica, a marxista, a nostálgica, a vanguardista, a frankfurtiana, brechtiana, a romântica, a surrealista, e assim por diante. Nossa tese tenta explorar as problematizações filosóficas que nascem da dialética entre estas forças antípodas no pensamento benjaminiano. Tomando como panorama os dois grandes eixos temáticos da obra de Benjamin, a história e a crítica, avaliamos de que modo os extremos da filosofia se tocam. Mais especificamente, a tese explora de que modo a leitura que Benjamin faz do materialismo histórico nos anos de 1930 herda a sua singularidade das especulações filosóficas anteriores do autor, em seus estudos sobre a alegoria barroca e sobre a reflexão imanente dos primeiros românticos de Iena.

ABSTRACT

The work of philosopher and cultural critic Walter Benjamin is characterized by the juxtaposition of several different perspectives of thought: theological, Marxist, nostalgic, avant-garde, Frankfurtian, Brechtian, romantic, surrealist, and so on. Our thesis tries to explore the philosophical problematizations that arise from the dialectic between these antipodean forces in Benjamin's thought. Taking the two major thematic axes of Benjamin's work, history and criticism, we assess how the extremes of his philosophy meet. More specifically, the thesis explores how Benjamin's reading of historical materialism in the 1930s inherits its uniqueness from the author's previous philosophical speculations, in his studies of baroque allegory and the immanent reflection of the first romantics of Jena.

SUMÁRIO

Introdução	7
Parte 1 - O conceito de história em Walter Benjamin	11
Capítulo 1 - A percepção barroca da história como ruína.....	17
1.1 <i>Entre a melancolia barroca e a expressionista</i>	18
1.2 <i>Soberania e estado de exceção</i>	25
1.3 <i>Exploração do lúdico e do Eros</i>	30
1.4 <i>Teoria do conhecimento histórico</i>	33
1.5 <i>A expressão alegórica</i>	37
Capítulo 2 - A releitura materialista do passado como imagem dialética.....	46
2.1 <i>A origem do <i>Passagen-Werk</i></i>	47
2.2 <i>Influência de Proust e Revolução Copernicana</i>	51
2.3 <i>A explosão da continuidade do tempo histórico</i>	57
2.4 <i>Contra a narrativa da modernização como progresso</i>	61
2.5 <i>As imagens dialéticas</i>	70
Parte 2 - O conceito de crítica em Walter Benjamin	79
Capítulo 3 - A crítica romântica como cocriação da obra de arte.....	82
3.1 <i>A contenda romântica pela infinitude do pensar</i>	83
3.2 <i>A reflexão-livre-do-Eu</i>	87
3.3 <i>O imanentismo da crítica de arte</i>	91
3.4 <i>A forma da obra de arte</i>	95
3.5 <i>A estética do velamento</i>	99
Capítulo 4 - A crítica como despertar dos sonhos da cultura de massas.....	107
4.1 <i>Interlúdio: a mortificação barroca da obra de arte</i>	107
4.2 <i>Reprodução em massa e morte da bela aparência</i>	109
4.3 <i>As fantasmagorias da metrópole capitalista</i>	127
4.4 <i>O capitalismo como sonho e suas imagens do desejo</i>	134
4.5 <i>Um conto de fadas dialético</i>	139
Referências Bibliográficas	153

Introdução

A geração de Walter Benjamin é uma das gerações de pensadores mais atravessada por eventos históricos transformadores. Os pensadores alemães da primeira metade do século XX lidaram com nada mais nada menos do que a desesperadora crise econômica dos anos 20, duas guerras mundiais de consequências catastróficas, a ascensão do nazismo e o holocausto. Tudo isto em um contexto em que o mundo ao redor da Alemanha também se modifica intensamente, assistindo a um desenvolvimento industrial acelerado, à expansão dos meios de comunicação em massa, e à ascensão das grandes multidões urbanas ao palco da política e da cultura. Benjamin encontra-se particularmente no meio do turbilhão dos eventos históricos de seu tempo: como judeu na Alemanha nazista, foge de Berlim e mais tarde da Paris ocupada; flerta com a posição de intelectual institucionalizado tanto no Estado soviético quanto no israelense e acaba recusando ambos para permanecer numa Europa flagelada pela crise; as portas que se fecham para ele nas universidades obrigam-no a uma vida errática de trabalhos temporários, seja como resenhista de suplementos literários semanais, seja como apresentador de um programa de rádio, seja ainda como negociador de livros exóticos; em todo caso, Benjamin é testemunha ocular da história e parece estar presente em todos os lugares e em todos eventos, até o momento em que a tragédia coletiva de sua época transforma-se em sua tragédia pessoal. Em uma passagem que Benjamin reproduz quase *ipsis litteris* em dois ensaios, “Experiência e Pobreza” e “O Narrador”, o autor descreve a impotência do indivíduo humano diante das forças poderosas que a história colocava em jogo:

(...) da noite para o dia não somente a imagem do mundo exterior mas também a do mundo moral sofreu transformações que antes teríamos julgado como absolutamente impossíveis. (...) Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de torrentes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano¹.

Se a história parece particularmente convulsionada no tempo de Benjamin, o que dizer do cenário cultural? A Europa do início do século XX é cenário da eclosão das vanguardas artísticas: o expressionismo, o surrealismo, o cubismo, o futurismo, o dadaísmo e outros movimentos culturais de vanguarda anunciam a chegada de uma nova espécie de artista, o artista que escreve *manifestos* e não tem receio de teorizar sobre sua prática artística, o artista que se coloca explicitamente contra a tradição cultural de seu tempo e se impõe o desafio de revolucioná-la, o artista que não enxerga separação entre arte e vida e faz da sua

¹ BENJAMIN, 2012f, p. 214.

existência pessoal mais íntima uma performance artística. Paralelamente à eclosão das vanguardas, temos o surgimento da cultura de massas, o que implica tanto a criação de formas artísticas inteiramente novas, como o cinema, quanto o aparecimento de novas mídias capazes de massificar o alcance de formas tradicionais da arte, como no caso da relação entre o rádio e a música. O surgimento da cultura de massas é a origem de uma série de novos desdobramentos no entrelaçamento entre arte e política. Enquanto que alguns utilizam as novas mídias como fonte de exploração estética politicamente revolucionária, como no caso de cineastas soviéticos como Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, é igualmente patente a apropriação do rádio, do cinema, da televisão, do jornal e da fotografia para o serviço de propaganda fascista.

História e crítica cultural são dois dos principais polos da reflexão benjaminiana, senão as problemáticas centrais de seu pensamento. A filosofia da história e a da crítica não são campos isolados um do outro na obra benjaminiana, mas domínios de intersecção constante. As manifestações culturais são marcos históricos imprescindíveis, e, na mesma medida em que ajudam a ilustrar o *status quo* dominante de um tempo, elas também servem ao propósito contrário de representar os contraexemplos da tradição ou a vontade intempestiva de mudança que coabita com todo sistema opressivo. O problema da cultura em Benjamin abrange muitas vezes o da recepção histórica da arte: como devemos nos comportar diante dos modelos artísticos do passado? Na distância histórica entre a obra *original* e a recepção do público no presente existe um lapso que alimenta a crítica de arte, e nos faz definir o seu papel como o de ou diminuir ou de extrapolar essas distâncias. Já o problema da história em Benjamin envolve com frequência o problema da narração da história, isto é, a questão acerca de como traduzir os fatos frios da história em uma experiência capaz de instruir e orientar a coletividade. E para esta questão a filosofia de benjaminiana tende a procurar respostas mais no ofício de romancistas como Proust ou de poetas como Baudelaire do que no trabalho de historiadores convencionais. É a arte que muitas vezes coloca como um *problema* o tema da narração e da representação do passado, questionando os limites da factualidade histórica, da veracidade da memória, da imparcialidade dos cronistas e da precisão linguística.

Assim como acontece na relação entre história e cultura, a filosofia de Benjamin é repleta desses entrelaçamentos. Misturam-se na obra benjaminiana diversas correntes de pensamento, as quais não parecem à primeira vista necessariamente compatíveis. Nas palavras de Susan Sontag: “Apaixonadamente, mas também ironicamente, Benjamin colocava-se em uma encruzilhada. Era importante para ele deixar abertas as suas muitas

‘posições’: a teológica, a surrealista/esteta, a comunista. Uma posição corrigia a outra; ele precisava de todas”². Nossa tese explora diretamente o contraste entre as perspectivas diferentes, ou os *extremos*, que compõem a filosofia benjaminiana. Mais particularmente, estamos interessados em pensar a relação entre uma primeira fase da produção filosófica de Benjamin, que se estende da segunda metade da década de 10 até o fim da década de 20 e se caracteriza por uma multiplicidade de fontes teóricas, entre as quais destacam-se o misticismo judaico e o romantismo alemão, e uma segunda fase de caráter acentuadamente marxista, que vai do final da década de 20 até a morte do autor. É evidente para nós que elementos da primeira fase são incorporados na adesão tardia de Benjamin ao materialismo histórico, ao mesmo tempo em que não é possível negar as transformações profundas operadas em seu pensamento a partir da fase materialista. Mais do que compilar filologicamente analogias e dessemelhanças entre a primeira e segunda fase, desejamos postular na forma de problemas filosóficos os contrastes entre as correntes antípodas que perfazem esse pensamento. Fazemos nosso o gesto teórico do Benjamin no “Prefácio Epistemológico-Crítico” de *Origem do drama trágico alemão* (1928), quando afirma que “as ideias só ganham vida quando os extremos se reúnem à sua volta”³.

Tendo como diretriz as temáticas da história e da cultura, nossa tese procura sublinhar as problemáticas filosóficas que surgem quando justapomos a primeira e segunda fases da obra de Benjamin. Assim como o autor constrói “imagens dialéticas” a partir dos textos que lê e da realidade histórica que documenta, nós tentaremos formar uma imagem dialética do próprio texto benjaminiano, o que significa não evitar as suas contradições, mas também encarar o choque cognitivo que nasce dessas contradições como algo a ser celebrado, isto é, como sinal da potência do pensamento de Benjamin, de sua capacidade para abarcar a complexidade ambivalente do real. Na primeira parte da tese, discutimos a compatibilidade entre duas correntes de compreensão da história que coabitam no pensamento benjaminiano: a corrente alegórica, que enxerga a história como fator de indeterminação, de transitoriedade e de ambiguidade, e a corrente materialista, que vê a história como um elemento que estrutura e determina a experiência humana. Na segunda parte da tese, debatemos a possibilidade de congruência entre duas das funções que a filosofia de Benjamin atribui à crítica cultural: de um lado, temos a figura do crítico romântico ou da crítica imanente, que rechaça a prerrogativa de julgar a obra de arte e prefere entender-se como alguém que desdobra e dá continuidade a ela; do outro lado, temos a figura do crítico materialista, que coloca como sua

² SONTAG, 1981, p. 133.

³ BENJAMIN, 2016, p 23.

a tarefa de denunciar o caráter de mercadoria da cultura sob condições de produção capitalista, desmistificando a atração fetichista da cultura de massas.

O intuito de nossa tese não é de maneira alguma o de resolver as tensões da exegese da filosofia benjaminiana, não há aqui nenhuma pretensão de definir qual era o “verdadeiro” Benjamin, dentre todas as possibilidades de interpretação de sua obra. Se conseguirmos realçar os dilemas filosóficos e avivar as questões e inquietações que surgem da leitura do texto benjaminiano, já consideraremos o nosso trabalho como bem-sucedido. Ainda assim, defendemos a posição hermenêutica de que a contribuição do pensamento benjaminiano de juventude é imprescindível para a compreensão do Benjamin dos anos 30 não como um mero marxista ortodoxo, mas como alguém que realiza uma leitura filosoficamente original do materialismo histórico, no que tange a aplicação deste aos temas da história e da crítica cultural. Nossa experiência trabalhando com a obra de Benjamin nos garante que é muitas vezes árduo para o intérprete captar a singularidade do pensamento benjaminiano; muitas vezes pesamos a balança em direção a uma das dimensões de leitura de seus textos e falhamos em apreender a sofisticada dialética que os move. Por isso, se a nossa tese por vezes tenta aproximar a primeira e segunda fase da obra Benjamin, não é porque ignoramos as suas diferenças, mas sim porque fazemos um esforço de reproduzir o dinamismo da filosofia benjaminiana, na medida em que ela coloca simultaneamente em ação forças teóricas antípodas e tenta produzir a partir delas uma constelação de extremos.

PARTE 1 - O CONCEITO DE HISTÓRIA EM WALTER BENJAMIN

Começamos então por discutir o tema da história no pensamento de Walter Benjamin e, como não podia deixar de ser, devido à indissociabilidade dos dois temas, somos levados logo no início a pensar a relação entre história e cultura. É uma problemática da crítica cultural que nos levará a colocar com mais clareza o que acreditamos ser o problema central da filosofia da história benjaminiana. Nos acercamos do problema, ainda que por via indireta, quando nos deparamos com o esforço de Benjamin, principalmente nos ensaios da dita fase “materialista” do anos 30, de pensar os motivos por trás da ascensão e do declínio da difusão social de diferentes formas de arte. O apogeu de uma forma artística, assim parece pensar Benjamin, acontece no momento em que sua recepção vai ao encontro de uma configuração histórica experiência humana. O que torna possível a significância social da pintura entrar em declínio, enquanto que a do cinema entra em expansão, por exemplo, é o fato de que a configuração da própria experiência que embasa a recepção da arte encontra-se em constante mutação⁴. Em outras palavras, o que está posto é que a experiência é historicamente condicionada.

Dizer que a experiência - o modo como os humanos apreendem o mundo à sua volta e também a si mesmos - é historicamente condicionada, é o mesmo que afirmar que ela é estruturalmente determinada pelos mesmos fatores que caracterizam os períodos históricos, os quais, do ponto de vista de um pensador influenciado pelo materialismo histórico, incluem o estágio do desenvolvimento tecnológico, a dinâmica da luta de classes, a escopo e o alcance das redes de sociabilidade, entre outros. Vejamos um exemplo de como a crítica cultural benjaminiana historiciza a experiência na mesma medida em que historiciza a recepção da arte. Em “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” (1936), Benjamin associa a iminente extinção da narrativa oral, enquanto forma artística, ao declínio da capacidade humana de contar e também de ouvir histórias⁵. A capacidade de contar e ouvir histórias, ou nas palavras de Benjamin a “faculdade de intercambiar experiências”⁶, é associada com uma série de condicionantes históricos: a ausência de dispositivos para a

⁴ Um exemplo desta equação entre a configuração histórica da experiência e o apogeu/declínio de uma forma artística está em “Sobre alguns motivos em Baudelaire”, na discussão sobre o ocaso da poesia lírica: “Se as condições para a recepção da poesia lírica se deterioraram, é natural que imaginemos que essa poesia só excepcionalmente se encontra com a experiência dos leitores. E isso é possível porque essa experiência se modificou na sua estrutura” (BENJAMIN, 2015b, p. 106)

⁵ BENJAMIN, 2013, p. 213.

⁶ BENJAMIN, 2013, p. 213.

reprodução massiva da escrita, a existência de um determinado ritmo de produção no qual as pessoas contam e cantam enquanto trabalham⁷, a presença de redes de sociabilidade que unem pessoas em torno de vínculos comuns, e assim por diante. É importante ressaltar que, por mais que o filósofo lamente o declínio da narrativa oral, ele também não defende uma simples restituição da narração arcaica, do modo como ela originalmente se estabeleceu nas sociedades oralizadas. Isto porque reconhece que as condições históricas do presente encaminham a experiência humana para direções diferentes e que é pouco efetivo lutar contra o poder de determinação desses condicionantes.

Podemos ainda selecionar um exemplo do inverso, isto é, da ascensão historicamente condicionada de uma forma artística: é o caso do cinema, objeto de estudo de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935-40). Benjamin enxerga o cinema como em profunda sinestesia com a experiência sensorial da cidade e da indústria modernas. É como se, antes de se habituarem ao corte abrupto da câmera no filme, as massas já tivessem se habituado aos movimentos abruptos das máquinas na linha de montagem, assim como com a ignição instantânea dos automóveis, entre outras séries de processos instantâneos e fragmentários promovidas pela técnica no século XX. Antes que houvesse massas nas salas de cinema, as massas povoaram o chão de fábrica, as lojas de departamento, os bulevares das metrópoles, os comícios e os atos revolucionários da política no século XIX, para não falar das barricadas. O cinema é fruto da indústria mecanizada e da sociedade de massas e, se quisermos entender realmente a dimensão cognitiva e social do cinema, devemos compreender qual é a experiência histórica de uma humanidade definida, entre outros fatores, pela sua relação com as máquinas e com a massificação. O cinema é o testemunho histórico de uma nova forma histórica da sensibilidade que nasce junto com o século XX⁸. Em um trecho particularmente claro a respeito do que estamos tentando demonstrar, Benjamin escreve: “*Ao longo de grandes períodos históricos modifica-se, com a totalidade do modo de existir da coletividade humana, também o modo de sua percepção. A maneira pela qual a percepção humana se organiza - o meio em que ocorre - não é apenas naturalmente, mas também historicamente determinado*”⁹. Fica claro assim que o filósofo considera que mesmo a percepção sensível - aquilo a que geralmente atribuímos o predicado da imediação - é condicionada pelos processos coletivos que dão forma à história e que, portanto, toda

⁷ BENJAMIN, 2012, p. 221: A arte de narrar “se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história”.

⁸ Por isso se pode afirmar que “O cinema serve para exercitar o ser humano nas novas apercepções e reações necessárias para lidar com uma aparelhagem cujo papel em sua vida aumenta quase que diariamente” (BENJAMIN, 2015a, p. 102).

⁹ BENJAMIN, 2015a, p. 56.

tentativa de elucidar a experiência humana e seus produtos, como as manifestações culturais, deve ser historicamente orientada.

Nesta abordagem inicial, e ainda prematura, a história aparece como aquilo que condiciona e dá forma à experiência humana. A história é aquilo que engloba a vida dos indivíduos e, de modo muitas vezes inconsciente para os próprios, confere um enquadramento determinado para seus dramas, suas esperanças e seus anseios. O projeto mais ambicioso de Benjamin, o *Passagen-Werk* ou *Projeto das Passagens*, investiga em seus mínimos detalhes como os processos históricos que dão origem à metrópole urbana influenciam até os aspectos mais cotidianos de suas vidas. Desde a organização das ruas até a maneira como nos vestimos, passando pela arquitetura dos espaços de consumo até a natureza dos brinquedos infantis, pelo tipo de iluminação das ruas até os diferentes meios de transporte e comunicação e os ritmos que eles impõem, todos estes elementos compõem uma paisagem historicamente determinada - que é, por exemplo, muito diferente daquela da Antiguidade Grega e da Europa Feudal - e condicionam a experiências em suas dimensões mais profundas, determinando até a linguagem e a consciência das cidadãos da metrópole.

Se a história e suas condições materiais condicionam a existência humana, torna-se vazio aquele tipo de pensamento puramente abstrato que procura definir um fenômeno por suas características atemporais. A obra de Benjamin é repleta de críticas a pensadores que não historicizam ou não historicizaram suficientemente suas reflexões. Ainda em um de seus primeiros textos, “Sobre o programa da filosofia do porvir” (1917-18), Benjamin aponta a “cegueira religiosa e histórica” da filosofia do Esclarecimento¹⁰. Tomando como modelo a epistemologia de Kant, o texto argumenta que, se por um lado o Esclarecimento tem razão em atacar a metafísica tradicional e limitar o conhecimento humano à experiência, o pensamento esclarecido não percebeu que, por outro lado, seu conceito de experiência já era em si uma fabulação metafísica, uma vez que não se fundamentava na materialidade histórica. O erro do kantismo, na visão de Benjamin, está em absolutizar, através do sujeito transcendental, um conceito de experiência que na verdade corresponde apenas à experiência histórica do indivíduo moderno autocentrado e carente de comunidade e de Deus. Benjamin pondera que “a representação da nua experiência primitiva e evidente, a qual para Kant parecia a única possível” corresponde a uma “forma singular, de limitação temporal (...), a visão de mundo do Esclarecimento”¹¹.

¹⁰ BENJAMIN, 2019, p. 17.

¹¹ BENJAMIN, 2019, p. 15.

Outra crítica importante é realizada, mais de duas décadas depois, no ensaio “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire” (1939), no qual é questionada a ausência de base efetivamente histórica na “filosofia da vida” ou *Lebensphilosophie*, categoria dentro da qual Benjamin inclui de Dilthey a Bergson, como filósofos que se opõem ao mecanicismo matematizador do Esclarecimento e tentam pensar a dimensão autocriadora do ser vivo. Benjamin censura não exatamente o projeto da filosofia da vida, mas sobretudo a sua fonte, isto é, a imagem da experiência humana sobre a qual ela constrói suas teorias: “Compreende-se que elas não tenham partido da existência dos indivíduos em sociedade. Reclamavam da literatura, mais ainda da natureza e por fim sobretudo da idade mítica”¹². Tratando da relação entre memória e experiência em Bergson, Benjamin critica o filósofo francês por rejeitar “toda e qualquer determinação histórica da experiência”¹³. Na visão de Benjamin, a noção bergsoniana de que a experiência (*Erfahrung*) se funda numa *durée* que compreende em si passado e presente, vida privada e coletiva, consciente e inconsciente, assinalaria mais corretamente a experiência das sociedades tradicionais, mas não aquela do indivíduo moderno. Este estaria fadado a compilar apenas vivências (*Erlebnis*), memórias fragmentarizadas e centrados no presente imediato, próprias do indivíduo moderno isolado, ensimesmado e atormentado pela tarefa de aparar o *choque* psíquico que lhe advém da existência movimentada em uma metrópole capitalista. A teoria bergsoniana da memória, na visão de Benjamin, mascara a realidade efetiva dos cidadãos históricos de seu tempo, cujo referente é a “experiência inóspita e cegante da época da grande indústria”¹⁴.

A discussão sobre a memória em “Sobre alguns motivos em Baudelaire” ilustra bem o poder de condicionamento da história na filosofia benjaminiana. Benjamin declara a impossibilidade histórica de adquirirmos nos dias de hoje uma experiência no sentido próprio da *Erfahrung* tradicional, isto é, uma experiência que atravesse gerações em um vínculo comum. Acerca da *Erfahrung*, o autor afirma que “sua reconstituição por via natural é qualquer coisa com a qual cada vez menos poderemos contar”¹⁵. Benjamin admite apenas a “tentativa de reconstituir por via sintética a experiência”, como o que ocorre no caso do experimentalismo literário de Proust, o qual de nenhum modo se lança a resgatar a rememoração típica das comunidade tradicionais, mas reimagina a rememoração como investigação quase detetivesca em que momentos ocultos e esquecidos do passado revelam o presente sob nova luz. Contudo, o vínculo direto e espontâneo entre passado e presente está

¹² BENJAMIN, 2015c, p. 106.

¹³ BENJAMIN, 2015c, 107.

¹⁴ Idem.

¹⁵ BENJAMIN, 2015c, p. 108.

irremediavelmente perdido, na medida em que ele não é mais compatível com as condições materiais da atualidade histórica. Escrevendo sobre o conceito de origem ou *Ursprung* em Walter Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin declara que “a restauração indica, portanto, de maneira inelutável, o reconhecimento da perda” e que “o passado enquanto passado só pode voltar numa não-identidade consigo mesmo”¹⁶. A impossibilidade de regressar ao passado só demonstra a camisa de força que é a história: uma vez que a história nos conduz ao presente, apresentando-nos novas condições de existência, é impossível reconstruir o passado em sua configuração original, por maior que seja a nossa vontade.

Nesse primeiro esboço, a história aparece na obra de Walter Benjamin como sinônimo daquilo que condiciona e determina a experiência humana, como um enquadramento inexorável que especifica os limites do possível. Mas essa não é a única dimensão da história no pensamento benjaminiano, ou ao menos é isso que defendemos no primeiro capítulo da tese. De fato, acreditamos que existe outra chave de leitura para compreensão da história em Walter Benjamin, e que encontra fundamento em obras como *Origem do drama trágico alemão* (1924-25). Nesta segunda abordagem - que na verdade precede cronologicamente a fase materialista de Benjamin - a história surge em uma problemática diferente, ela aparece como uma leitura da existência que se opõe à leitura metafísico-teológica. Se esta privilegia o que a realidade tem de atemporal e de idêntica a si mesma, a história enfatiza nas coisas o que elas têm de transitório e ambivalente. Benjamin aponta a cultura barroca do século XVII, com sua revitalização da linguagem alegórica, como a origem moderna desta compreensão da existência e da história. A alegoria barroca tem duas características principais. Em primeiro lugar, ela efemera aquilo que usualmente julgamos como eterno, enxergando o futuro estado de ruína em tudo o que hoje resplandece. Em segundo lugar, a alegoria retalha o seu objeto em fragmentos, isto é, em partes que possuem muitas vezes sentidos antitéticos uns aos outros e que necessariamente não se juntam em um todo coeso. Em *Origem do drama trágico alemão*, Benjamin associa a representação alegórica do Barroco com uma nova consciência histórica que surge junto dos processos de secularização difundidos no século XVII. É justamente porque os alegoristas enxergam a história como pano de fundo da vida humana é que eles a retratam como ruína e como ambiguidade.

Muito embora a abordagem alegórica e a materialista tenham um inimigo em comum - a compreensão metafísica ou idealista da história -, não é possível negar as divergências entre as duas perspectivas. Na abordagem materialista, a história condiciona e determina a

¹⁶ GAGNEBIN, 2013, p. 14.

experiência humana; já a abordagem alegórica vê a história como um fator de indeterminação, ou melhor, o histórico é tudo aquilo que frustra nossas expectativas, fugindo dos roteiros que a razão impõe à realidade. Seriam incompatíveis essas duas concepções da história que permeiam a filosofia benjaminiana? Antecipando a conclusão do capítulo, adiantamos a nossa posição de que a abordagem materialista e alegórica não são, ao menos, totalmente incompatíveis, e que Benjamin de fato tenta conciliar ambas as perspectivas nos textos de sua fase marxista. O que caracteriza, inclusive, a singularidade da leitura que Benjamin faz da filosofia da história materialista é justamente a incorporação que nela faz de intuições alegóricas. Não obstante, a aproximação benjaminiana das duas vertentes não ocorre sem rupturas e tensionamentos teóricos, os quais terminam por reconfigurar a imagem original que tínhamos do alegórico e do materialista.

Neste primeiro capítulo, traçamos as bases de uma teoria do conhecimento histórico na obra de Walter Benjamin. O principal documento para esta investigação é *Passagens (Passagen-Werk)*, obra inacabada de Benjamin que realiza uma *história filosófica* da Paris do século XIX. Em um dos arquivos em que Benjamin compilou o seu material de pesquisa, o Arquivo N, encontramos o testemunho de mais de uma década de reflexões do filósofo sobre história e filosofia. Analisaremos aqui a composição de conceitos como os de imagem dialética e dialética em repouso. Também avaliamos como a própria forma e estrutura metodológica do *Passagen-Werk* - baseada nas noções de montagem e desvio - apresenta similaridades com a representação alegórica da verdade. Contudo, ao estudar o Arquivo N, seremos invariavelmente lançados ao exame da obra acabada na qual Benjamin melhor aplica essas formulações, o ensaio “Sobre o conceito de história” (1940). Neste trabalho, a concepção barroca da história como ruína e a crítica materialista ao capitalismo se unem na imagem do “anjo da história”.

Mas antes de nos voltarmos para a história contemporânea, devemos retroceder alguns séculos para trás e examinar um livro que trata de um tema aparentemente muito menos instigante. Em *Origem do drama trágico alemão*, Benjamin fez mais do que analisar uma série de peças teatrais de um gênero artístico esquecido do Barroco, o *Trauerspiel* ou drama trágico alemão. Tendo como guia o espírito barroco - um espírito despedaçado pela reforma secular que separou o reino dos homens do reino divino e concedeu-lhes uma nova consciência da transitoriedade da existência terrena, isto é, da onipresença da morte - Benjamin analisa a primeira experiência da Europa moderna em pensar uma concepção de história livre de teleologias.

Capítulo 1 - A percepção barroca da história como ruína

Em meados dos anos 1920, Benjamin se encontrava em Capri, em um retiro para a escrita de sua *Habilitation*, a *Origem do drama trágico alemão*. É na cidade italiana que o autor trava o seu primeiro encontro com Asja Lacis, a dramaturga bolchevique que mudaria os rumos do seu pensamento. Em correspondência ao amigo Gershon Scholem, escreve que o encontro com Lacis “não foi certamente bom para o meu trabalho”, mas que ainda assim foi altamente produtivo no sentido de uma “experiência intensa da atualidade de um comunismo radical”¹⁷. O que a carta omite, e que ainda assim Scholem pôde perceber muito bem nas entrelinhas, é que a “liberação vital” sentida por Benjamin junto a Lacis foi a experiência do amor. Ou melhor, foi a experiência de entrelaçamento entre política, teoria e amor que por vezes é a única capaz de redirecionar os eixos do nosso pensamento.

O encontro com Lacis, assim como a amizade com Bertold Brecht, foram decisivos para o novo rumo tomado pela obra de Benjamin a partir do final dos anos 20. Se até então o pensador havia se dedicado sobretudo à crítica da literatura alemã, a partir das bases filosóficas do romantismo alemão e da teologia judaica, sua obra posterior se concentra na análise marxista da superestrutura cultural do capitalismo moderno. Além da verve revolucionária, o pensamento de Benjamin toma de empréstimo de Lacis e Brecht o ponto de vista dos artistas de vanguarda sobre o marxismo. Como nota Buck-Morss, Benjamin “demonstrou pouco interesse político pela Revolução Bolchevique quando ela ocorreu” e estava “fadado a achar intelectualmente estéril e desinteressante a recepção neo-kantiana e positivista de Marx que caracterizava o Partido Social Democrata”¹⁸. Foi provavelmente o interesse do vanguardismo artístico em revolucionar a forma e o conteúdo de práticas culturais burguesas que Benjamin julgava estagnadas e aprisionantes que mais atraiu o pensador para o marxismo de Lacis e Brecht. *Rua de Mão Única*, livro publicado em 1928, mas cuja concepção remete à experiência em Capri, é um testemunho do ímpeto benjaminiano de revolução cultural: um livro de aforismos filosóficos sobre experiências da metrópole moderna (“Posto de gasolina”, “Produtos da China”, “Artigos de papelaria”), que se inspira no método de montagem usado seja pelo cinema, seja pelo cubismo, seja pelo design da publicidade urbana. A redação de *Origem do drama trágico alemão*, contudo, ainda caminhava na direção contrária.

¹⁷ BENJAMIN, 2016, p. 285.

¹⁸ BUCK-MORSS, 1991, p. 12.

Origem do drama trágico alemão ainda se encaixa, pelo menos superficialmente, na categoria dos trabalhos de Benjamin sobre a cultura e literatura clássicas da Alemanha. Seu objeto, aliás, é especialmente erudito: um conjunto de peças teatrais do século XVII de estilo intrincado e obscuro e que raramente continuavam a ser lidas e encenadas contemporaneamente. Não é acidental, portanto, que Lacis tenha se espantado ao saber do tema da pesquisa de Benjamin, como ela conta em suas memórias: “Quando me disse que se tratava de uma investigação da tragédia barroca alemã do século XVII (...) eu fiz uma careta: Para que se ocupar de literatura morta?”¹⁹. A resposta de Benjamin, recontada por Lacis, tem a vantagem de nos ajudar a entender a motivação filosófica por trás do livro, assim como o vínculo da obra com a nossa exploração corrente do tema da história em Benjamin.

Benjamin apressou-se em responder que a sua pesquisa não era apenas mais uma nota de rodapé em enciclopédias que interessam apenas aos especialistas e não ultrapassam os muros da academia. Argumentou, segundo Lacis, que “a sua investigação não era apenas um trabalho acadêmico, mas tinha uma relação muito direta com problemas de grande atualidade na literatura contemporânea”²⁰. Benjamin se refere aqui ao parentesco entre a arte barroca e o expressionismo alemão, uma das ideias levantadas pela sua *Habilitation*. Aliás, é um procedimento típico da historiografia benjaminiana o de promover o encontro entre dois momentos distantes da história. Essa amálgama entre o presente mais recente e o passado distante - como aqui o caso do Barroco e do Expressionismo -, tem a função de explicitar o que existe de continuidade no processo histórico, isto é, o que o Barroco significa enquanto origem da vanguarda contemporânea, mas também o que há de descontinuidade no momento presente, ou seja, como a arte expressionista rompe com a escrita do passado. Em conclusão, *Origem do drama trágico alemão* pretendia iluminar, ainda que de forma indireta e por meio de uma análise do drama barroco, as razões por trás do que havia de mais vanguardista na arte alemã dos anos 1920.

1.1. Entre a melancolia barroca e a expressionista

Apesar das palavras Benjamin em defesa própria, as referências efetivas ao Expressionismo na *Habilitation* são escassas. Os problemas do presente aparecem somente ocasionalmente na escrita benjaminiana, fato este que talvez tenha tornado *Origem do drama trágico alemão* uma leitura hermética para muitos leitores. Ainda assim, os breves feixes de luz contemporânea que penetram na fachada barroca do livro devem servir de guia à nossa

¹⁹ BENJAMIN, 2016, p. 285.

²⁰ BENJAMIN, 2016, p. 286.

interpretação da obra, na medida em que revelam a problemática histórico-filosófica a movimentar o pensamento do autor. O que justifica então a afirmação de Benjamin de que “nenhuma época revela, na sua sensibilidade artística, tantas afinidades com a busca de um estilo na literatura do Barroco como a dos nossos dias”²¹?

Em primeiro lugar, tanto os artistas barrocos quanto os expressionistas encontravam-se diante da catástrofe humana da guerra. Mais do que isso, eles tiveram de lidar com a difícil tarefa de dar forma e significado a uma experiência humana que, marcada pela dor, adquirira tons de absurdo. É o caso dos artistas do expressionismo alemão, que tiveram de traduzir não somente a experiência terrível da Primeira Guerra Mundial, mas também a desolação da Alemanha pós-guerra, corroída pelos traumas do conflito e pela inflação que levou muitas famílias à miséria. A pintura expressionista de Edvard Munch, *O grito*, representa o sentimento de inquietude existencial, a *angst*, diante de uma realidade social opressora. O rosto angustiado que grita no quadro de Munch quase se arredonda na figura da caveira, ícone da pintura barroca. Em analogia com o conturbado início do século XX, o século XVII foi marcado por conflitos que, como a Guerra dos Trinta Anos, avançaram sobre a Europa ocidental e reconfiguram os tronos de quase todos os estados europeus. No período barroco, a guerra e suas implicações tornaram-se um cenário familiar e mundano, parte do cotidiano da comunidade europeia. Segundo Geoffrey Parker, um historiador do Barroco: “Durante todo o século XVII houve apenas quatro anos de paz absoluta”²². Em ressonância com os fatos históricos, o tema da *Vanitas* na pintura barroca - representado nas telas de Steenwijck, Pereda, Cittadini, Claesz, entre outros mestres do período - ostenta a presença da caveira, que se assoma sobre uma miríade de objetos espalhados - ferramentas científicas, instrumentos musicais, livros, armas, relógios, entre outros. A advertência derradeira dessas imagens é a da futilidade das empreitadas humanas em face da presença perene da morte, que frustra os planos e expectativas da civilização humana.

Os séculos XVII e XX tiveram de lidar com uma matéria de vida hostil ao que o classicismo racionalista considera como as pretensões usuais da arte - capturar o belo, a perfeição natural, a harmonia e a simetria das formas. Benjamin descreve as manifestações artísticas tanto do Expressionismo quanto do Barroco como “interiormente vazias ou profundamente dilaceradas”²³, fruto de um “conflito de forças”²⁴ que se traduz na violência da

²¹ BENJAMIN, 2016, p. 44.

²² PARKER, 1995, p. 37.

²³ BENJAMIN, 2016, p. 44.

²⁴ BENJAMIN, 2016, p. 46.

linguagem. Ambos os momentos da história da arte se caracterizam pela idiosincrasia da linguagem e do estilo, que em alguns momentos tende para o excesso, um sensualismo que atrai e provoca emoções extremas, e em outros momentos se refugia no hermetismo e no eruditismo de suas construções. Segundo Benjamin, os artistas barrocos e expressionistas tiveram de recorrer ao "voluntarismo artístico" e ao "estilo vigoroso na linguagem" com o intuito de se "colocar à altura da violência dos acontecimentos do tempo"²⁵. É como se a própria história negasse a esses artistas uma expressão estética orgânica e espontânea, nascida da correspondência entre as intenções do sujeito e os eventos do mundo. Ao contrário, a crise social dos séculos XVII e XX implicou em uma constante frustração de expectativas, em um abrupto e incessante revolucionar dos conteúdos de vida. E isso impactava, conseqüentemente, a produção artística desses períodos. Ao invés da aspiração romântica e classicista por totalidade, isto é, pela expressão estética da conformidade entre indivíduo e o mundo, o Barroco e o Expressionismo optam pela fragmentariedade, ou seja, pela percepção das contradições na relação entre o sentido humano e a realidade das coisas.

A experiência social dos artistas do Barroco e do Expressionismo, apesar de historicamente particular, os incentivou a traçar especulações gerais acerca da natureza da temporalidade histórica: destacaram, sobretudo, a sua transitoriedade e a sua insistência em romper com as continuidades instituídas. Benjamin fala assim de uma "consciência da caducidade" da temporalidade histórica, a qual "resultava inexoravelmente de uma percepção sensível" que se revela como um fato bruto para determinados períodos históricos, concluindo que "no período da Guerra dos Trinta Anos, a mesma necessidade se impôs ao homem europeu"²⁶. E, se podemos acrescentar à fala do autor, a necessidade de pensar a caducidade do tempo histórico se impôs ao homem europeu mais uma vez com a Primeira Guerra Mundial. Observemos, por exemplo, o poema *Melancolia* do escritor expressionista August Stramm, que veio a falecer combatendo no *front*:

Andar aspirar
Vida anseia
Estremecer estar
Olhares procuram
Morrer cresce
O chegar
Grita!
Profundamente

²⁵ BENJAMIN, 2016, p. 45.

²⁶ BENJAMIN 2016, p. 241.

Emudecemos

Nós.²⁷

Os versos de Stramm são versos de uma alma inquieta consigo mesma e com o mundo à sua volta. Eles exprimem um misto de pavor e excitação, estão à espera de algo que anuncia a sua chegada iminente, mas nunca se revela por inteiro. Tanto a fisiologia do medo quanto do sexo (aspirar, ansear, estremecer, gritar) encontram-se representadas nos versos, caracterizando um eu-lírico que se vê na soleira do susto e do gozo, sem poder ultrapassá-la. O final do poema (emudecemos) deixa clara a interrupção do gozo ou, em outras palavras, o fracasso do artista na tentativa de traduzir a experiência de sua geração em uma forma artística duradoura e plena de sentido. A única certeza é a de que a “Morte cresce”, tanto em sentido literal - no caso das catástrofes do século -, quanto em sentido figurado, no caso das profundas transformações estruturais vividas pela sociedade do século XX, que destronava os hábitos sócio-culturais do passado e os substituiu por outros mais efêmeros.

A *Melancholia* que dá nome ao poema de Stramm era considerada o estado de ânimo típico do espírito barroco. A *Origem do drama trágico alemão* inclui um estudo da fisionomia intelectual do melancólico, assim como um estudo fenomenológico da apreensão da realidade que se abre à melancolia. O melancólico barroco é um indivíduo que rechaça idealismos, seja do tipo religioso, seja do metafísico; ao invés disso, atém-se à concretude da existência, à materialidade da natureza, à factualidade da história: “toda a sabedoria do melancólico obedece a uma lei das profundezas; a ela chega-se a partir do afundamento na vida das coisas criaturais, a voz da revelação é-lhe desconhecida”²⁸. Ao mesmo tempo, o melancolia se caracteriza por um “persistente alheamento meditativo”²⁹ que o faz transcender os compromissos mundanos com alianças políticas e dogmas religiosos; o melancólico não é uma alma pragmática e suas convicções não estão baseadas no interesse que delas pode extrair. De acordo com Benjamin, quanto ao tipo do melancólico, “à sua infidelidade aos seres humanos corresponde uma fidelidade às coisas”³⁰. O melancólico, em última instância, é aquele que enxerga as construções de sentido humanas e as estruturas de poder que elas geram como essencialmente transitórias e, por isso, não se prende com fervor a elas, mas busca compreender o processo histórico factual e contingente em que estão inseridas. Definida nesses termos, a melancolia é a sensibilidade de perceber a história como um redemoinho que arrasta tudo o que encontra à sua volta, sem preservar nenhuma embarcação

²⁷ Stramm, apud BARRENTO, 1976, p. 262.

²⁸ BENJAMIN 2016, p. 159.

²⁹ BENJAMIN 2016, p. 164.

³⁰ BENJAMIN 2016, p. 164.

intacta. Essa sensibilidade, que funciona como força movente do Expressionismo, já estava presente nas peças do drama trágico alemão, como denota este trecho do drama *Sofonisba* (1680) de Daniel Casper von Lohenstein:

Transcorre para os mortais a sua vida inteira
A partir de uma infância que com jogos começou,
E com jogos vãos chega a hora derradeira.
Tal como a antiga Roma com jogos celebrou
O dia em que Augusto nasceu; pompa encenada
Leva também o morto à última morada...
... Precipita-se para a tumba o cego Sansão;
Não é mais que um poema o nosso tempo breve,
Um jogo em que uns entram em cena, outros se vão;
Com lágrimas começa, com pranto o seu fim escreve.
Depois de morto até, brinca o tempo com o homem
E a podridão, os vermes, nossos corpos consomem.³¹

O trecho, destacado por Benjamin, opõe a “pompa encenada” das festividades humanas, com as quais se celebra a conservação dos impérios, à caducidade do tempo, que “brinca” com o homem e contraria o seu anseio de permanência, evidenciando a mortalidade de seus imperadores e transformando em ruínas os seus reinados. O que interessa a Benjamin, como filósofo, na visão de mundo da melancolia não é exatamente o seu conteúdo emocional e patológico, mas sobretudo a concepção de temporalidade e de história que resulta de suas manifestações. Encarnado na arte Barroca e Expressionista, o espírito melancólico desenvolve uma compreensão não-teleológica de história, que viria cada vez mais a ser explorada pela obra de benjaminiana.

A teleologia, em sua concepção filosófica, é a ideia de que a realidade ou a história pode ser compreendida como uma série de eventos produzidos visando de antemão a consecução de uma finalidade, ou melhor, é a ideia de que “o fim é a causa total da organização do mundo e a causa dos acontecimentos isolados”³². A principal evidência a favor dessa ideia está no funcionamento da natureza, na observação de que a vida natural é repleta de ciclos que visam a um fim: a semente que contém em si o fim de tornar-se árvore, a criança que carrega em si o fim de tornar-se um adulto, e assim por diante. A profusão de exemplos que a teleologia encontra na natureza fez com que tanto a filosofia quanto a ciência procurassem encontrar a mesma lógica finalista na vida e, em especial, na história humana. São muitas as roupagens possíveis da história teleológica: a concepção aristotélica de *télos*, a

³¹ Lohenstein apud BENJAMIN 2016, p. 80.

³² ABBAGNANO, 2012, p. 532.

visão católica de um plano divino, a noção iluminista de progresso, o finalismo histórico do darwinismo social, a versão capitalista do progresso como impulsionado pelo desenvolvimento técnico-industrial, a compreensão marxista da implosão inevitável do capitalismo, entre outras. Estas acepções do finalismo histórico são todas diferentes entre si, é claro, e possuem diferentes méritos e contextos de origem. E, é necessário acrescentar, o fato em si de abraçar alguma forma de finalismo não torna imediatamente reprováveis os conteúdos destas doutrinas. Contudo, ainda assim podemos demarcar e problematizar o que há em comum em toda teleologia, que é a pretensão de congelar o tempo histórico, a pretensão de ver um caminho *unívoco* e *necessário* onde existe apenas uma rota cheia de desvios e sem ponto de chegada.

Nas teleologias, a formação histórica singular não tem o poder de modificar a finalidade pré-estabelecida da história, e portanto é quase nula em termos de significado. Digamos, por exemplo, que a finalidade da história seja cumprir o desígnio de Deus. A partir de então, devemos compreender todo evento histórico, independentemente de suas diferenças particulares, como contribuição direta ou indireta a esse fim. Assim, a invenção de uma vacina que salva milhões de pessoas será compreendida como parte do desígnio divino; ao mesmo tempo, o acidente de trânsito que mata dezenas de inocentes deve fazer parte do mesmo plano. A incongruência entre ambos os acontecimentos deve ser conciliada de algum modo pelo repertório retórico do cronista da história, ou seja, é necessário que haja continuidade entre a salvação e a morte de inocentes, pois eles fazem parte do mesmo plano divino. Faz parte do exercício da teleologia da história esse ato de conciliar contradições, de rasurar a impressão de incongruência. Já a filosofia da história de Benjamin, como ficará mais claro ao fim deste capítulo, caracteriza-se por uma luta contra as visões teleológicas da história, o que inclui uma insistência em enfatizar as contradições do percurso histórico. A melancolia barroca ou expressionista, em sua insistência em enxergar a história como a constante frustração dos planos concebidos ou como a negação da solidez de toda finalidade, representa para Benjamin uma primeira incursão em uma visão de mundo não-teleológica.

Outro fator a ser considerado na discussão sobre o livro do Barroco é a afinidade entre o *pathos* melancólico da *Habilitation* e os eventos da vida pessoal de Benjamin envolvidos na produção da obra. A *Origem do drama trágico alemão* é uma daquelas obras filosóficas singulares nas quais o conteúdo projetado e a experiência pessoal do autor encontram-se intimamente conjugadas. A história da escrita da obra é marcada por percalços e decepções por parte do autor. Assim como o tempo frustra os ideais estabelecidos da humanidade no drama barroco, as circunstâncias históricas e sociais vigentes durante a escrita da *Habilitation*

pareciam destinadas a frustrar todos os planos e ambições de Benjamin tanto em relação à obra quanto em relação à sua carreira acadêmica.

Um obstáculo recorrente durante todo o pós-doutoramento de Benjamin foi a precariedade financeira sua e de sua família³³. O pai de Benjamin, outrora um empresário burguês bem-sucedido, teve suas economias severamente podadas pela guerra e pela hiperinflação da década de 20. Benjamin contava com o auxílio financeiro do pai - o que lhe causava uma dependência da figura paterna e gerava atrito no casamento com a esposa Dora -, mas a família já não estava mais disposta a patrocinar seu intuito original de uma *Habilitation* em Filosofia, a ser realizada na Suíça sob a tutela de seu então orientador, Richard Herbertz. É ainda em Berna que Benjamin concebe, como plano inicial de sua pesquisa, um problema filosófico que em nenhum momento deixa de ocupar uma posição central em *Origem do drama trágico alemão*. Em correspondência com Scholem, fala de “uma investigação no âmbito muito lato da problemática da relação palavra-conceito (linguagem e logos)”³⁴. Em outras palavras, o que Benjamin queria estudar era a tensão entre, por um lado, a ânsia humana de atribuir um conceito - um significado geral e definitivo - às coisas do mundo e, por outro lado, a realidade histórica da polissemia das palavras, isto é, o fato de que uma mesma palavra pode dar voz a muitos conceitos, sem eleger um significado definitivo. Esta intenção original de pesquisa, de caráter sumamente filosófico, foi deixada de lado em favor da decisão pragmática de escolher uma posição acadêmica que agradasse mais aos pais, de quem dependia economicamente. Foi assim que Benjamin migrou sua tese da Filosofia para a Germanística, uma vez que esta, em tempos de um interesse renovado na promoção da cultura nacional, prometia angariar-lhe o “reconhecimento público” necessário para conquistar o assentimento familiar.

Os obstáculos à *Habilitation* de Benjamin, contudo, não param por aí. Os problemas financeiros continuam e a vida na nova cidade em que se instaura para o pós-doutoramento em Germanística, Frankfurt, lhe é particularmente cara e solitária. Uma frase de sua correspondência denota os traços de melancolia barroca que se apoderam de Benjamin: “Não posso ainda prever o desenvolvimento das coisas; não parece que haja razões para desesperar, mas por outro lado não tenho ainda qualquer garantia de que resultem bem”³⁵. Soma-se a isto a resistência que enfrentava em Frankfurt quanto aos tópicos e ao estilo de sua dissertação. O próprio Benjamin relutava diante de “um tema tão esquivo” de pesquisa como o drama

³³ BENJAMIN 2016, p. 272.

³⁴ BENJAMIN 2016, p. 272.

³⁵ BENJAMIN 2016, p. 278.

trágico alemão do século XVII³⁶. O autor descreve o trabalho em *Origem do drama trágico alemão* como “um molho de lenha miúda que tenho de atear, com maior dificuldade e a partir de um lugar-outra, com a centelha da primeira inspiração que me veio”³⁷. Ainda assim, Benjamin se apegava à pesquisa sobre o barroco como a uma tábua de salvação, ciente de que o sucesso da *Habilitation* poderia solucionar seus problemas econômicos e familiares. Em tom lúgubre, admite que “com o progressivo agravamento da minha situação financeira, este trabalho é a minha última esperança”³⁸.

Para a frustração de Benjamin, sua *Habilitation* não é aceita em Frankfurt e mesmo as previsões iniciais de publicação da obra são abandonadas. O futuro que imaginou para si mesmo como acadêmico de cátedra havia ruído sob os seus olhos, forçando-o a buscar novas alternativas de assegurar uma carreira. A experiência de vida tanto individual quanto social e coletiva de Benjamin aproximavam-no da matéria de sua pesquisa, tornando viva a percepção barroca da transitoriedade da existência, da caducidade das construções de sentido inventadas pelo ser humano. O elemento fascinante de tudo isto é que, mesmo diante do drama pessoal, o autor não deixou de avaliar o potencial cognitivo da experiência da melancolia. Em outras palavras, o faro filosófico de Benjamin estava atento para notar de que modo a experiência subjetiva de sua geração revelava algo sobre a própria estrutura do real, e mais especificamente, sobre a estrutura do tempo histórico. Nesse sentido, *Origem do drama trágico alemão* pode ser compreendido como uma investigação sobre a primeira formulação moderna de uma concepção de história não-teleológica. Mas por que exatamente o Barroco é o fenômeno de origem desta concepção de história e por qual motivo essa compreensão da temporalidade histórica foi esquecida pela posteridade?

1.2 Soberania e estado de exceção

A primeira dessas perguntas pode ser respondida pelo capítulo inicial do Livro 1 da *Habilitation*, intitulado *Drama trágico e tragédia*. Essa seção do livro se concentra sobretudo em uma análise complementar da doutrina jurídica e política da soberania no século XVII e da personagem do soberano no drama trágico alemão. Esta temática está profundamente entrelaçada com a discussão sobre a natureza da história, ao ponto de Benjamin afirmar que “o soberano representa a história”³⁹. Começamos a enxergar o vínculo entre as duas discussões quando avaliamos o contexto sócio-histórico em que se origina a doutrina barroca

³⁶ BENJAMIN 2016, p. 280.

³⁷ BENJAMIN 2016, p. 281.

³⁸ BENJAMIN 2016, p. 282.

³⁹ BENJAMIN 2016, p. 59.

da soberania. Pois ela se insere no contexto de um processo geral de secularização da sociedade europeia, que se baseia não tanto na suspensão da fé religiosa quanto na defesa de uma separação entre a autoridade religiosa e a autoridade profana e mundana da política e das ciências. Nas palavras de Benjamin, a secularização barroca “não significou uma perda das preocupações religiosas: o que aconteceu foi que a época lhes recusou uma solução religiosa, exigindo ou impondo, em seu lugar, uma solução profana”⁴⁰. Em continuidade com o interesse do Renascimento pelo humanismo grego, a Europa do século XVII exigia principalmente que as instituições públicas fossem regidas por princípios humanistas e naturalistas, reservando o dogma teológico para a administração da vida espiritual. Movimento este que caminha de mãos dadas com o resultado das disputas religiosas entre a Reforma Protestante e a Contrarreforma Católica, cujas conclusões enveredam pela ênfase na fé como uma experiência subjetiva, que coincide com a autonomia política e econômica.

A doutrina da soberania surge assim como solução profana ao problema de quem deve administrar o Estado. Desde o seu nascimento, no entanto, a doutrina da soberania precisou responder ao seguinte problema: o que vincula a figura humana do Rei ao título de poder supremo do Estado, uma vez que o soberano não é mais o representante divino? Na origem da sociedade secular, o que legitima o poder soberano não é a mais “a relação com Deus”, como na cristandade europeia, nem “a presentificação de um antiquíssimo passado, que é a chave de uma comunidade popular viva”, como era o caso da realeza heróica da Antiguidade⁴¹. O que não existe mais na modernidade é um vínculo natural e interiorizado entre o soberano e a sua posição de poder. Um contexto similar está presente nas primeiras páginas do *Príncipe*, de Maquiavel, onde se discute a diferença entre os principados hereditários e os novos ou adquiridos⁴². Como não há dificuldade para um príncipe hereditário em se estabelecer no domínio que pertence a sua família há gerações, dado que há sentimento de familiaridade entre o povo e seu regente, Maquiavel dedica o seu livro aos príncipes novos, que não possuem um vínculo natural com o principado e precisam manter o seu poder através de força, intriga e populismo. A associação artificial e exterior que há entre o principado adquirido e seu príncipe, que no século XVI Maquiavel era apenas um dentre os casos possíveis de governabilidade, torna-se no século XVII o ponto de partida de toda a moderna teoria da soberania. A artificialidade do poder é ainda mais enfatizada por Hobbes em seu *Leviatã*, peça chave da teoria da soberania na era Barroca, na medida em que, em

⁴⁰ BENJAMIN 2016, p. 76.

⁴¹ BENJAMIN 2016, p. 56.

⁴² MAQUIAVEL, 2017, p. 93.

primeiro lugar, o soberano passa a ser visto como resultado de um *contrato* social e, em segundo lugar, a principal prerrogativa do soberano é definida como o monopólio da violência contra as aparentemente inevitáveis insurreições populares.⁴³

Apesar da centralidade de Hobbes, *Origem do drama trágico alemão* salienta sobretudo o maquiavelismo político como o motor das ações do soberano barroco. Benjamin atribui ao soberano “a percepção das intrigas diplomáticas e a gestão de todas as maquinações políticas”⁴⁴. As peças do *Trauerspiel* são repletas de exemplos das artimanhas exercidas pelo soberano e por seus cortesãos, com o intuito de preservar o trono, assim como de maquinações daqueles que buscam usurpar a coroa do regente. Mais célebre do que a dramaturgia alemã do período, o teatro barroco de Shakespeare está infundido das intrigas de um Richard III ou de uma Lady Macbeth na luta pela usurpação ou preservação do poder. Esta profusão de intrigas demonstra que o título de soberano é um posto extremamente dinâmico, em constante mutação. Quando Benjamin diz que “o soberano representa a história”⁴⁵, não se refere ao fato de que a crônica da história por vezes atém-se apenas ao suceder dos regentes. Ao contrário, o filósofo está indicando a profunda historicidade que perfaz o conceito barroco de soberania. Assim como o desenrolar da história humana é dinâmico, contingente e imprevisível, a soberania moderna é controlada pela mesma imponderabilidade.

O soberano não é um escolhido dos Deuses. O trono não lhe pertence necessariamente e o seu caminho até ele é marcado por uma série de acasos e circunstâncias fortuitas. No espírito barroco, reina uma “ausência de toda a escatologia”⁴⁶ (p. 77), isto é, o destino da humanidade europeia não se encontra mais sob a tutela celestial, mas jaz inteiramente sob a falibilidade das mãos humanas. Em outras palavras, a história deixa de ser compreendida como um plano divino que se desenrola de acordo com a vontade de Deus e caminha em última instância para um fim que é o da salvação dos justos. Segundo Benjamin, “a cristandade ou a Europa está dividida numa série de reinos cristãos cujas ações históricas já não pretendem decorrer dentro do processo salvífico da história”⁴⁷. É verdade, contudo, que a crônica barroca da história não se desvincula completamente da tradição cristã. O que a crônica barroca herda do passado é a imagem que o cristianismo faz da existência terrena da

⁴³ HOBBS, 2014, p. 142: “Em virtude da autorização que cada indivíduo dá ao Estado a usar todo o poder e a força, esse Estado, pelo temor que inspira, é capaz de conformar todas as vontades, a fim garantir paz em seu país”.

⁴⁴ BENJAMIN 2016, p. 57.

⁴⁵ BENJAMIN 2016, p. 59.

⁴⁶ BENJAMIN 2016, p. 77.

⁴⁷ BENJAMIN 2016, p. 75.

humanidade antes do estágio final de salvação. Perdura, portanto, a noção de que a vida dos mortais na Terra possui as características opostas à vida nos Céus: se a segunda é definida pela eternidade e pela boa-aventurança, a primeira se caracteriza pela caducidade e pela melancolia. A crônica barroca da história preserva a concepção cristã da *via crucis* do sofrimento humano na Terra, mas elimina de si qualquer referência à salvação divina. A última palavra do drama barroco, afirma Benjamin, é um “desespero sem saída”⁴⁸ com qual convive a história humana:

Enquanto que a Idade Média acentuava a precariedade do acontecer histórico e a transitoriedade da criatura como estações de um percurso salvífico, o drama trágico alemão mergulha inteiramente na desolação da condição terrena. Se nele existe redenção, ela está mais nas profundezas deste próprio destino do que na concretização de um plano soteriológico divino. O que caracteriza o novo drama em toda a Europa é o afastamento da escatologia presente no teatro religioso⁴⁹.

Se a perspectiva não-teleológica da história no drama barroco liberta a humanidade da tutela divina, ela também lança a humanidade em um desespero sem futuro. Se essa angústia contribui para desenvolver a consciência da caducidade da história, ela também produz no espírito da época um apelo por segurança e conservação, pela paralisação do tempo histórico. É a esse apelo que o tirano absolutista responde, de modo que a sua função primária é a de conservar a ordem, de impedir a ebulição social. O soberano do século XVII é essencialmente o soberano absolutista, personificado na frase de Luís XIV, o Rei-Sol, “o Estado sou eu”. Nas palavras de Benjamin: “A função do tirano é a restauração da ordem na situação de exceção: uma ditadura cuja utopia será sempre a de colocar as leis férreas da natureza no lugar do instável acontecer histórico”⁵⁰. A utilização do termo “situação de exceção” e da expressão “estado de exceção” em outros momentos - terminologia que só se tornaria habitual no vocabulário político do século XIX -, denota que Benjamin não tem apenas o passado em mente ao tratar do tirano absolutista. Na Alemanha da década de 1920, o jurista e filósofo Carl Schmitt propunha um retorno à soberania absolutista como uma forma de apaziguar a tensão social reinante⁵¹. Quando Benjamin afirma que o “Barroco desenvolve-se a partir da discussão do estado de exceção, considerando que a mais importante função do príncipe é

⁴⁸ BENJAMIN 2016, p. 75.

⁴⁹ BENJAMIN 2016, p. 78.

⁵⁰ BENJAMIN 2016, p. 70.

⁵¹ Discutimos mais atentamente a relação entre Schmitt e Benjamin em nosso artigo, “Normalidade e exceção na Weimar de Walter Benjamin” (2022), publicado na revista *Limiar da UNIFESP*.

impedi-lo”⁵², ele cita diretamente a tese da *Teologia Política* de Schmitt, segundo a qual “Soberano é aquele que decide sobre o estado de exceção”⁵³.

Encontramos então mais uma correspondência entre passado e presente em *Origem do drama trágico alemão*. Assim como o espírito barroco vê-se dividido entre a emancipação da sociedade secularizada e a adoção do absolutismo tirânico, a Alemanha de 1920 também oscilava entre dois pólos, os da revolução socialista e da tirania conservadora. Nas palavras de Wille Bolle, “Benjamin estava preocupado com a existência de fortes elementos autoritários na República de Weimar” e acompanhando “os estudos do jurista Carl Schmitt que preparou, naqueles anos, uma legitimação da ditadura contemporânea”⁵⁴. É salutar demarcar aqui que o testemunho cultural do Barroco não representa para Benjamin um modelo a ser seguido, mas mais precisamente uma experiência incompleta e imperfeita, que serve de advertência ao tempo futuro. O exemplo da cultura barroca alemã é falho não somente por conta do aceno ao absolutismo, mas também por uma espécie de traição epistemológica de seus princípios. Em uma reviravolta epistêmica, o *Trauerspiel* confere um sentido teológico à caducidade da história. Na esteira da Contrarreforma católica, o barroco alemão passa a encarar a transitoriedade da existência como metáfora da morte e da ressurreição de Cristo. O drama alemão abraça um quietismo que desvaloriza a vida terrena e suas vicissitudes em nome de um paraíso futuro pós-vida. Nas palavras de Benjamin, o componente revolucionário do espírito barroco “é pulverizado com aquela reviravolta *única* em que a contemplação alegórica (...) se reencontra, não já jogando no mundo terreno das coisas, mas com a seriedade de quem está sob o céu”⁵⁵ (p. 250). A consciência histórica do século XVII “à vista das ossadas, não se mantém fiel a si mesma, mas se refugia, infiel, na ressurreição”⁵⁶.

Se, por um lado, o testemunho intelectual da arte barroca é imperfeito e incompleto, por outro, ele não deixa de apresentar componentes potencialmente emancipatórios que podem ser redimidos pela crítica cultural. Apesar do tom sombrio do texto, *Origem do drama trágico alemão* denota um entusiasmo sobretudo com as implicações revolucionárias de uma concepção de história não-teleológica adormecida no espírito barroco. Destacamos aqui três elementos da cultura barroca que são objeto da crítica redentora de Benjamin na *Habilitation*:

⁵² BENJAMIN 2016, p. 60.

⁵³ SCHMITT, 1996, p. 87.

⁵⁴ BOLLE, 1988, p. 47.

⁵⁵ BENJAMIN 2016, p. 250

⁵⁶ BENJAMIN 2016, p. 251.

o tema do jogo na poética barroca, a perspectiva *erótica* sobre o ato de conhecer e, por fim, a representação alegórica do mundo.

1.3 Exploração do lúdico e do Eros

A investigação filosófica do “jogo” e do “lúdico” tem uma história própria no pensamento alemão contemporâneo, que guarda entre seus momentos de destaque a definição de “jogo livre das faculdades” na estética de Kant e a exploração do “impulso lúdico” nos textos de Schiller. *Origem do drama trágico alemão*, contudo, não se concentra em uma teoria barroca do jogo, mas explora como o *Trauerspiel* se utiliza do lúdico para resolver os problemas oriundos da secularização do drama cristão. Benjamin destaca, por exemplo, como a tentativa de conferir um caráter secular ao drama barroco afeta o desenvolvimento e conclusão de suas tramas. O velho esquema da salvação divina, do *deus ex-machina*, tão característico do teatro cristão, é substituído por aquilo que Benjamin chama de “momento lúdico do drama” ou o “motivo do jogo”⁵⁷..

Por um lado, essas expressões parecem enfatizar a dimensão do jogo como uma atividade criativa e construtiva, consequência de uma sociedade emancipada da tutela divina e que agora lança-se a criar, tal qual o artista apolíneo, as formas de seu próprio destino. A *Habilitation* afirma assim que o “deus do novo palco é o artifício”⁵⁸, referindo-se ao modo como os protagonistas do drama barroco, herdeiros do Ulisses de Homero, procuram antever-se ao destino através de recursos lúdicos. O príncipe Hamlet de Shakespeare tem momentos desse herói artificioso, ele é afinal de contas o personagem dramático que cria a sua própria peça teatral - o artifício reflexivo da peça dentro da peça - e coloca os companheiros de drama como *seus* personagens.⁵⁹ Por outro lado, o motivo do jogo também faz referência ao lamento pela falta de sentido e finalidade determinados à história humana, que transcorre como um jogo vão, no qual toda empreitada humana tende a se arruinar e começar de novo, só para decair em ruína novamente. Mais uma vez Hamlet é exemplar, se lembramos aqui das fabulações do príncipe sobre a mortalidade diante da caveira de Yorick, quando reflete que os restos mortais de Alexandre, o Grande - uma vez um grande e imponente imperador - podem muito bem ser agora o pó e a terra que cobrem a tampa de um barril⁶⁰. A *dialética do jogo* em Benjamin percorre ao mesmo tempo estas duas vias opostas, para mostrar-nos a dupla condição da humanidade na modernidade: se os seres humanos

⁵⁷ BENJAMIN 2016, p. 79.

⁵⁸ BENJAMIN 2016, p. 79.

⁵⁹ SHAKESPEARE, 2015, p. 120 (Ato III, Cena II).

⁶⁰ SHAKESPEARE, 2015, p. 177 (Ato V, Cena I).

passam a enxergar-se pela primeira vez como sujeitos auto-formados, como autores de seus próprios destinos, ao mesmo tempo a humanidade precisa conciliar-se com a percepção de que é apenas mais um componente do mundo natural, submetido às leis mecânicas da física e aos processo de decomposição orgânica.

O momento da salvação, quando ocorre no drama barroco, está associado aos dois lados da dialética do jogo. A salvação da humanidade historicizada parte do reconhecimento tanto da autonomia e da liberdade de suas ações quanto da contingencialidade e efemeridade de seus propósitos. Segundo Benjamin, “a instância salvífica e libertadora, para o teatro da sociedade profana, que assim se torna um teatro ‘romântico’, reside sempre numa mútua reflexão paradoxal entre jogo e aparência”⁶¹. Se o domínio do jogo é o do artifício propositivo, o domínio da aparência (*Schein*), do ponto de vista da acepção metafísica do conceito, é o do prazer fugidivo, o do encanto efêmero que se desfaz uma vez que tentamos capturá-lo. De maneira análoga, a sociedade profana consegue tomar as rédeas de seu próprio destino - alcançando a salvação desejada - apenas quando reconhece simultaneamente o quanto ela não é a única e exclusiva autora deste destino, isto é, quando lança mão do impulso autoritário de soberania absoluta e admite os desvios e rupturas da história como parte de seu próprio projeto. No final de *Hamlet*, assistimos ao príncipe aceitar um duelo que sabia de antemão ser desleal e planejado com o intuito de matar-lhe. Hamlet abraça a própria morte - um destino puramente heterônomo e nada autônomo -, mas arranja artificialmente os preparativos do duelo para que a sua morte coincida com o desmascaramento público do governo déspota que havia usurpado o trono. Hamlet obtém domínio sobre o seu destino no mesmo instante em que renega este domínio. A diferença entre o impulso lúdico do drama secular - que, é verdade, Benjamin enxergava mais no teatro barroco de Calderón e Shakespeare e menos em suas produções alemãs - e as construções de sentido religiosas e metafísicas do passado está no gesto não-autoritário da atividade lúdica.

A dimensão não-autoritária do impulso lúdico se vê reforçada na própria concepção de verdade defendida por Benjamin no “Prólogo Epistemológico-Crítico” da *Habilitation*. A discussão sobre a verdade no prólogo, a seção mais explicitamente filosófica da obra, envolve uma apropriação criativa da definição socrática de *Eros* no *Banquete* de Platão. No discurso final de Sócrates no *Banquete*, no qual o filósofo relembra os ensinamentos que lhe foram transmitidos pela sacerdotisa Diotima, define-se *Eros* como um processo de desejar no qual o momento de perseguição amorosa é mais determinante do que a consumação final do desejo.

⁶¹ BENJAMIN 2016, p. 79.

Eros, afinal das contas, só existe nesse ínterim entre o não-ter e o ter, entre o desconhecido e a revelação do conhecimento. Na descrição de Platão, *Eros* “ocupa o lugar situado entre o saber e a ignorância”⁶². Mas, a partir destes pressupostos, como estabelecer uma relação entre *Eros* e verdade? No diálogo platônico, *Eros* é descrito como um processo que gradualmente nos leva a perceber que o almejado não é a posse do objeto de desejo particular, mas sim a contemplação do que esse particular tem de generalidade, em primeiro lugar, e de universalidade, em segundo lugar. O desejo erótico, portanto, é uma espécie de treino preparatório que nos encaminha ao altar da verdade, a qual, por sua vez, se situa em um domínio de universalidade especulativa que difere e é superior ao domínio terreno de *Eros*. Platão cria um vínculo entre *Eros* e verdade, mas simultaneamente estabelece uma hierarquia entre ambos.

O “Prólogo Epistemológico-Crítico” preserva a abordagem platônica de *Eros*, mas subverte a hierarquia proposta por Platão entre *Eros* e verdade. É importante destacar, em primeiro lugar, que Benjamin opta por traduzir *Eros* como “beleza”, deslocando a discussão platônica para o âmbito da Estética e da representação da cultura barroca, sem no entanto perder de vista os contornos eróticos dessa reflexão. Benjamin introduz então uma inversão sutil do argumento do *Banquete*: “Aí, a verdade - o reino das ideias - é ilustrada como o conteúdo essencial da beleza. Aí, a verdade é declarada bela”⁶³. Na acepção benjaminiana, portanto, a beleza não é apenas uma escada que conduz ao andar superior da verdade, mas a própria verdade é determinada de acordo com a configuração da beleza. A verdade é bela, isto é, as condições para a identificação da verdade são as mesmas condições para a identificação da beleza. E a beleza aqui é justamente o terreno do *Eros* descrito anteriormente: é o terreno da *aparência*, na qual se misturam saber e ignorância, ter e não ter. Benjamin pondera que “a verdade não é desvelamento que destrói o mistério”⁶⁴, ou seja, conhecer a verdade de algo não significa capturar este objeto em um molde fixo e engessado. Ao contrário, a *Habilitation* concebe o verdadeiro mais como uma experiência de aprendizado contínuo, a qual respeita o véu do objeto de saber e nunca chega a efetivamente revelá-lo, isto é, nunca chega a transformar o conhecimento em um dogma absoluto. Jeanne Marie Gagnebin sumariza brilhantemente o entrelaçamento entre verdade e beleza no “Prólogo Epistemológico-Crítico”:

A beleza não é apenas redimida - pela sua última ligação à verdade (...); mas também é evocada como critério imprescindível à verdade, que precisa da beleza para ser verdadeira: a

⁶² PLATÃO, 2009, p. 95.

⁶³ BENJAMIN, 2016, p. 18.

⁶⁴ BENJAMIN, 2016, p. 19.

verdade não pode realmente existir sem se apresentar, se mostrar e, portanto, aparecer na história e na linguagem. Não há, então, sujeição da beleza à verdade numa hierarquia ontológica que submete o sensível ao inteligível e o aparecer ao ser. (...) A verdade, portanto, somente pode ser real enquanto exposição e apresentação de si através da beleza⁶⁵.

1.4. Teoria do conhecimento histórico

A aproximação entre a experiência cognitiva e a estética, entre o verdadeiro e o belo, é um ponto fundamental da teoria do conhecimento proposta por Benjamin no “Prólogo”. Esta teoria se opõe diretamente ao “conceito oitocentista de sistema”⁶⁶ (p. 16), posição que Benjamin parece identificar aos esforços epistemológicos do idealismo alemão. A comentadora Beatriz Hansen aponta, inclusive, que o título do prólogo é melhor entendido quando o lemos como um “Prólogo Crítico da Epistemologia”, no sentido em que o texto desafia os pressupostos reinantes acerca do que seria a tarefa da teoria do conhecimento⁶⁷. Benjamin sintetiza a epistemologia de sistema com uma metáfora visual: esta “tenta capturar a verdade numa teia de aranha estendida entre várias formas de conhecimento, como se ela voasse de fora para cair aí”⁶⁸. A imagem da teia de aranha representa a ambição do sistema de antecipar-se ao objeto do conhecimento particular a partir de uma determinação geral do que é o conhecer, isto é, através de uma “propedêutica mediadora do conhecimento”⁶⁹. Os dois grandes sistemas epistemológicos do idealismo alemão, o kantiano e o hegeliano, apesar de suas diferenças, têm em comum a prerrogativa de descrever o trabalho da consciência em sua mais alta generalidade, para daí deduzir a natureza do próprio real, seja enquanto fenômeno em Kant, seja enquanto Espírito Absoluto em Hegel. A grande teia de aranha da consciência é jogada sobre a realidade e espera-se que a verdade, a determinação de cada objeto particular, seja cercada e acabe por tornar-se uma presa do sistema.

Ao buscar no auto-exame da consciência uma forma de se antecipar ao objeto concreto, a epistemologia de sistema nega a este “uma existência prévia como algo que se autodetermine”⁷⁰. O saber configura-se assim efetivamente em *objeto*, em algo que ou só existe enquanto existe para um sujeito - como a árvore de Berkeley que, no meio da floresta inabitada por seres humanos, não *existe* em sentido estrito - ou só existe segundo a forma da consciência de perceber as coisas. O sentido do objeto do conhecer já se encontra

⁶⁵ GAGNEBIN, 2014, p. 72-73.

⁶⁶ BENJAMIN, 2016, p. 16.

⁶⁷ HANSEN, 1995, p. 820.

⁶⁸ BENJAMIN 2016, p. 16.

⁶⁹ BENJAMIN 2016, p. 16.

⁷⁰ BENJAMIN 2016, p. 18.

pré-determinado segundo os esquemas lógicos da consciência, a qual apenas desdobra a si mesma em cada verdade conhecida. O “Prólogo” estabelece uma diferença entre conhecimento e verdade, e define o primeiro da seguinte maneira: “o conhecimento é um haver”⁷¹, “é próprio dele um caráter de posse”⁷². Encarar o conhecimento como propriedade é rejeitar qualquer espécie de autonomia e independência por parte do fenômeno observado, é negar a este a capacidade de nos surpreender, de trair as expectativas com as quais nos aproximamos dele. Na segunda parte da presente tese, veremos como Benjamin já havia explorado essas ideias em uma obra anterior, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Aqui o autor elabora uma epistemologia que se nega a estabelecer as condições para o conhecimento de um objeto em geral, a partir da natureza do sujeito; optando, ao invés disso, por estabelecer diretrizes para uma experimentação na qual o sujeito abandona o enclausuramento de si mesmo e participa do autoconhecimento do próprio objeto.

O “Prólogo Epistemológico-Crítico”, por sua vez, almeja libertar a verdade das amarras do pensamento sistêmico, envolvendo-a por completo nas águas turbulentas da temporalidade histórica. O “Prólogo” efetivamente transforma a história em ontologia da filosofia benjaminiana: “O conceito de ser da ciência filosófica não se satisfaz com o fenômeno, precisa absorver toda a sua história”⁷³. A história está imbuída no ser de todas as coisas, mas evidenciar a historicidade de algo não significa apenas contar o relato factual de como surgiu e veio a ser o que é hoje. Benjamin opõe a gênese (*Entstehung*), que expõe a série de eventos factuais localizados entre o presente e o início de algo, à categoria da origem (*Ursprung*), mais preocupada em exibir a natureza dinâmica da verdade histórica, isto é, e explicitar as lutas de força que movimentam a história e nem sempre encontram-se traduzidas na narrativa factual. O problema da narrativa genética é a pressuposição de que os eventos precedentes pré-determinam os eventos futuros, ou seja, de que o presente está escrito no passado. A gênese, por isso, corre o risco de redundar na narrativa teleológica. Já o conceito de *Ursprung*, nas palavras de Jeanne Marie Gagnebin, designa “a origem como um salto (*Sprung*) para fora da sucessão cronológica niveladora. (...) a origem quebra a linha do tempo, opera cortes no discurso ronronante e nivelador da historiografia tradicional”⁷⁴. Investigar a origem de algo não é tanto investigar a maneira como a cronologia - os fatores condicionantes do passado - a determinam, mas sim investigar o modo como um fenômeno histórico rompe com a expectativa gerada pelos seus antecedentes. O que não significa que a

⁷¹ BENJAMIN 2016, p. 17.

⁷² BENJAMIN 2016, p. 18.

⁷³ BENJAMIN 2016, p. 36.

⁷⁴ GAGNEBIN, 2013, p. 10.

categoria da origem opere no reino do puro acaso, mas sim que ela comporta uma dialética de continuidade e descontinuidade em relação à cronologia prévia. Segundo Benjamin, o ritmo da origem “só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado”⁷⁵. Ao comparar a origem a um “redemoinho”⁷⁶, uma matéria instável e em constante movimento, o “Prólogo” dá um passo fundamental na construção de uma concepção não-teleológica de história.

Se seguimos à risca a terminologia do “Prólogo”, não podemos nem falar em *conhecimento* da história. Conhecer, no vocabulário da obra, é um “haver”, é um tomar posse do fenômeno, é assegurar-se de que ele vai reproduzir os padrões sistemáticos que hoje enxergo nele. Em outras palavras, conhecer é deduzir o sentido do objeto a partir das determinações de um idealismo sistemático. Já a verdade - que para o autor sempre possui uma dimensão histórica - não pode ser conhecida, mas apenas contemplada. A contemplação - o modo de representação da verdade - se caracteriza por um “infatigável movimento de respiração”⁷⁷, isto é, por uma reflexão que, assim como a respiração, insiste em parar e começar mais uma vez do princípio, preservando este movimento continuamente. A contemplação é um modo de pensamento que “volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa”⁷⁸, frase que evidencia a influência da filosofia da natureza de Goethe. Em sua *Doutrina das Cores* (1804), Goethe defende, assim como o Benjamin de *Origem do drama trágico alemão*, uma compreensão antimetafísica da realidade. Em uma inventiva contra a mania dos filósofos de procurarem uma essência dos fenômenos, Goethe faz até uma alusão à história enquanto verdadeira diretriz do conhecer: “Expressar a essência de algo é um conhecimento inútil. Percebemos efeitos, e uma história completa destes bem poderia abranger a essência daquele”⁷⁹. Acima de tudo, o livro de 1904 defende a teoria dos fenômenos originários, isto é, a ideia de que cada fenômeno da natureza carrega consigo a sua própria teoria, a qual se desdobra a partir da forma particular e originária. Benjamin abre o “Prólogo” com uma citação da investigação goethiana sobre as cores, a qual reitera que a “totalidade não deve ser procurada no universal” e que “do mesmo modo que a arte se manifesta sempre como um todo em cada obra de arte particular, assim também a ciência deveria poder ser demonstrada em cada um dos objetos de que se ocupa”⁸⁰. Assim como a

⁷⁵ BENJAMIN 2016, p. 34.

⁷⁶ BENJAMIN 2016, p. 34.

⁷⁷ BENJAMIN 2016, p. 16.

⁷⁸ BENJAMIN 2016, p. 16.

⁷⁹ GOETHE, 1993, p. 35.

⁸⁰ BENJAMIN 2016, p. 15.

filosofia da natureza de Goethe, a filosofia da história do Benjamin barroco envolve um retorno incansável tanto à singularidade do fenômeno quanto à multiplicidade com a qual ele se mostra em seu percurso histórico.

A equação goethiana entre o singular e a totalidade possui um antecedente barroco, que se junta ao diálogo com o prólogo de Benjamin. A *Monadologia* de Leibniz não só pertence ao século XVII, como também ostenta o espírito barroco, ou seja, o espírito de conflito entre o mundo profano e o mundo transcendente, representados aqui na disputa entre o mecanicismo cartesiano e a metafísica cristã. Contudo, o que interessa particularmente a Benjamin é a noção leibniziana da mônada. Na ontologia de Leibniz, cada mônada é um “um espelho vivo perpétuo do universo” ou, em outras palavras, cada mônada é ente particular que engloba uma multidão de coisas e, a partir de seu ponto de vista singular, permite conhecer toda a realidade⁸¹. A realidade assim seria composta de diferentes mônadas as quais englobam a totalidade do real conforme a sua perspectiva singular; conforme a descrição leibniziana: “através da multidão infinita das substâncias simples, há como que outros tantos universos, que não são todavia senão as diferentes perspectivas de um único segundo os diferentes pontos de vista de cada Mônada”⁸². O “Prólogo Epistemológico-Crítico” define a verdade como mônada e elabora conseqüentemente as implicações desta determinação para o saber histórico. A “estrutura” da investigação histórica, afirma Benjamin, “é monadológica”⁸³. Isto significa que, por um lado, a investigação histórica também parte de objetos singulares, cujo significado é destrinchado pela atenta contemplação de seu conteúdo coisal e não pode ser deduzido de uma sistema universal. Por outro, esta investigação nunca se resume estritamente ao objeto em sua particularidade, mas procura contextualizá-lo historicamente e averiguar os vínculos do objeto com seus antecedentes e sucessores históricos, aquilo que Benjamin chama de pré-história e pós-história. Assim, a acepção benjaminiana de verdade, ou de saber histórico, parte de um objeto cuja singularidade é irredutível e indedutível, mas que ao mesmo tempo engloba toda a totalidade do real e da história. Cada objeto é uma ciência em si mesmo e simultaneamente uma ciência do todo - este é o fundamento, em parte barroco e em parte romântico, com o qual Benjamin estabelece seu conceito de verdade e, portanto, seu conceito de saber histórico.

⁸¹ LEIBNIZ, 2016, p. 54: “faz com que cada substância simples tenha relações que exprimem todas as outras e que ela seja, por conseguinte, um espelho vivo perpétuo do universo”

⁸² LEIBNIZ, 2016, p. 54-55.

⁸³ BENJAMIN 2016, p. 36.

1.5 A expressão alegórica

Tendo estabelecido o modo através do qual realizamos a experiência cognitiva da verdade histórica - a contemplação -, ainda nos falta esclarecer a maneira de expor e apresentar o conteúdo dessa experiência. Saímos da epistemologia e adentramos o domínio da metodologia. Como notamos anteriormente, a intenção original de pesquisa do autor no pós-doutoramento era o tema da linguagem. É enganoso pensar que Benjamin abandonara por completo sua intenção de investigar a relação entre conceito e palavra, signo e significado. Ao contrário, *Origem do drama trágico alemão* mostra que o autor buscou acomodar sua intenção original dentro do panorama da literatura alemã - ainda que seja discutível até que ponto essa acomodação foi frutífera, como testemunham as críticas iniciais ao trabalho. A *Habilitation* em Germanística se concentra no drama trágico do período Barroco, mas se interessa particularmente com o modo como a escola barroca interpretou a relação entre signo e significado através de uma predileção pela alegoria enquanto figura de linguagem. A segunda parte inteira de *Origem do drama trágico alemão*, intitulada “Alegoria e drama trágico” é dedicada ao estudo da alegoria barroca. Mais do que isso, Benjamin busca redimir a expressão alegórica diante das críticas da tradição cultural e filosófica posterior, que enxergou predominantemente a alegoria como um instrumento artístico inferior e de mau gosto.

No ensaio “Alegoria, Morte, Modernidade”, Gagnebin oferece uma breve história do conceito de alegoria, antes de partir para a análise do tema em Benjamin. A origem da alegoria está no confronto das escolas de filosofia helênicas com o texto de Homero, que representava uma voz respeitada da tradição e ao mesmo tempo o testemunho poético de uma visão de mundo guerreira e teológica que já não condizia com a doutrina logocêntrica da filosofia. Os filósofos cínicos e estoicos desenvolvem uma leitura *alegórica* de Homero, isto é, tomam a letra e o sentido original do texto como ponto de partida para um sentido outro que é descoberta pela alegoria, tornando compatíveis assim o universo homérico e o universo racional do helenismo. “A interpretação alegórica nasce da distância histórica que separa os leitores” afirma Gagnebin⁸⁴. A etimologia da palavra grega *allegoria* já indica a presença de uma distância entre signo e significado: “agoria” vem de “falar” e “discurso” (daí a *ágora* como praça pública para o diálogo), e “allos” traduz-se como “outro”. Alegoria, portanto, significa “dizer o outro”, isto é, identificar que um fenômeno possui tanto um sentido quanto

⁸⁴ GAGNEBIN, 2013, p. 32.

um outro. A ambivalência se insere nas origens da alegoria enquanto figura de linguagem, contexto histórico este que nos ajuda a compreender a reabilitação benjaminiana de uma modalidade específica de alegorias, a barroca, em seu confronto direto com outra figura de linguagem, o símbolo.

Segundo o panorama que tradicionalmente contrasta a alegoria com o símbolo, a alegoria “significa apenas um conceito geral, ou uma ideia, diferentes dela mesma” enquanto que o símbolo “é a própria ideia tornada sensível, corpórea”⁸⁵. Benjamin cita aqui a *Mitologia* do filólogo alemão Georg Friedrich Creuzer, ainda que Benjamin identifique a mesma posição reproduzida em outros pensadores como Goethe e Schopenhauer. O consenso entre os autores parece ser o de que a alegoria é uma imagem que “explica” uma ideia, enquanto que o símbolo “implica” sua ideia correspondente. A alegoria ilustra um conceito geral através de imagens exemplares; na pintura alegórica “Alegoria da Fama” do mestre barroco Artemisia Gentileschi, por exemplo, o conceito de Fama é representado por meio de uma bela mulher com vestes nobres, brincos, uma coroa de louros e um trompete. Nenhum desses objetos pretende exaurir o sentido do conceito de “Fama”; o método da alegoria, inclusive, costuma ser aditivo, inserindo o maior número possível de particulares que exemplificam a ideia geral. Já o símbolo elege uma imagem particular que, através de um processo metafórico, passa a indicar a totalidade de sentido do conceito. O símbolo da cruz no cristianismo, por exemplo, corporifica a essência da doutrina da salvação cristã em uma imagem singular e auto-suficiente. O símbolo da cruz não precisa de um acréscimo, de um segundo exemplo, que só poderia conspurcar o seu sentido; aliás, a cruz nem se qualifica como imagem exemplar, mas sim como representação sensível da totalidade de sentido do conceito cristão de auto-abnegação.

A tradição romântica, argumenta Benjamin, acostumou-nos a enxergar o símbolo como uma proeza de maior valor poético e intelectual. Ele demandaria maior poder de abstração e uma aptidão para a síntese do diverso em uma unidade orgânica. A alegoria, pelo contrário, seria uma mera “ilustração significativa”, que pode até servir à utilidade de informar e realçar uma mensagem, mas que não pode ser equiparada ao símbolo em termos de realização artística. A alegoria peca pelo excesso, isto é, seria fruto da arte menor do artista que tenta compensar a ausência de equilíbrio e coesão orgânica pela emoção desmedida e pela abundância fragmentária dos símiles. É importante observar que, na época de Benjamin, a vanguarda expressionista era vítima de acusações muito semelhantes. Alguns

⁸⁵ BENJAMIN 2016, p. 175.

anos após a publicação da *Habilitation*, o nazi-fascismo de Hitler enquadraria o expressionismo na categoria da “arte degenerada”, aquela que representa a decadência física e espiritual da humanidade moderna e tanto se distingue do ideal de perfeição do classicismo grego. Diante das semelhanças já apontadas entre o Barroco e o Expressionismo, é significativo que Benjamin tenha se empenhado em uma reavaliação dos velhos preconceitos contra o modo de expressão alegórico.

Concluindo essa reavaliação, *Origem do drama trágico alemão* é um manifesto contra as “definições redutoras da forma de expressão alegórica”⁸⁶, que por tanto tempo contribuíram para a percepção do Barroco como uma era de decadência cultural. A alegoria barroca, acredita o autor, não é produto de uma “menoridade” artística, mas sim de uma decisão consciente de desafiar os pressupostos de totalidade e de univocidade da tradição clássica. A alegoria assume, em primeiro lugar, que toda apreensão de um objeto é fragmentária, incapaz de capturar sua totalidade de sentido: “No campo da intuição alegórica a imagem é fragmento, ruína. A sua beleza simbólica dilui-se (...). Extingue-se a falsa aparência de totalidade”⁸⁷. A representação fragmentada da realidade na expressão alegórica não se dá em virtude de uma deficiência da capacidade de síntese, mas sim de uma renovada consciência histórica da falibilidade das construções de sentido humanas. Em segundo lugar, a alegoria exime-se de atribuir um valor definitivo ao objeto representado; ao invés disso, prefere habitar o terreno da ambivalência e da plurivocidade de sentidos. Assim, na alegoria “uma e mesma coisa podiam simbolizar tanto uma virtude como um vício”⁸⁸, como a célebre imagem barroca da *Frau Welt*, alegoria do Eros, que possui a fronte de uma bela mulher e as costas cheias de pústulas e vermes. A ambivalência alegórica não é sinal de uma representação confusa do real; muito pelo contrário, “a alegoria, o Barroco, orgulham-se precisamente desta riqueza de significados”⁸⁹ que é proporcionada pela exposição dos contrastes.

As propriedades da expressão alegórica encontram-se singularmente aplicadas em uma obra que, apesar de anterior ao período barroco, fascinou a imaginação de seus poetas e filólogos: a *Melancholia I* (1514) de Albrecht Dürer. A gravura não é apenas uma meditação sobre um estado de ânimo - a melancolia - típico ao espírito barroco, como também conta com dois instrumentos essenciais à expressão alegórica: (1) a pluralidade de sentidos, por vezes antagônicos, de cada objeto e (2) o caráter fragmentário do todo. Quanto ao primeiro

⁸⁶ BENJAMIN 2016, p. 172.

⁸⁷ BENJAMIN 2016, p. 187.

⁸⁸ BENJAMIN 2016, p. 185.

⁸⁹ BENJAMIN 2016, p. 188.

aspecto, é curioso notar que cada um objetos da gravura foi significado de maneiras divergentes pelos comentaristas barrocos: o cão, por exemplo, é alegoria tanto da raiva e hostilidade do melancólico quanto de seu faro, de sua capacidade inigualável de pesquisa; enquanto que a esfera, representando o planeta Terra, é uma alegoria tanto do humor seco e “pesado” que extenua e paralisa o melancólico quanto do movimento concêntrico de sua contemplação, que atinge o centro focal de cada questão⁹⁰. “A ambiguidade, a plurivalência de sentidos”, escreve Benjamin, são o cerne do impulso alegórico⁹¹. O segundo aspecto, o da “fragmentação amorfa que é a escrita visual do alegórico”⁹², é ainda mais aparente em uma primeira visualização da gravura: os objetos alegóricos estão dispersos pelo espaço pictórico sem nenhuma conexão visível entre si ou contexto que justifique sua presença. Qualquer tentativa de interpretar a gravura implica a participação do observador na montagem dos fragmentos presentes e qualquer combinação alcançada é apenas mais uma entre infinitas possibilidades de interpretação. Assim, Benjamin fala-nos de uma “arte combinatória” que é característica da poesia barroca.

Há ainda uma última e fundamental distinção entre símbolo e alegoria, que nos remete diretamente ao tema da história. Ambas as formas de expressão, alega Benjamin, comportam-se diferentemente no que toca à representação do tempo. O símbolo, por um lado, tenta ressaltar a presença do eterno no efêmero, ele eterniza o efêmero. O símbolo da balança da justiça, por exemplo, se utiliza de um objeto mundano e efêmero, a balança, para significar uma ideia abstrata e atemporal, a de justiça. Já a alegoria, por outro lado, vê o efêmero por trás daquilo que se considerava eterno, ele efemeriza o eterno. A já citada alegoria barroca da *Frau-Welt*, a Mulher-Mundo, parte da imagem da beleza e da juventude e mostra a decrepitude que lhe acompanha com o passar do tempo. Nossa interpretação coincide com aquela de Jeanne Marie Gagnebin, que lê “a reabilitação da alegoria, por Benjamin, como uma reabilitação da temporalidade e da historicidade em oposição ao ideal da eternidade que o símbolo encarna”⁹³. Nas palavras de Benjamin, sobre a dimensão temporal de símbolo e alegoria:

A relação entre símbolo e alegoria pode ser fixada com a precisão de uma fórmula remetendo-a para a decisiva categoria do tempo (...). Enquanto no símbolo (...) o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A

⁹⁰ BENJAMIN 2016, p. 158.

⁹¹ BENJAMIN 2016, p. 188.

⁹² BENJAMIN 2016, p. 187..

⁹³ GAGNEBIN, 2013, p. 31.

história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporânea, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto - melhor, de uma caveira⁹⁴.

A caveira é o ícone da representação barroca da história como ruína. O poder da alegoria barroca estava em enxergar o cadáver em decomposição já na imagem do corpo vivo e saudável, ou seja, em perceber o transitório e o contingente naquilo previamente considerado eterno e necessário. Este poder, que ficou adormecido por séculos, veio a reaparecer no momento mais improvável, numa época em que a humanidade europeia estava convicta da atemporalidade de suas novas conquistas. Em meados do resplandesciente século XIX, em uma Paris que ainda não era a Cidade dos Sonhos de Haussmann, mas que já se beneficiava dos frutos da modernização capitalista e abria as portas para o consumo de massa, um poeta excêntrico profanou a tumba da alegoria barroca. Em *As Flores do Mal*, Baudelaire ousou dessacralizar a imagem de paraíso terreno que a cidade parisiense adquirira ao colocar-se como símbolo do progresso europeu. Quando a poesia baudelairiana se concentra nas conquistas da modernidade parisiense, ela as representa como fugazes e provisórias, como uma libertação da libido que ocorre seja na *flânerie*, seja na agitação da multidão que toma as ruas, no despudor do sexo, na experimentação com o ópio, e assim por diante. Em contraste com a efemeridade desses prazeres, os vícios descritos pela pena de Baudelaire parecem maiores e mais perversos: a miséria e a insegurança das ruas, a compulsão pelo álcool e pelos jogos de azar, o tédio que rapidamente se transforma no desespero pela ausência de sentido da vida, entre muitos outros. De maneira análoga ao procedimento dos poetas barrocos, “quando evoca Paris em seus versos, Baudelaire faz ressoar a decrepitude e a caducidade de uma cidade grande⁹⁵”.

Na poesia alegórica de Baudelaire, o símbolo do progresso europeu transforma-se em uma imagem complexa e fragmentada, na qual convivem opostos. Aliás, convém lembrar que a tese segunda a qual *As Flores do Mal* é uma reflexão sobre a cidade moderna é em primeiro lugar uma interpretação benjaminiana. Uma grande seção de *Passagens* - cujos fragmentos estão compilados no Arquivo-J - estava planejada a respeito da discussão sobre os reflexos da modernidade capitalista na poesia de Baudelaire. Inclusive, os únicos extratos completos que temos do *Passagen-Werk* pertencem justamente a este segmento do trabalho: primeiro “A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire”, sobre o qual as críticas de Adorno levaram Benjamin a reformulá-lo em um segundo texto, “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”. Com o passar dos anos e a crescente descrença de Benjamin em ver um fim

⁹⁴ BENJAMIN 2016, p. 176.

⁹⁵ BENJAMIN, 2018b, p. 553 [J 57a, 3].

definitivo ao *Projeto das Passagens*, o autor planeja inserir os ensaios escritos em um livro inteiramente dedicado ao poeta francês, *Charles Baudelaire: um poeta na época do capitalismo avançado*, o qual todavia também permanece inacabado. O que ainda assim resta documentado é o vínculo entre a nova fase materialista da produção acadêmica de Benjamin e o exame da obra baudelariana.

A insistência em Baudelaire denota o interesse contínuo de Benjamin pela expressão alegórica mesmo em sua fase marxista. Lemos em um fragmento do Arquivo-J que “a chave para emancipar-se da Antiguidade”, isto é, para escapar das ilusões demoníacas do mito que modernamente se atualizam na figura do progresso - “está para Baudelaire na alegorização”⁹⁶. A alegoria representa para Benjamin uma maneira de realizar um exame crítico do presente sem ceder à nostalgia da falsa harmonia dos tempos antigos. Isto porque a expressão alegórica nos permite entender a temporalidade histórica como um processo dinâmico, em contínua construção, coincidindo assim com o método de uma historiografia que enxerga os aperfeiçoamentos da sociedade humana em conjunção com os novos retrocessos firmados. Se é verdade que *Origem do drama trágico alemão* encerra uma etapa da carreira de Benjamin, também é verdadeiro que os seus ecos continuam a ser ouvidos nos fragmentos do *Passagen-Werk*. Conforme um dos fragmentos do Arquivo-N: “Em analogia com o livro sobre o drama barroco, que iluminou o século XVII através do presente, deve ocorrer aqui o mesmo em relação ao século XIX, porém de maneira mais nítida”⁹⁷.

Temos elementos para supor um vínculo entre a compreensão alegórica da história e o materialismo histórico? É verdade que Marx e Engels, em *A ideologia alemã* (1845-46), também rejeitam a narrativa teleológica da história: “o que se designa com as palavras ‘finalidade’, ‘núcleo’, ‘ideia’ da história anterior não é nada além de uma abstração”⁹⁸. A resistência de Marx em definir estritamente como seria o futuro Estado comunista deve-se ao argumento segundo o qual o objetivo do materialismo histórico não é prever a história, o que já pressuporia a condição de que a história tivesse uma finalidade inerente. Outra afinidade entre o materialismo histórico e a concepção alegórica de história de *Origem do drama trágico alemão* está na crítica ao sistema do idealismo alemão, que Benjamin faz no “Prólogo Epistemológico-Crítico” e que Marx e Engels, por razões diversas, fazem no livro supracitado. No segmento intitulado “Feuerbach e História”, de autoria exclusiva de Marx, o autor critica a tradição da filosofia alemã, desde Hegel, em equiparar a história a uma história

⁹⁶ BENJAMIN, 2018b, p. 418 [J 7a, 2].

⁹⁷ BENJAMIN, 2018b, p. 762 [N 1a, 2].

⁹⁸ MARX & ENGELS, 2007, p. 40.

das ideias, pressupondo com isso que as transformações efetivas da sociedade humana são causadas por uma revolução nas mentes de seus membros. Essa tradição “nos fornece apenas a história das representações, destacada dos fatos e dos desenvolvimentos históricos que constituem a sua base”⁹⁹. *A ideologia alemã* nos explica o que seus autores consideram como a “base” da história e é neste ponto em que o materialismo histórico pode se mostrar incompatível à compreensão alegórica da histórica, ou a compreensão alegórica incompatível com o materialismo.

Marx postula a existência de um denominador comum à história humana, algo que a determina e permite uma apreensão geral da sucessão histórica, transformando a imensidão de fatos históricos em alguma espécie de unidade intelectualmente identificável. Esta “base” da história pode ser descrita, em “Feuerbach e História”, como a dinâmica da criação e transformação dos modos de produção econômica, os quais tornam possível, em primeiro lugar, a satisfação das necessidades humanas. Nas palavras de Marx: “o primeiro pressuposto de toda a existência humana e também, portanto, de toda a história, a saber, o pressuposto de que os homens têm de estar em condições de viver para poder ‘fazer história’. Mas, para viver, precisa-se, antes de tudo, de comida, moradia, vestimenta e algumas coisas mais”¹⁰⁰. É salutar esclarecer que a satisfação das necessidades básicas é apenas o ponto de partida para uma análise mais complexa da dinâmica histórico-econômica, que inclui a posterior divisão do trabalho, a criação de uma economia de mercado e de um mercado internacional, a divisão social em classes e a opressão social das classes trabalhadoras, entre outros fatores. Mas o que não muda é a remissão que o materialismo histórico realiza, em última instância, aos fatores econômicos como explicação dos fenômenos da consciência e da cultura. “Todo profundo problema filosófico é simplesmente dissolvido num fato empírico” afirma Marx, declaração que nos remete a famosa dicotomia entre estrutura econômica e superestrutura cultural, que aparece no prefácio da *Contribuição à crítica da economia política* (1859). Citamos aqui um trecho longo deste texto, em virtude da importância que a dicotomia estrutura-superestrutura representa para o debate sobre a história cultural benjaminiana:

A conclusão geral a que cheguei e que, uma vez adquirida, serviu de fio condutor dos meus estudos, pode-se formular resumidamente assim: na produção social da sua existência, os homens estabelecem relações de produção que correspondem a um determinado grau de desenvolvimento das forças produtivas materiais. O conjunto destas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base concreta sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem determinadas formas de consciência

⁹⁹ MARX & ENGELS, 2007, p. 45.

¹⁰⁰ MARX & ENGELS, 2007, p. 32-33.

social. O modo de produção da vida material condiciona o desenvolvimento da vida social, política e intelectual em geral. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; é o seu ser social que, inversamente, determina a sua consciência”¹⁰¹

O que nos chama a atenção nestes trechos selecionados dos escritos marxistas é a construção de uma ontologia materialista como base de sua filosofia da história. Se é verdade que o materialismo histórico renega toda pretensão teleológica, ele ainda assim demanda uma identificação do que seja o “ser” da história, o qual é definido como a base econômica que subjaz e condiciona os fenômenos sociais. O que a compreensão alegórica da história em *Origem do drama trágico alemão* tem em comum com o materialismo histórico, muito embora o Benjamin do livro do barroco ainda não seja um marxista, é a prevalência da matéria, do corpo, da *res extensa*, enquanto verdadeiros sujeitos da história. De fato, a “rigorosa imanência”¹⁰² do drama barroco forçava-o a enfatizar o “estado criatural”¹⁰³ do ser humano, isto é, forçava-o a conceber tudo o que é humano como uma manifestação do mundo natural e corpóreo. No entanto, o “materialismo” barroco difere do materialismo marxista na medida em que o primeiro concebe a matéria essencialmente como a matéria em decomposição, como o corpo em estado de iminente ruína. É assim que Benjamin sumariza a percepção barroca do estado criatural do humano: “Do ponto de vista da morte, a função da vida é a produção do cadáver”¹⁰⁴. Diferentemente da ontologia materialista do marxismo, a matéria não significa para o Barroco um fator de estabilização, um denominador comum sólido por meio do qual embasar a condição humana e deduzir com segurança suas características gerais. Ao contrário, sob o ponto de vista alegórico, é justamente porque a condição humana funda-se no estado de criatura corpórea que ela está condenada à transitoriedade, à fragmentariedade e à ambiguidade.

A discussão sobre o significado do materialismo em ambas as filosofias da história serviu para nos mostrar que o marxismo, diferentemente da perspectiva alegórica, ainda parece reivindicar a pretensão de conhecer a totalidade da experiência histórica, na medida em que esta pode ser sempre remetida a uma unidade, a unidade da estrutura econômica. Ao contrário do ponto de vista alegórico, o materialismo histórico ainda parece fundamentar-se na possibilidade de univocidade entre signo e significado, sendo o signo a estrutura econômica e o significado a superestrutura cultural. A fase marxista do pensamento benjaminiano de algum modo se apoia nesse empreendimento ontológico do materialismo

¹⁰¹ MARX, 2015, p. 24.

¹⁰² BENJAMIN, 2016, p. 77.

¹⁰³ BENJAMIN, 2016, p. 77.

¹⁰⁴ BENJAMIN, 2016, p. 235.

histórico, concebendo a história como um conjunto de fatores infraestruturais que condicionam amplamente a cultura, de modo que nenhum fenômeno cultural possa ser compreendido à margem da totalidade dos processos econômicos. Como pode ser então que a perspectiva alegórica da história persista durante a produção benjaminiana dos anos 30, como a insistência dos fragmentos do *Projeto das Passagens* a respeito do valor crítico da alegoria parece deixar claro? Para responder a essas perguntas, tentaremos compreender a origem do *Passagen-Werk*, seguindo de perto o desenvolvimento da reflexão benjaminiana até a elaboração da obra mais ambiciosa de sua produção marxista.

Capítulo 2 - A releitura materialista do passado como imagem dialética

Em sua introdução à edição alemã do *Passagen-Werk*, Rolf Tiedemann relembra a repercussão intelectual que a notícia da existência e da futura publicação do projeto provocou nos círculos benjaminianos. A partir dos comentários de Adorno e da publicação das cartas em que Benjamin menciona o trabalho, compreendeu-se que o *Projeto das Passagens* era a obra da vida do autor, fruto de um exaustivo trabalho de pesquisa que vai desde 1927 até 1940. O trabalho, já se sabia, fora interrompido pelo suicídio do autor enquanto fugia da perseguição nazista na fronteira entre França e Espanha, mas o que não se sabia ainda era até que ponto estava incompleto e em que medida oferecia uma resolução para uma série de disputas intelectuais inerentes aos estudos benjaminianos. Logo os estudiosos começaram a nutrir a esperança de que a publicação de *Passagens* contribuísse definitivamente para a vitória de sua interpretação particular do autor; circulavam então “os rumores mais contraditórios sobre uma obra que as interpretações concorrentes de Benjamin invocavam na esperança de que fossem solucionados os enigmas que a sua fisionomia intelectual propõe”¹⁰⁵. A efetiva publicação da obra em 1982, todavia, representou mais um acréscimo de outro enigma aos estudos benjaminianos do que a solução dos previamente existentes. A natureza fragmentária do material restante e as próprias hesitações e mudanças de direção de Benjamin durante a escrita do *Passagen-Werk* tornam quase impossível conferir-lhe um sentido único e definitivo. Nas palavras de Susan Buck-Morss, que talvez tenha em sua *Dialética do olhar* o trabalho de comentário mais icônico sobre a obra: “Toda tentativa de capturar o *Passagen-Werk* sob um fio narrativo único está fadada a fracassar”¹⁰⁶.

O presente comentário sobre o *Projeto das Passagens* reconhece que, ao buscar dar um formato coeso ao caráter lacunar da obra, se insere na esteira de um exercício que é em parte filológico, no que tange à comparação sistemática dos fragmentos, mas também em parte especulativo, recorrendo a capacidade criativa de imaginar uma forma final a uma obra que restará sempre inacabada. A interpretação aqui explicitada, tanto neste segmento quanto no decorrer da segunda parte da tese, deve muito às contribuições dos comentadores precedentes e especialmente às discussões realizadas no Grupo de Estudos Benjaminianos do Departamento de Filosofia da UFF, sob a orientação do professor Bernardo Barros de Oliveira. Antes de abordar a nossa interpretação da obra, contudo, convém estabelecer ou tentar estabelecer objetivamente sobre o que falamos quando discorremos sobre *Passagens*,

¹⁰⁵ TIEDEMANN, 2018, p. 13.

¹⁰⁶ BUCK-MORSS, 1991, p. 54.

isto é, qual é a forma do material publicado. Convém também reconstruir a jornada intelectual de Benjamin durante a concepção e o desenvolvimento da obra, o que já nos concederá algumas pistas importantes acerca da interpretação dos fragmentos restantes.

2.1. *A origem do Passagen-Werk*

Para compreender a origem do *Passagen-Werk* devemos retroceder a um período anterior à concepção da obra, voltando ao já mencionado encontro com a dramaturga bolchevique Asja Lacis, em Capri, por volta de 1923-24. Como mencionamos anteriormente, Benjamin descreve o encontro com Lacis como a sua primeira “experiência intensa da atualidade de um comunismo radical”¹⁰⁷. Seria errôneo descrever o pensamento benjaminiano pré-Lacis como apolítico, observação esta que pode ser facilmente desmentida com a leitura de um ensaio como “Por uma crítica da violência”, de caráter anarco-socialista e profundamente inspirado nas lutas da Liga de Spartacus de Rosa Luxemburgo. Ao invés disso, o diferencial da dita fase materialista da obra benjaminiana a partir do final da década de 20 está na adoção definitiva do panorama teórico do materialismo histórico. Ainda assim, devemos salientar que Benjamin não se encaixa perfeitamente na categoria do materialista ortodoxo, o que se pode constatar, por exemplo, em sua rejeição da teoria marxista da superestrutura. Mas até neste quesito o encontro com Lacis é significativo: a dramaturga era uma intelectual de vanguarda que aspirava romper com os padrões artísticos burgueses e que via a revolução cultural como tão significativa politicamente quanto a econômica.

Conjuntamente, Benjamin e Lacis coescrevem em 1925 o ensaio “Nápoles”, que representa uma ruptura com a forma tradicional do trabalho acadêmico universitário. Disfarçado ironicamente de suplemento turístico, o texto desafia o predomínio do conceito e analisa o ambiente social de Nápoles somente através de imagens concretas e singulares do cotidiano napolitano. Lacis provoca Benjamin não apenas a revolucionar o conteúdo de sua obra, mas sobretudo a forma de sua escrita filosófica. No ensaio sobre Nápoles, a atenção que a teoria do conhecimento do “Prólogo Epistemológico-Crítico” dedica ao fenômeno singular e efêmero alcança o máximo de concretude formal. O encontro com Lacis impulsiona Benjamin a dar forma concreta, e além disso uma forma vanguardista, às suas ideias abstratas. O ensaio conjunto foi um precedente importante para outro trabalho, dessa vez escrito somente por Benjamin entre 1923-26 e publicado somente em 1928, *Rua de Mão Única*. A influência de Lacis torna-se explícita logo na dedicatória da obra: “esta rua se

¹⁰⁷ BENJAMIN, 2016, p. 285.

chama Rua Asja Lacis, em homenagem àquela que, na qualidade de engenheira, a rasgou dentro do autor”¹⁰⁸. A qualificação de “engenheira” à Lacis não é puramente figurativa, mas também um indicativo da concepção de intelectual promovida pelo livro. O pensador por trás de *Rua de Mão Única* não é mais o acadêmico debruçado sobre as páginas empoeiradas de dramas esquecidos do século XVII, mas um transeunte envolvido pela turba urbana que comenta as cenas que a vida contemporânea lhe apresenta, muitas vezes em seus aspectos mais mundanos.

O livro é dividido em uma série de segmentos textuais de difícil nomeação; são independentes e não se conectam sequencialmente em capítulos; a muitos falta a generalidade ou o caráter formulaico do aforismo. Talvez seja mais prudente denominá-los apenas recortes, como os recortes de uma colagem cubista, fragmentos do cotidiano que justapostos perfazem uma imagem intelectual. O título de cada recorte faz referência a objetos concretos e prosaicos - “Posto de gasolina”, “Sala de desjejum”, “Relógio normal”, etc -, que geralmente não condizem diretamente com o conteúdo do opúsculo, mas que combinados a ele cumprem um significado irônico ou provocativo. É interessante observar aqui uma prática hermenêutica que pertence ao repertório da alegoria barroca: a confusão deliberada entre signo e significado, entre imagem e legenda. No recorte “Cabeleireiros para damas difíceis”, Benjamin aborda a discussão sobre a pena de morte através de um exercício anedótico e imaginativo: coloquem em uma cadeia “três mil damas e cavalheiros da Kurfürstendamm”¹⁰⁹, uma das avenidas nobres de Berlim, “sem lhes dar explicações e nem garantias, no meio da noite, e entreguem-lhes um formulário inquirindo a sua opinião sobre a pena de morte. Antes ainda da primeira manhã (...), a questão da pena de morte estaria esclarecida”¹¹⁰, conclui Benjamin. Não há uma conexão literal entre o título e o conteúdo do recorte, mas a confusão semântica entre ambos enriquece o sentido filosófico do texto: a burguesia, em questões de interesse público, é imaginada como uma “dama difícil” em seu cabeleireiro, isto é, como alguém que esperneará por motivos quase arbitrários, simplesmente porque pode dar-se ao luxo de complicar a vida das pessoas ao redor e testar até que ponto os outros irão se dobrar para servir ao seu capricho. Assim como o cabeleireiro de damas difíceis, Benjamin imagina que o legislador ou administrador público precisa saber manejar e em certa medida coibir os caprichos da burguesia, como no exemplo da maneira nada delicada pela qual o filósofo pretende resolver a discussão sobre a questão da pena de morte.

¹⁰⁸ BENJAMIN, 2012g, p. 9.

¹⁰⁹ BENJAMIN, 2012g, p. 25.

¹¹⁰ BENJAMIN, 2012g, p. 25.

Esse recorte, e outros como “Ministério do interior” e “Panorama Imperial”, mostram que a consciência das diferenças de classe e a crítica da alienação burguesa perpassam vários dos segmentos de *Rua mão única*. Nem todos os recortes do livro são diretamente políticos, é verdade. Alguns são reflexões ensaísticas sobre a experiência humana, quase aforismos: “Sala de desjejum” trata da experiência limiar entre o sono e a vigília que ocorre antes do desjejum e “Bandeira...” aborda a correlação entre amor e ausência a partir das despedidas que acontecem em um porto ou em uma estação de trem. Outros recortes como “Material escolar” e “Proibido colar cartazes” retratam o ofício da escrita e da crítica e listam uma série de breves recomendações metodológicas ao escritor; por exemplo “Não deixe nenhum pensamento passar incógnito e mantenha seu caderno de notas tão rigorosamente quanto a autoridade constituída mantém o registro de estrangeiros”¹¹¹. Assim como a alegoria barroca, *Rua de mão única* frui da sua fragmentariedade, a qual não deve ser compreendida como ausência de aptidão para a síntese. Ao contrário, o livro adota um método de saber construtivo, no qual o leitor tem espaço para realizar associações entre os recortes compilados, conquanto saiba que o conjunto formado é apenas *uma* construção dentre as tantas possíveis. A obra rejeita a postura dogmática - Benjamin enuncia “convencer é infrutífero”¹¹² -, mas ao mesmo tempo assume o exercício pedagógico de conferir sentido filósofo e político às experiências mundanas do habitante urbano, que as vivencia de modo tão convulsivo e desconectado que por vezes é incapaz atribuir-lhes significado. O intelectual por trás de *Rua de mão única* transmite suas opiniões como o funcionário do posto de gasolina aplica óleo em suas máquinas: “ninguém se posta diante de uma turbina e a irriga com óleo de máquina. Borrifa-se um pouco em rebites e juntas ocultos, que é preciso conhecer”¹¹³.

O que confere uma espécie de denominador comum à obra, e impede que ela se torne uma coleção de fragmentos desconexos, é algo que representa uma contribuição explícita do materialismo histórico ao pensamento benjaminiano: a preocupação de extrair significado filosófico e político das experiências sensório-materiais que contraímos no dia-a-dia, em contato com os espaços e objetos da cidade. O ímpeto de Benjamin é o oposto da postura do ensimesmamento burguês que ele descreve no recorte “Luvas”, no qual se pontua que os visitantes do zoológico usam luvas para se proteger do asco que sentem não tanto dos animais, mas sobretudo de sua própria animalidade reprimida. O trecho é compatível com a

¹¹¹ BENJAMIN, 2012g, p. 29.

¹¹² BENJAMIN, 2012g, p. 12.

¹¹³ BENJAMIN, 2012g, p. 9.

caracterização geral que Benjamin faz da psicologia burguesa a partir do final do século XIX. O “homem-estorço”, o inverso do “caráter destruidor”¹¹⁴, é aquele que busca alienar-se do mundo exterior - e da sua participação de classe em uma sociedade econômica e politicamente injusta - se acercando de mercadorias que funcionam como barreiras artificiais e amortecem os seus sentidos em relação ao mundo exterior. É o indivíduo que perdeu a capacidade de ter experiências coletivas (*Erfahrung*), porque só consegue sentir e enxergar o que se encontra nos limites estritos de sua existência íntima. No ensaio “Estética e Anestésica”, a comentadora Susan Buck-Morss encontra nas pesquisas benjaminianas um recenseamento dos mecanismos da *anestésica*, isto é, das técnicas modernas de anestesia da percepção mediante o envolvimento em um ambiente artificialmente controlado¹¹⁵. São exemplos de anestésica o jogo de cores e luzes de uma rua comercial, a decoração densa de um quarto burguês, o ópio e as drogas recreacionais que inebriam a sensibilidade, entre outros tantos casos de uma lista que - conforme observa Buck-morss - está sempre se atualizando.

Em *Rua de mão única*, Benjamin reconhece a natureza anestésica da paisagem urbana e de seus artificios consumistas, mas ao mesmo tempo luta contra os seus efeitos alienantes. O texto ainda aposta na possibilidade de transformar a vivência dispersa e fragmentada da metrópole industrial em uma experiência significativa. O livro convida-nos a extrair lições - sejam elas de caráter político- histórico ou até mesmo contemplativo no sentido filosófico - de nosso contato sensorial com os espaços e objetos efêmeros da vida metropolitana. Neste sentido, *Rua de mão única* é resultado da paixão benjaminiana pela *flânerie*, o passeio ocioso pela cidade, que se demora em cada lajota da calçada e em cada vitrine de loja, mesmo sem a intenção comprar, e com isso subverte o ritmo apressado daqueles que geralmente usufruem dos trajetos urbanos. Baudelaire era o exemplo superior de *flâneur* para Benjamin, mas o primeiro ensaio sobre o poeta francês elenca uma série de outros literatos do século XIX que dependiam quase exclusivamente da *flânerie* como fonte de criatividade artística. Ainda que o retrato benjaminiano do *flâneur* seja ambíguo, e contenha em si elementos críticos conforme apontaremos na segunda parte da tese, a fase materialista da obra do filósofo realiza uma valorização epistemológica da experiência da *flânerie*. O exercício de transpor as suas flanagens em conteúdo filosófico - que Benjamin também explora nos escritos sobre Nápoles, Moscou, Berlim e Marselha - culmina finalmente na pesquisa mais monumental do autor, o grande e inacabado livro sobre a Paris do Século XIX, o *Projeto das Passagens*

¹¹⁴ BENJAMIN, 2012c, p. 243.

¹¹⁵ BUCK-MORSS, 2012, p. 173.

2.2. *Influência de Proust e Revolução Copernicana*

A concepção originária do *Passagen-Werk* data de 1927, período em que Benjamin se encontra em Paris por conta do trabalho em uma tradução alemã de *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust. A influência proustiana sobre o projeto de Benjamin, aliás, é motivação suficiente para mais algumas observações introdutórias. A maior contribuição de Proust em *Passagens* é, sem dúvida, o tema da memória involuntária. Neste quesito, eram caros a Benjamin especialmente os eventos iniciais de *Caminho de Swann*, volume inicial da série de romances. O protagonista Marcel - cujo homônimo já evidencia o caráter em parte biográfico da obra - é um homem maduro que decide narrar suas experiências de vida em livro, mas encontra dificuldades no que tange à rememoração da infância. O escritor toma conta de quão lacunares são as suas lembranças de infância, de como eventos significativos que aconteciam à sua família e impactavam a sua vida permaneciam nos confins esquecidos da memória, seja por conta da proteção familiar que vela a percepção das crianças, seja por conta de seu próprio egocentrismo infantil. Por mais que se esforçasse por lembrar, sua memória voluntária só recordava das preocupações de âmbito extremamente pessoal, que na época lhe interessavam, mas que posteriormente perderam quase toda a sua relevância: a configuração do seu quarto, o receio de dormir sem o beijo da mãe nos dias em que os adultos organizam as suas reuniões, o rancor pelo pai que restringe o amor materno, e assim por diante. Enquanto isso, todo o resto que lhe parecia tardiamente muito mais interessante - o contato mais fértil com a natureza nas férias em Combray, o mistério que envolvia a figura de Swann e o drama social de seu casamento com Odette - encontrava-se envolto em uma malha de esquecimento¹¹⁶.

A recuperação total do passado só acontece em Proust através do acionamento da memória involuntária. Acontece ao Marcel adulto experimentar uma súbita iluminação pessoal no momento em que prova o célebre chá com madeleines. A experiência sensorial da refeição transportou-o diretamente aos momentos em que, quando criança, provava as mesmas madeleines em suas viagens de verão à Combray. A sensação material e concreta da madeleine, até então adormecida, funciona como um gatilho a um turbilhão de lembranças esquecidas ou suprimidas por Marcel. Uma vez desbravada, a memória involuntária descortina uma série de eventos que possuem ressonância para o Marcel adulto. Este

¹¹⁶ PROUST, 1987, p. 47-51. Nessas poucas páginas encontramos um núcleo importante do romance, que vai do lamento proustiano pela impossibilidade de retomar as memórias do passado longínquo até a experiência redentora do chá com madeleines.

reconhece a origem de sua inclinação para a arte na exploração infantil dos sublimes jardins da cidade de veraneio, ou na enfermidade que lhe prendia ao quarto e moldava seu temperamento imaginativo. Mais do que isso, encontra analogias entre sua história amorosa futura e o drama de Swann e Odette. De um modo ou de outro, estes momentos até então ignorados do passado, cuja lembrança fora originalmente despertado pelo contato físico com um objeto de outrora, acabam por esclarecer a própria vida presente de Marcel.

A memória involuntária de Proust é o modelo de experiência com a história que Benjamin privilegia em *Passagens*. A memória involuntária funciona como um choque, um sobressalto, que subitamente nos faz questionar nossa leitura do passado. O singular da narrativa de Proust, que o distingue do romance de memórias comum, é a temática dos *temps perdu*, os momentos vividos no passado que revelam o seu significado pleno apenas mediante o olhar retrospectivo e crítico do presente. Proust não narra apenas as suas memórias da maneira como as havia experimentado na primeira vez, mas utiliza o arsenal de informações e o senso crítico adquiridos no presente para adicionar novas camadas de significação à lembrança original. Como resultado dessa rememoração, tanto a imagem do passado quanto o presente encontram-se modificadas. Um exemplo do entusiasmo de Benjamin com essa dinâmica rememorativa encontra-se não apenas no *Projeto das Passagens*, mas também na tentativa do autor de realizar o seu próprio livro de memórias filosófico, *Infância em Berlim*.

O livro - cuja estrutura textual é parecida com a de *Rua de mão única* - tem um segmento intitulado “Notícia de uma morte”, que descreve o momento da infância de Benjamin em que seu pai veio contar-lhe, “um pouco contra a vontade”¹¹⁷, acerca da morte de um tio. À época, seu pai descreve a morte, um tanto “prolixamente”¹¹⁸, como sendo produto de um ataque cardíaco fulminante. Causa estranheza o desconforto do pai naquela noite, assim como a necessidade que ele sentiu de conversar longamente sobre a morte de um tio distante. O autor alega ter fixado essa memória “do mesmo modo como alguém grava com precisão um lugar, sentindo que deverá voltar a ele algum dia a fim de buscar algo esquecido”¹¹⁹. Com efeito, esse esforço de recordação seria recompensado, uma vez que Benjamin descobre muito tempo depois que o verdadeiro motivo da morte do tio havia sido a sífilis. Essa descoberta modifica completamente a compreensão do adulto Benjamin sobre aquela memória de infância. Na verdade, o motivo da mistura de desconforto e cerimoniosidade na atitude do pai devia-se à vergonha da família e, principalmente, aos

¹¹⁷BENJAMIN, 2012d, p. 90.

¹¹⁸BENJAMIN, 2012d, p. 90.

¹¹⁹BENJAMIN, 2012d, p. 90..

costumes burgueses puritanos que tornavam o sexo um objeto de tabu, especialmente o sexo fora do casamento e da finalidade estrita de procriação. A contribuição crítica do presente confere ao passado novo sentido, ao mesmo tempo em que a nova leitura do passado modifica a compreensão que Benjamin tem de si mesmo no presente, na medida em que pode refletir, por exemplo, sobre a influência da educação familiar burguesa em sua vida adulta.

A interpenetração entre presente e passado também é um motivo central do *Projeto das Passagens*. Benjamin posiciona-se decididamente contra o historicismo, a doutrina historiográfica do século XIX que pensava o historiador como alguém que permanece neutro perante os seus fenômenos de estudo e apenas registra os fatos observados. Cabe ao historiador historicista, portanto, abdicar dos pressupostos oriundos de seu próprio presente histórico - assim como de seus juízos de valor ético-políticos - ao investigar o passado. Leopold Ranke, um dos principais defensores do historicismo, argumenta no prefácio de sua *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514* [História dos povos romanos e germânicos de 1494 a 1514] que o historiador não tem a “a função de julgar o passado” ou de “instruir os homens para o lucro dos anos futuros”¹²⁰, enunciando que a disciplina da história não deve ser pautada por fins moralistas ou utilitários. O único compromisso da história era com a representação fidedigna da realidade, ou, nas palavras de Ranke, a história “apenas almeja mostrar como, essencialmente, as coisas aconteceram”¹²¹. Benjamin, por sua vez, responde no Arquivo-N afirmando que “a historiografia que mostrou ‘como as coisas efetivamente aconteceram’ foi o narcótico mais poderoso do século”¹²². O historicismo seria um narcótico não só por partir de um falso pressuposto - o de que o historiador é realmente capaz de despir-se de sua pessoa ao investigar o passado -, mas também por transformar o ofício historiográfico em um exercício contemplativo que flerta com o escapismo. Corria-se o risco então de ignorar duas das importantes ocupações da historiografia: (1) a de fazer jus a um passado perdido, cujo sentido e relevância só é descoberto pelo olhar retrospectivo, e (2) a de modificar nossa atitude política em frente ao presente, de acordo com as lições que tomamos ao avaliar eticamente o passado.

Para preservar o sentido e a potência política da história contra a ameaça narcótica do historicismo, seria necessário realizar uma “revolução copernicana na visão histórica”¹²³. A teoria astronômica do heliocentrismo de Copérnico evidenciou para o século XVI que não era na verdade o Sol que girava em torno da Terra, mas era a Terra que girava ao redor do Sol;

¹²⁰ RANKE, 1973, p. 137.

¹²¹ RANKE, 1973, p. 137.

¹²² BENJAMIN, 2018b, p. 769 [N 3, 4].

¹²³ BENJAMIN, 2018b, p. 769 [K 1, 2].

Benjamin, por sua vez, propõe para o estudo da história que não deveria ser o presente a subordinar-se aos crivos do passado, mas sim o passado que deveria subordinar-se ao crivo do presente. Nas palavras de Benjamin, “considerava-se como o ponto fixo ‘o ocorrido’ e conferia-se ao presente o esforço de se aproximar (...) Agora esta relação deve ser invertida”¹²⁴. Aproximar o passado do presente não significa, contudo, adulterar os fatos históricos de acordo com os caprichos do presente, o que só poderia resultar em uma versão orwelliana de método historiográfico. É igualmente rechaçada a leitura anacrônica do passado, que simplesmente ignora a passagem do tempo e considera nossos antepassados como cohabitantes de nossa época histórica. O *Passagen-Werk* e sua revolução copernicana não ameaçam a objetividade da história. Ao invés disso, o que Benjamin ressalta é a noção de que o horizonte de sentido do fenômeno histórico é teoricamente infinito, ou ao menos que ele permanecerá indefinido enquanto houver novas gerações dispostas a interpretá-lo¹²⁵. Se tomarmos emprestado o mesmo vocabulário vitalista que Benjamin emprega em sua tese sobre a crítica de arte romântica e em seu ensaio sobre a tradução, podemos afirmar que há uma “vida” do fenômeno histórico que não termina em seu imediatismo temporal, mas que ainda repercute durante muito tempo e pode até mesmo atravessar séculos de história humana. *Origem do drama trágico alemão* já era um exemplo disso: o recorte que Benjamin faz no século XVII - os temas da soberania e da melancolia - já são pautados pelos problemas que o confrontam no século XX. Mesmo a redenção da alegoria barroca é fruto de um trabalho de crítica que só se torna possível aos modernos, pois destrói a forma original da expressão antiga e separa a dialética alegórica de seu quietismo cristão.

O que distancia, no entanto, a concepção de história do Benjamin marxista daquela de *Origem do drama trágico alemão* é o interesse assumido em politizar a história. Muito embora a politização da história não implique necessariamente em uma teleologia, ela sem dúvida concebe os seres humanos como agentes capazes de modificar os rumos da história em nome de um fim considerado justo. É uma questão decisiva dos estudos benjaminianos aquela a respeito da compatibilidade entre a melancolia barroca, que enxerga o futuro estado de ruína de todo empreendimento humano e corre o risco de se entregar a um estupor de indiferença, e a demanda de politização da história, a qual inclui a demanda de engajamento político ativo nos processos históricos do presente. É possível fazer como Susan Sontag, em seu ensaio “Sob o signo de Saturno” (1980), e identificar toda a fisionomia intelectual de

¹²⁴ BENJAMIN, 2018, p. 769 [K 1, 2].

¹²⁵ Benjamin aborda o tema da incompletude do passado, em discussão com Horkheimer, no fragmento N 8, 1 (BENJAMIN, 2018, p. 781).

Benjamin a do melancólico, descrevendo-o como o arquétipo do intelectual solitário que defendeu a “vida da mente” contra a obsolescência tanto da sociedade capitalista quanto do comunismo revolucionário¹²⁶. Outra via é indicada pelo próprio Benjamin em seu ensaio sobre a poesia de Erich Kästner, sintomaticamente intitulado “Melancolia de esquerda” (1930), em uma crítica aberta às expressões intelectuais de uma esquerda “melancólica” que não rompe definitivamente com a burguesia e transforma a “luta política de uma coerção à decisão em um objeto de prazer, de meio de produção em bem de consumo”¹²⁷. De fato, parece-nos que o Benjamin dos anos 30, diferentemente daquele que escreve *Origem do drama trágico alemão*, é um intelectual que assume o compromisso com a luta política revolucionária do comunismo como um dos baluartes inegociáveis do seu pensamento, o que acarreta uma transformação inevitável de sua compreensão da história. O que não significa necessariamente uma ruptura total com a fenomenologia da melancolia: o “pessimismo revolucionário” de que fala Michael Löwy em seu estudo sobre surrealismo e marxismo carrega consigo muito da sensibilidade melancólica. “Esse pessimismo”, diz Löwy, “não quer dizer, é mais que evidente, aceitação resignada do pior: significa que não confiamos no ‘curso natural da história’, que nos preparamos para nadar na contracorrente, sem certeza de vitória”¹²⁸. Benjamin provavelmente assinaria embaixo das palavras de Löwy, em um gesto que combinaria tanto o desprezo melancólico pelas “vitórias” certamente transitórias dos humanos quanto o afã marxista por justiça social.

Voltando ao tema da contribuição proustiana à filosofia da história benjaminiana, também encontramos uma analogia entre as concepções proustiana e benjaminiana de memória na maneira como a rememoração parte da percepção sensorial de objetos concretos. Susan Sontag chega mesmo a caracterizar a obra de Benjamin como uma *Recherche des espaces perdu*¹²⁹. A dimensão espacializada da historiografia benjaminiana pode ser facilmente constatada em *Passagens* no próprio índice da divisão dos arquivos do livro: Arquivo F- Construção em Ferro, Arquivo P - As Ruas de Paris, Arquivo Z- A boneca, e assim por diante. Essa espécie de concretude radical já havia sido ensaiada por Benjamin em *Rua de mão única* e continua sendo o quadro formal de sua historiografia da Paris do século XIX. Assim como Proust, Benjamin desconfia do relato da memória voluntária, a memória da consciência, aquela a partir do qual contamos intencionalmente a narrativa de nós mesmos e nosso tempo. Esse relato estaria contaminado pelo interesse da consciência em eliminar os

¹²⁶ SONTAG, 1981, p. 133-134.

¹²⁷ BENJAMIN, 2012e, p. 80.

¹²⁸ LÖWY, 2002, p. 16.

¹²⁹ SONTAG, 1981, p. 116.

elementos que contradizem o conceito que fazemos de nossa vida ou de nossa sociedade. No estudo sobre a memória que Benjamin realiza em “Sobre alguns motivos em Baudelaire”, mediante a leitura conjunta de Proust e Freud, define-se como função prioritária da consciência e da memória voluntária a de bloquear a penetração do choque traumático no aparelho psíquico humano. Nessa interpretação psicanalítica do romance proustiano, o objetivo da consciência e da memória voluntária está na “proteção contra os estímulos” e no “trabalho específico de resistência ao choque”¹³⁰. Podemos entender o choque psíquico como oriundo não somente de uma ameaça física, mas também de qualquer evento que conteste e ponha em cheque a concepção que o indivíduo tem de si mesmo e de seu lugar na sociedade. Portanto, passa a ser a finalidade da memória voluntária a de preservar a narrativa harmônica do eu diante das ameaças de ruptura e descontinuidade que sobrevêm do mundo exterior.

Nada poderia ser mais distante da concepção de história benjaminiana do que esse relato da memória voluntária, que Benjamin vem a chamar de vivência (*Erlebnis*), em contraposição à experiência (*Erfahrung*). O *Passagen-Werk*, aliás, pouco se vale do autorretrato voluntário que os parisienses do século XIX faziam de si mesmos, ou melhor, o projeto se utiliza desse retrato sobretudo de modo irônico. O livro depende principalmente da memória dos objetos, que em seu testemunho mudo e em sua factualidade bruta não possuem nenhum compromisso com as concepções teleológicas de história de seus criadores. Assim como a experiência da madeleine desvelou a Marcel uma miríade de lembranças esquecidas, os espaços e os arquétipos sociais concretos da Paris de XIX revelam uma história ainda não contada sobre o passado europeu. Há aqui um resquício da teoria mística e romântica da linguagem que Benjamin explora em seu texto de juventude, “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem”, no qual o autor atribui a aptidão da expressão linguística a todos os entes possíveis - mesmo os inanimados - e considera a linguagem como o Absoluto de sua filosofia¹³¹. O *Passagen-Werk* de fato atribui a categoria da “expressão” aos objetos culturais, ainda que talvez seja mais condizente com a metodologia do livro afirmar que os objetos concretos são os espelho no qual os seres humanos se expressam, e com isso expressam as suas aspirações ocultas e desejos inconscientes. É como se o patrimônio cultural concreto de uma época fosse o testemunho involuntário de seus viventes sobre a sua sociedade, indo muito mais além em termos de autoconhecimento histórico do que foram as recordações da consciência.

¹³⁰ BENJAMIN, 2015c, p. 114.

¹³¹ BENJAMIN, 2013, p. 51: “Não há evento ou coisa, tanto na natureza animada, quanto na inanimada, que não tenha, de alguma maneira, participação na linguagem, pois é essencial a tudo comunicar seu conteúdo espiritual”.

2.3. A explosão da continuidade do tempo histórico

O *Projeto das Passagens* nunca encontrou uma redação final. É sabido que o autor levava um manuscrito do projeto consigo ao fugir da invasão nazista à França, quando se suicida depois de seu grupo de refugiados ser bloqueado por tropas na fronteira com a Espanha. Embora este manuscrito tenha sido perdido, os documentos hoje preservados decorrem de uma cópia deixada por Benjamin com seu bibliotecário na *Bibliothèque Nationale de Paris*, Georges Bataille. Os fragmentos do *Passagen-Werk* foram publicados pela primeira vez na Alemanha em 1982, da seguinte forma: 36 arquivos ou *Konvoluts* compilados por Benjamin, marcados por uma letra e tema (B- Moda, D- Tédio, etc). Os arquivos compilam comentários teóricos e metodológicos escritos por Benjamin, mas a maior parte do material consiste de citações extraídas das mais variadas fontes: obras históricas e filosóficas, romances, crônicas de época, jornais, relatórios de polícia, entre outros registros. Além disso, temos dois *exposés*, isto é, dois textos introdutórios que apresentam o panorama geral do projeto, elaborados com o intuito de angariar patrocinadores. Ambos são intitulados “Paris, Capital do Século XIX”: o primeiro é de 1935 e foi escrito em alemão, e o segundo de 1939 foi escrito em francês. Os *exposés* são úteis na compilação das temáticas do projeto e conferem alguns vislumbres de sua possível totalidade, mas não há dentro do material publicado nenhuma coordenada definitiva acerca de como a extensa compilação de fragmentos deve ser organizada e interpretada. Segundo Tiedemann: “Os fragmentos de Passagens propriamente ditos podem ser comparados ao material de construção de uma casa da qual apenas demarcou-se a planta ou se preparou o alicerce”¹³².

Como orientar-se dentro desta massa gigantesca de fragmentos? No nosso caso, temos um crivo mais delimitado que nos ajuda a dar sentido à nossa exploração do *Passagen-Werk*: o tema da natureza da história. Nossa investigação nos leva principalmente ao “Arquivo N- Teoria do Progresso, Teoria do Conhecimento”, que afortunadamente é uma das seções mais bem abastecida de formulações teóricas por parte de Benjamin, ainda que a discussão sobre o significado de alguns de seus termos-chave - como o de “imagem dialética” - ainda permaneça aberta. O mais importante, contudo, é que o Arquivo-N nos coloca um panorama de problematizações a partir das quais pensar a filosofia da história benjaminiana. No centro destas problematizações está a revolução copernicana que Benjamin propõe à historiografia, ditando que o presente histórico do historiador deve ser tomado como peça importante de sua compreensão do passado. Mais do que isso, Benjamin estava convicto de que o conhecimento

¹³² TIEDEMANN, 2018, p. 15.

histórico dependia muitas vezes de um sincronismo adequado entre dois momentos históricos díspares. Assim, o Arquivo-N estabelece que “Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas”¹³³ e que “Para que um fragmento do passado seja tocado pela atualidade não pode haver qualquer continuidade entre eles”¹³⁴. É como se alguns determinados presentes estivessem destinados a rememorar alguns passados específicos, de modo que este encontro auspicioso representasse uma ruptura com a identidade de ambas as épocas. O olhar do presente, que carrega consigo a vantagem da distância histórica e lhe permite enxergar o sucesso e o insucesso das empreitadas de outrora, desmistifica a compreensão que o passado tem de si mesmo; mas o olhar que o passado oferece em retorno também tem o poder de romper com o entendimento imediatista do presente sobre si: “A apresentação materialista da história leva o passado a colocar o presente numa situação crítica”¹³⁵.

O modelo de investigação histórica sincrônica que Benjamin propõe depende desse choque entre dois momentos históricos, do qual a cognoscibilidade de ambos sai transformada. No caso do *Passagen-Werk*, são muitas as possibilidades de conexão entre a Paris do século XIX e a vida contemporânea na Alemanha dos anos 30. A maior parte dessas possibilidades de conexão permanecem implícitas nos fragmentos de *Passagens*, mas a produção ensaística de Benjamin oferece alguns vislumbres acerca de quais aspectos da contemporaneidade benjaminiana podemos contrastar com a vida dos parisienses oitocentistas. Escolhemos aqui uma das vias possíveis de sincronização, uma das imagens dialéticas que podemos formar tomando o presente benjaminiano e o passado do *Passagen-Werk*. Pensaremos aqui a questão da Paris do século XIX como o monumento arquitetônico que o capitalismo constrói em homenagem ao conceito de progresso, conceito este que Benjamin também enxerga no centro dos debates políticos urgentes de seu tempo. Nossa porta de entrada para o presente benjaminiano será o ensaio “Sobre o conceito de história” (1940), escrito numa época em que o fascismo deixara de ser uma ameaça latente e se tornara uma máquina demasiado real de destruição, época esta que revela uma dimensão da natureza do progresso modernista - a da produção tecnológica de armas químicas e de aviões bombardeiros - que por certo não estava disponível aos viventes da cidade de Haussmann. A face facista do progresso no século XX, quando justaposta ao imaginário onírico do progresso da Paris do século XIX, gera o tipo de amálgama crítica que para

¹³³ BENJAMIN, 2018b, p. 768 [N 3, 1].

¹³⁴ BENJAMIN, 2018b, p. 779 [N 7, 7].

¹³⁵ BENJAMIN, 2018b, p. 780 [N 7a, 5].

Benjamin constitui o conhecimento histórico, obrigando-nos a reavaliar o passado, mas também a repensar as condições do presente.

Seguindo a recomendação de Susan Buck-Morss - que afirma que “para fazer jus ao sentido político do *Passagen-werk*, precisamos tornar visível o texto *invisível* de eventos do presente que o subjaz”¹³⁶ - começamos, pela contemporaneidade de Benjamin, com o “tempo de agora” de que fala Sobre o conceito da história”. O ensaio, aliás, é um ótimo par para o estudo do Arquivo N, uma vez que o texto de 1940 utiliza-se de muitos dos temas abordados nos fragmentos do *Konvolut* dedicado à história. É natural, portanto, que alternemos entre o *Arquivo N* e o *Passagen-Werk* na exposição da filosofia da história de Benjamin dos anos 30; a primeira fonte representa o compilado de observações fragmentárias acumuladas durante toda a fase marxista benjaminiana e a segunda é a reunião e condensação dessas observações diante das pressões de uma situação política extremamente aflitiva. “Sobre o conceito de história” é escrito em 1940, na França de Vichy já ocupada pelas tropas nazistas. De acordo com o seu próprio autor, que temia uma “incompreensão entusiasta” do escrito, este não se destinava à publicação, e de fato foi entregue apenas a um grupo seletivo de amigos - Theodor Adorno e Hannah Arendt, entre os mais célebres¹³⁷. O ensaio é organizado na forma de teses relativamente breves, as quais alternam entre a reflexão sobre a natureza da história e o comentário acerca do presente politicamente conturbado de Benjamin. Segundo Michael Löwy, o ensaio volta-se contra uma tríade de concepções sobre a história: “o historicismo conservador, o evolucionismo socialdemocrata, o marxismo vulgar”¹³⁸. Benjamin acusa o primeiro de separar política e história, vendo no historiador historicista aquele que desfia “entre os dedos os acontecimentos, como as contas de uma rosário”¹³⁹, isto é, aquele que se preocupa apenas em estabelecer uma relação de causa e efeito entre os acontecimentos, os quais são meramente adicionados ao grande livro da história do mundo, que não tem conexão explícita com os eventos políticos do presente.

Já a crítica ao programa político socialdemocrata e ao marxismo vulgar passa pela adesão direta ou indireta dos mesmos ao conceito de progresso. Benjamin cita na tese 11 o Programa de Gotha, manifesto resultante da fusão do Partido operário social democrata (SDAP) com a União geral dos Operários alemães (ADAV), como exemplo de engano segundo o qual o progresso técnico-industrial representa em si mesmo um ganho político para a classe trabalhadora. “Nada foi mais corruptor para a classe operária alemã do que a opinião

¹³⁶ BUCK-MORSS, 1991, p. 291.

¹³⁷ LÖWY, Michael, 2014, p. 32.

¹³⁸ LÖWY, Michael, 2014, p. 32.

¹³⁹ BENJAMIN, 2012h, p. 252.

de que era ela *que* nadava com a correnteza”¹⁴⁰ afirma Benjamin. O ensaio de 1940 argumenta que a maximização da produção industrial não beneficia e não vai beneficiar diretamente o proletariado enquanto este permanecer alienado dos produtos de seu trabalho. O progresso técnico-industrial indica apenas um avanço na “dominação da natureza”, o qual é perfeitamente compatível com “os retrocessos da sociedade”¹⁴¹, como bem nos mostra o Capítulo 8 do “Capital” de Marx, ao narrar a coexistência do aprimoramento das máquinas com jornadas de trabalho cada vez mais extensivas e desumanas da parte dos trabalhadores. As câmaras de gás dos campos de concentração também representam de certa forma um progresso industrial, muito embora este sirva apenas para a maximização da crueldade humana, implicando um retrocesso da sociedade até o nível da mais grotesca barbárie.

A adesão ao conceito de progresso também explica, para a Benjamin, a incompreensão e a consequente inação de setores da esquerda diante do surgimento do fascismo. O fascismo se beneficia, segundo o autor, do fato de que “seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica”¹⁴². Benjamin se refere aqui às narrativas que consideravam o fascismo como um acidente de percurso na rota da prosperidade européia, no caminho de uma civilização que pretensamente se estabelecia de acordo com normas cada vez mais racionais desde o Iluminismo. A classificação do fascismo como um “estado de exceção” remonta em suas raízes às tentativas do idealismo alemão de enxergar a sociedade moderna como o ápice de um movimento de progressão social que, apesar de algumas calamidades difíceis de ignorar, seria a tendência dominante da história humana. Kant, em sua *Ideia de uma história universal sob um ponto de vista cosmopolita*, tentou desvelar o “plano oculto da natureza”¹⁴³ que move secretamente a história, e que intenciona fazer os seres humanos alcançarem um estado de plenitude e harmonia social, sem no entanto coagir e retirar dos seres humanos o seu mais nobre bem: o estatuto de seres livres e racionais. É com esse fim que a natureza teria conferido à humanidade uma “insociável sociabilidade”¹⁴⁴, isto é, uma tendência geral que faz os seres humanos se antagonizarem e, com o intuito de evitar a destruição recíproca, buscarem a pacificação através da instauração da sociedade civil e de normas cada vez mais abrangentes de convivência civilizada. “Todas as guerras”, de acordo com Kant, “são, assim, tentativas (não segundo os propósitos dos homens, mas segundo os da natureza) de estabelecer novas

¹⁴⁰ BENJAMIN, 2012h, p. 246.

¹⁴¹ BENJAMIN, 2012h, p. 247.

¹⁴² BENJAMIN, 2012h, p. 245.

¹⁴³ KANT, 2022, p. 13.

¹⁴⁴ KANT, 2022, p. 7.

relações entre os Estados” até que os mesmo finalmente se submetam a uma mesma ordem harmônica e pacífica¹⁴⁵. Esse esforço de encarar mesmo os desastres sociais como acidentes de percurso que nem por isso desmentem a trajetória ascendente da história humana também é marca, ainda que através de outros dispositivos conceituais, da filosofia da história hegeliana, a qual encontra na dialética uma forma de conciliar os momentos díspares da história moderna. A *Fenomenologia do Espírito* culmina com a constatação de que a sociedade europeia do início do século XIX é o estágio mais maduro, senão o definitivo, das revoluções do *Espírito* durante a história humana até então.

2.4 Contra a narrativa da modernização como progresso

O problema da narrativa do progresso é a maneira como ela escamoteia as diversas formas de opressão presentes na história. Por exemplo, considerar a sociedade europeia como símbolo de iluminação racional e estágio avançado do progresso social significa ignorar os horrores do colonialismo e do imperialismo europeus que financiaram o desenvolvimento dos Estados modernos da Europa. Da perspectiva do materialismo histórico, a narrativa do progresso vai na contramão de uma realidade histórica mais profunda: o fato de que a dominação e violência sistemática de uma classe sobre as outras caracteriza a maior parte da história humana até aqui. É a consciência da luta de classes como motor da história, assim como da apropriação ideológica que as classes dominantes realizam da historiografia com a finalidade de enobrecer seu percurso sangrento, que faz com que Benjamin postule como ideal do filósofo-historiador marxista o de “escovar a história a contrapelo”¹⁴⁶, ou seja, o de narrar a história da perspectiva dos oprimidos, rompendo com as convenções historiográficas estabelecidas pelos dominadores. A filosofia da história da fase marxista de Benjamin parte do pressuposto - que não é exatamente um pressuposto lógico, mas sim um reconhecimento historiográfico que nasce com o despertar político - de que “os que num momento dado dominam são os herdeiros de todos os que venceram antes”¹⁴⁷, isto é, de que as classes dominantes do presentes se estabeleceram e ainda se estabelecem sobre as redes de opressão construídas pelos vencedores do passado. É do mais elevado interesse das classes dominantes do presente realizar uma narrativa da história que oculte não só a marca de sua própria violência no processo social, mas que também oculte o legado de exploração das classes oprimidas que lhe foi herdado. Neste contexto, o filósofo-historiador marxista deve ter

¹⁴⁵ KANT, 2022, p. 11.

¹⁴⁶ BENJAMIN, 2012h, p. 245.

¹⁴⁷ BENJAMIN, 2012h, p. 244.

clareza, segundo Benjamin, de que atacar as interpretações conformistas e conservadoras do passado representa também um golpe para os usurpadores atuais. É dever da historiografia politizada reconhecer que “nunca houve um documento de cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie”¹⁴⁸.

Retornando ao problema do fascismo, Benjamin acredita que classificá-lo como um “estado de exceção” é ignorar a continuidade que existe entre os governos fascistas e a exploração social do passado, como no caso do vínculo entre o fascismo e o imperialismo europeu no século XIX. Se não combatemos o fascismo enxergando-o como a continuação potenciada das formas de opressão que constituem a atualidade, corremos o risco de considerá-lo como um perigo passageiro, como um lapso de loucura política momentânea, que tende a se desfazer tão rápida e abruptamente quanto teria pretensamente surgido. Uma das características da ascensão de governos fascistas é a relativa condescendência que encontram, durante sua escalada, seja entre boa parte de seus rivais políticos, seja entre a mídia convencional e setores da economia. Ou então condescendência diante da comunidade internacional: é notória a complacência dos Estados Unidos e dos Estados Europeus mesmo perante a invasão nazista à Polônia. Considerar o fascismo como exceção deixa-nos próximos, apesar do antagonismo dos conceitos, de assimilá-lo à normalidade, encarando-o como um estado de coisas passível de negociação, algo que pode ser manobrado e não enfrentado diretamente. Do outro lado do espectro político, o ensaio de 1940 também é crítico da postura do comunismo soviético em relação à ameaça nazista, levando em consideração que “Sobre o conceito de história” é escrito após o tratado de não-agressão germano-soviético. “Os adversários do fascismo”, alega Benjamin em tom de provocação, “agravam sua derrota com a traição à sua própria causa”¹⁴⁹. É verdade que as razões por trás da “traição” soviética eram outras em relação à socialdemocracia: era possível interpretar o fascismo, no interior da teoria comunista, como o último estágio de decadência da sociedade capitalista antes da sua auto-implosão, o que nos levaria até as condições de construção do comunismo. O que, na perspectiva benjaminiana, é uma via de exegese igualmente problemática. Benjamin acusa diretamente “a obtusa fé no progresso desses políticos, sua confiança do ‘apoio das massas’ e, finalmente, sua subordinação servil a um aparelho incontrolável”¹⁵⁰. Em outras palavras, o ensaio de 1940 incita os adversários do fascismo a compreendê-lo não como um acidente, mas como a consequência histórica dos mesmos

¹⁴⁸ BENJAMIN, 2012h, p. 245.

¹⁴⁹ BENJAMIN, 2012h, p. 246.

¹⁵⁰ BENJAMIN, 2012h, p. 246.

processos que constituem a concepção moderna de progresso: a subserviência tecnocrata às demandas da indústria, o surgimento da sociedade de massas e de uma massa facilmente manipulável pelo autoritarismo político, e assim por diante. Só quando entendemos o fascismo como um problema vinculado necessariamente à própria estrutura sócio-cultural de nosso tempo histórico é que deixamos de subestimá-lo enquanto uma ameaça provisória.

A célebre tese nove de “Sobre o conceito de história” sintetiza sua crítica ao progresso com uma imagem que curiosamente nos remonta à compreensão barroca da história como ruína. A pintura de Paul Klee intitulada *Angelus Novus* inspira Benjamin a pensar na figura de um “anjo da história”. Citemos então a passagem em que Benjamin descreve a fisionomia melancólica do anjo da história:

Seu semblante está voltado para o passado. Onde *nós* vemos uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê uma catástrofe única, que acumula incessantemente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a essa *tempestade* que chamamos progresso¹⁵¹.

De maneira imprevisível, elementos da compreensão barroca da história como ruína retornam, ainda que alterados, em um momento chave da fase marxista da filosofia da história de Benjamin. Na contramão da narrativa do progresso, a história humana é concebida como um incessante amontoar de ruínas, de possibilidades não cumpridas, de amores não usufruídos. Mais do que isso, a história é pensada como o ressoar do lamento intermitente dos oprimidos, da catástrofe da morte de todas as utopias. A concepção de história como ruína é um antídoto contra o flerte das esquerdas revolucionárias com a ideologia do progresso, é um convite para o desabrochar de uma teoria marxista livre de teleologismos. É importante observar um ponto em que a perspectiva barroca é modificada: não há aqui o olhar diabólico de indiferença do alegorista de frente para a catástrofe da história. O anjo se compadece das ruínas da história e sonha em redimi-las. Benjamin escreve que “foi-nos concedida, como a cada geração anterior à nossa, uma *frágil força messiânica* para a qual o passado dirige um apelo” e também que “a imagem da felicidade está indissolúvelmente ligada à da redenção”¹⁵². Explicita-se assim o compromisso da fase marxista de Benjamin com a transformação da realidade, mas é interessante notar como que o interesse revolucionário benjaminiano volta-se mais à redenção da memória dos descendentes oprimidos do que à

¹⁵¹ BENJAMIN, 2012h, p. 246.

¹⁵² BENJAMIN, 2012h, p. 242.

consecução de alguma miragem fugidia de progresso técnico-econômico. É inclusive a tempestade do progresso que afugenta o anjo da história, que o impele a seguir sempre em frente, sem olhar para trás.

A relação entre progresso e fascismo na Alemanha da década de 1930 é um texto invisível sobre o qual podemos ler as discussões de *Passagens*. É o presente de Benjamin que inspira a sua investigação histórica a respeito da Paris do século XIX, na qual o autor encontrará tanto continuidades quanto discontinuidades significativas para com a sua própria atualidade. Nos dois *exposés* escritos para o *Passagen-Werk*, observamos um interesse nas reformas urbanas realizadas pelo prefeito Haussmann durante o Segundo Império Francês, que vai de 1852 e 1870, abrangendo a eleição e posteriormente o golpe de estado de Napoleão III. Haussmann foi um dos pioneiros da correlação moderna entre a organização estética do espaço urbano e a conformação política das massas; Benjamin chama a sua reforma de “embelezamento estratégico”¹⁵³. Sob a premissa de modernizar Paris, o projeto haussmaniano tinha como finalidades principais a de favorecer a circulação do capital, incentivar a especulação imobiliária e facilitar a vigilância e o controle militar da cidade. As velhas ruas da Paris medieval, por exemplo, foram substituídas pelos largos bulevares, os quais tinham o duplo propósito de promover a observação das vitrines das lojas e de impedir a construção de barricadas. Uma terceira função ainda se destacava: o planejamento das novas ruas parisienses foi realizado com o intuito de encurtar os caminhos entre os quartéis do exército e os bairros proletários. Na Paris do século XIX, a metrópole modelo para todo o mundo capitalista, a modernidade caminha junto com a ditadura.

Com Haussmann, Paris acelerou um processo que se iniciou já no início do século: a transformação da cidade em um grande teatro de sonhos para a exibição das novidades da indústria, do comércio e das artes. Os dois *exposés* escritos por Benjamin, com o mesmo título de “Paris, capital do século XIX”, tematizam uma série destes fenômenos urbanos, tidos originalmente como manifestações físicas exemplares da modernidade e do progresso parisienses. As *passages*, ruas comerciais fechadas por uma abóbada de vidro, eram vistas como “ruas do desejo”, isto é, moradas de sonho nas quais as proibições do puritanismo burguês eram substituídas pela ausência de inibições do consumo¹⁵⁴. Não é por acidente que Fourier embasou a arquitetura de suas utopias nas *passages*, pois a impressão que elas transmitiam era a de uma libertação dos impulsos lúdicos e libidinosos da humanidade. Já as

¹⁵³ BENJAMIN, 2018b, p. 68.

¹⁵⁴ BENJAMIN, 2018b, p. 112 [A 3a, 7]: “A passagem é apenas rua lasciva do comércio, só afeita a despertar os desejos”.

exposições universais são grandes celebrações da indústria e da ciência modernas, que ocorriam a cada vez em uma metrópole global e reuniam delegações de todo o mundo. A mensagem nada subliminar dessas exposições era a de que o desenvolvimento tecnológico e o comércio internacional gerariam uma aliança pacífica e global de nações. Além destes, Benjamin perpassa outros fenômenos urbanos típicos da Paris do século XIX, como os já citados bulevares, os panoramas, a moda, a decoração de interiores, entre outros.

A liga entre estes objetos aparentemente desconexos é o modo como corporificam a cultura de massas e a sociedade de consumo desta cidade que o autor encara como o molde originário da metrópole capitalista. Todos esses fenômenos possuem um caráter duplo, alegórico. Por um lado, eles expressam os desejos utópicos da sociedade moderna, no subconsciente da qual ainda respira o imaginário da Revolução Francesa. Por outro lado, eles adentram a categoria das “fantasmagorias”, isto é, das ilusões de ótica pelas quais a sociedade capitalista mantém a cumplicidade das massas com uma estrutura econômico-política desigual e opressora. A liberação da libido promovida pelo consumo nas *passagens* estava confinada, em primeiro lugar, à classe dos compradores de mercadorias e, em segundo lugar, ao ciclo vicioso entre novidade e obsolescência no qual estão aprisionadas todas as mercadorias. As passagens são “templos do capital mercantil”¹⁵⁵ e ensinam a rezar os seus dogmas. Já as exposições universais chegaram a receber delegações de trabalhadores, financiadas por alguns Estados europeus, enquanto que a participação do proletariado no evento se ateve à posição de espectadores passivos. Uma das principais funções das exposições, alega Benjamin, era a de induzir as massas no divertimento voyeurista daqueles que sentem prazer pelo que não podem ter e tocar. As exposições “inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para divertir-se. (...) Ele se abandona às suas manipulações ao desfrutar a sua própria alienação e a dos outros”¹⁵⁶. Em suma, as exposições universais, assim como o conjunto das fantasmagorias parisienses, buscavam convencer o público de que o bem-estar universal é um objetivo realizável, conquanto não se interferisse nos rumos do livre mercado capitalista. As fantasmagorias perpetraram uma “estetização da política” no sentido mais literal de uma redução do elemento político a um mero espetáculo de luzes numa vitrine. Mesmo quando os efeitos reais dessa coisa tão etérea que é o progresso não se fazem sentir pela maior parte da população de uma sociedade, as fantasmagorias asseguram-se de transmitir a impressão de que vivemos em tempos de modernização e prosperidade.

¹⁵⁵ BENJAMIN, 2018b, p. 104 [A 2, 2].

¹⁵⁶ BENJAMIN, 2018b, p. 60.

Um dos objetivos fundamentais do *Passagen-Werk*, segundo o arquivo N, é o de “demonstrar um materialismo histórico que aniquilou em si a ideia de progresso”¹⁵⁷. Não devemos concluir deste enunciado, porém, que a filosofia da história de Benjamin se resume a uma nostalgia com o passado perdido, o passado pré-moderno e pré-capitalista que por vezes é o tema de suas reflexões sobre a experiência coletiva, a *Erfahrung*. Pois Benjamin também é um dos filósofos e críticos de arte mais receptivos às vanguardas artísticas de seu tempo, assim como um dos mais interessados em pensar os benefícios sociais da nova tecnologia e da cultura de massas. É o próprio Benjamin quem faz a ressalva em outro fragmento: “nenhuma crença em épocas de decadência”¹⁵⁸. Portanto, não é pela via do romantismo nostálgico que podemos compreender a rejeição do filósofo à ideia de progresso. Ao invés disso, podemos retomar um tema já tratado na análise de *Origem do drama trágico alemão*, qual seja, a suspeita de Benjamin para com a visão teleológica da história.

No século XIX, o progresso havia se tornado uma compreensão teleológica da história, no sentido de um enquadramento da história detentor de um fim necessário e pré-determinado. Nem sempre a ideia de progresso esteve envolta nestes contornos teleológicos, alega Benjamin, lembrando que em suas origens iluministas o ideal de progresso serviu sobretudo como protesto às superstições religiosas ou às instituições do feudalismo e do absolutismo. Nas palavras do autor, o conceito de progresso iluminista “ainda tinha funções críticas” e permitiu “chamar a atenção das pessoas para os movimentos regressivos da história”¹⁵⁹. No entanto, o significado desta visão da história teria se transformado por conta de uma série de fatores que se aglutinam no século XIX, como a consolidação do capitalismo e do mercado internacional e a Segunda Revolução Industrial. Outro fator relevante apontado por Benjamin nesse cambio de sentido do conceito de progresso está no surgimento do darwinismo social, o qual aplica os conceitos da teoria da evolução - como os de seleção natural e aptidão do mais forte - à história humana. O resultado disso foi não só a hipostasiação de um fim teleológico à história, sendo este a evolução ou progresso da sociedade humana, mas também a justificação da luta de classes como uma espécie de competição natural e da opressão social como um direito dos vencedores. Este imaginário foi decisivo para uma burguesia que já não ocupava mais o papel de classe revolucionária e preocupava-se agora em cristalizar o seu domínio social. Dele surge a prerrogativa “de que o progresso se realiza automaticamente” e se estende sempre “a todos os domínios da atividade

¹⁵⁷ BENJAMIN, 2018b, p. 764 [N 2, 2].

¹⁵⁸ BENJAMIN, 2018b, p. 760 [N 1, 6].

¹⁵⁹ BENJAMIN, 2018b, p. 789 [N 11a, 1].

humana”¹⁶⁰ (p. 789). A partir deste ponto, o conceito originariamente iluminista de progresso torna-se uma teleologia mistificadora, que funciona menos como ferramenta crítica e mais como instrumento ideológico: “tão logo o progresso se torna a assinatura do curso da história em sua totalidade, o seu conceito aparece associado a uma *hipóstase crítica*, e não a um questionamento crítico”¹⁶¹.

A estética nazista também apostava no imaginário apoteótico do progresso e da abundância material, assim como se servia da indústria cultural como veículo de propaganda e de comunicação em massa. Não estamos afirmando aqui que Hitler repete Haussmann ou Napoleão III, ou que as fantasmagorias parisienses são a origem da cultura fascista; uma identificação desse tipo corre o risco de esbarrar no achismo teórico. Ao contrário, é o circuito de continuidades e descontinuidades entre estes fenômenos que gera conhecimento histórico e que nos permite enxergar ambas as épocas sob uma nova luz. Os fenômenos urbanos da Paris de Haussmann não eram vistos como fantasmagorias pelos habitantes do século XIX - talvez com a exceção de alguns nomes relevantes, como Baudelaire e Blanqui -, mas sim como monumentos de um presente e futuro brilhantes. Eles aparecem como fantasmagorias apenas ao olhar retrospectivo, o olhar do presente que já reconhece o estado atual de ruína daquelas construções. Diante da apropriação fascista da indústria cultural dos anos 1930, os laços entre a cultura de massas do século XIX, profenômeno da indústria cultural moderna, e a ditadura do Segundo Império se tornam mais evidentes. Por outro lado, essa desmistificação do passado também implica em um desencantamento dos mitos do presente, na medida em que aponta o futuro estágio de ruína dos monumentos contemporâneos da despolitização estetizante. O leitor do *Passagen-Werk* deveria adquirir ao final do estudo uma distância crítica perante a ideologia cultural, seja diante do encanto individualista da estrela de Hollywood, seja diante dos desfiles triunfais do nazismo, ou até mesmo diante do fetichismo da propaganda soviética stalinista. Nas palavras de Buck-Morss: “O *Passagen-Werk* é um texto duplo. Na superfície uma história cultural e social da Paris do século XIX, ele na verdade pretende prover uma educação política à própria geração de Benjamin”¹⁶².

As descontinuidades entre a Paris de XIX e a Alemanha de 1930, contudo, são igualmente relevantes do ponto de vista da filosofia da história benjaminiana. O que as moradas do sonho da Paris de Haussmann possuíam e que faltava ao cinismo com que a

¹⁶⁰ BENJAMIN, 2018b, p. 789 [N 11a, 1].

¹⁶¹ BENJAMIN, 2018b, p. 789 [N 13, 1].

¹⁶² BUCK-MORSS, 1991, p. 47.

Europa do século XX encarava o desenvolvimento técnico-científico era o vínculo com as demandas humanistas da Revolução Francesa e com as fabulações idealistas do socialismo utópico. A atitude tecnocrata da contemporaneidade de Benjamin pode ser exemplificada pelo manifesto futurista de Marinetti, citado em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, de acordo com o qual

a guerra é bela porque fundamenta, graças às máscaras de gás, aos assustadores megafones, aos lança-chamas e aos pequenos tanques, o domínio da humanidade sobre a máquina subjugada. A guerra é bela porque inaugura a tão sonhada metalização do corpo humano. A guerra é bela porque enriquece um campo florido com as orquídeas ígneas das metralhadoras. A guerra é bela porque unifica os tiros de fuzil, os balaços de canhão, os cessar-fogos, os perfumes e odores putrefatos em uma sinfonia. A guerra é bela porque cria novas arquiteturas, como a dos grandes tanques, dos geométricos esquadrões aéreos, das espirais de fumaça sobre aldeias em chamas e muitas outras.¹⁶³

A geração de Benjamin aprendera a venerar a técnica como um fim em si, abstraindo-se dos ganhos sociais da tecnologia ou do papel meramente auxiliar da mesma como ferramenta para conquistas que, na verdade, são humanas e políticas. Até a própria razão, como argumenta Horkheimer em *Eclipse da Razão*, passou a ser vista predominante como um instrumento de cálculo que serve a fins impostos por outrem, pelo mercado ou pela guerra, eclipsando assim a dimensão da razão enquanto faculdade autônoma, que impõe fins a si mesma, como o da igualdade e da libertação humanas. Essa heteronomia da razão ainda não havia se consolidado de forma tão dominante na cultura de massas do século XIX, na qual ainda encontramos resquícios de uma saudável sinergia entre razão e imaginação, isto é, na qual ainda a razão ainda fabulava as suas próprias revoluções, e não apenas se submetia ao pragmatismo calculista. Em um dos fragmentos do Arquivo-N, Benjamin destaca esta citação do filósofo francês Pierre-Maxime Schuhl, a qual ilustra exemplarmente a diferença entre uma aspiração utópica com a tecnologia moderna e o cinismo tecnocrático com o qual o século XX, e muitas vezes o nosso século XXI, se subjugava à técnica: “Os aviões bombardeiros nos lembram o que Leonardo da Vinci esperava do homem em voo: que se elevasse ‘para buscar a neve no cume das montanhas e retornar espalhando-a sobre o pavimento escaldante da cidade, no verão’¹⁶⁴.”

A concepção tecno-utópica de Da Vinci estava presente entre os socialistas utópicos franceses do século XIX, como Saint-Simon e, principalmente para Benjamin, Fourier. Até certo ponto, o fourierismo faz parte das fantasmagorias parisienses, principalmente porque

¹⁶³ Marinetti apud BENJAMIN, 2015a, p. 92.

¹⁶⁴ Schuhl apud BENJAMIN, 2018b, p. 805 [N 18a, 2].

Fourier e seus adeptos acreditavam na burguesia como principal agente e patrocinadora da revolução social que propunham. O fourierismo possuía uma concepção de luta de classes e dos mecanismo de exploração do trabalho ainda deveras incipiente para que lhes fosse possível tomar consciência da dimensão radicalmente política da reivindicação dos direitos dos oprimidos. Seus projetos utópicos ainda se pareciam demais com o marketing fantasioso de um novo elixir milagroso, assim como os falanstérios - a morada da utopia fouriستا - ainda poderiam se confundir, aos olhos de um mal-informado, com os planos de um resort de férias espirituoso. Todavia, o *Projeto das Passagens* em muitos momentos procura inspiração no encantamento de Fourier com a moderna sociedade industrial. O “impulso mais íntimo” da utopia de Fourier, afirma Benjamin, “se deve ao aparecimento das máquinas”¹⁶⁵. Com seus rios de limonada e campos de laranjeiras na Sibéria, com seus seres humanos que voam pelos céus e respiram debaixo d’água, a utopia de Fourier apresenta as coordenadas lúdicas para uma relação harmoniosa entre a humanidade, a técnica e a natureza. Benjamin faz questão de selecionar uma das raras avaliações positivas que Marx fez a Fourier, a quem apesar disso pretendia superar com seu socialismo científico: “Contraopondo-se a Carl Grün, Marx defendeu Fourier, destacando sua ‘colossal visão do ser humano’”¹⁶⁶. Fica clara a necessidade de Benjamin de defender, no interior de um estudo marxista, esse olhar para as raízes de um socialismo já considerado ultrapassado. E se Benjamin se volta a esse passado esquecido, é porque entende que ele ainda tem lições para oferecer. Em contraponto a compreensão cínica e pragmática da indústria, como meio de exploração da natureza e acumulação de recursos, que predominava em seu tempo, a utopia fouriستا apresenta a visão da tecnologia como o gatilho de uma revolução que livra tanto a humanidade quanto a natureza do fardo do trabalho, isto é, do fardo de explorar e de ser explorado:

Um dos traços mais notáveis da utopia fouriستا é que a ideia da exploração da natureza pelo homem, tão difundida na época posterior, lhe é estranha. A técnica se apresenta a Fourier muito mais como a fagulha que ateia fogo à pólvora da natureza. (...) A concepção posterior da exploração da natureza pelo homem é o reflexo da exploração real do homem pelos proprietários dos meios de produção. Se a integração da técnica na vida social fracassou, a culpa se deve a essa exploração.¹⁶⁷.

Para esse imaginário utópico, a dominação técnica da natureza ainda não era um fim em si. Dá-se então a descontinuidade entre as fábulas de Fourier e as moradas de sonho da Paris do século XIX, por um lado, e o imaginário tecnocrata predominante do século XX, de

¹⁶⁵ BENJAMIN, 2018b, p. 56.

¹⁶⁶ BENJAMIN, 2018b, p. 56.

¹⁶⁷ BENJAMIN, 2018b, p. 76.

outro. No ensaio sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin conjectura sobre como a tecnologia se tornou aos olhos de seus contemporâneos uma espécie de “segunda natureza”, tão hostil e incontrolável quando a natureza virgem, o mundo natural original¹⁶⁸. A concepção de “segunda natureza” foi cunhada por Lukács, em seu capítulo sobre o fetichismo capitalista em *História e consciência de classe*, para designar a tendência da visão de mundo burguesa de objetivar as normas do capitalismo como leis naturais e eternas da sociedade humana. Sob a mesma lógica, Benjamin ressalta o modo como a técnica moderna - incluindo nesse âmbito a produção industrial e mesmo a produção cultural sob meios técnicos - é naturalizada e passa a revogar imperativos sobre a humanidade, ao invés submeter-se a ela como súdita. Completa-se então o ciclo vicioso segundo o qual a dominação técnica da natureza pelo humano se identifica com a dominação natural do humano pela técnica. O sistema econômico-político do capitalismo e as suas demandas de produção e consumo aparecem assim como fatos irrefutáveis, demandas sob as quais só é possível ceder e ajustar-se. É justamente sob este cenário de pessimismo pragmático - que de nenhum modo é adverso à ideologia do progresso, mas convive com ela - que o fascismo revigora, apresentando-se como a enunciação explícita e confiante da dominação do homem pelo homem.

A justaposição entre a tecnocracia fascista e a utopia parisiense nos obriga a uma dupla leitura. Por um lado, a aplicação da tecnologia para fins de barbárie social desmistifica todas as ilusões do século XIX a respeito da técnica como motor do progresso humano. Por outro lado, o testemunho do vínculo entre técnica e imaginação utópica na Paris do século XIX nos obriga a repensar a situação contemporânea da tecnologia enquanto “segunda natureza”, tão hostil e estranha à humanidade como a natureza primordial. Benjamin espera que o choque provocado por essa justaposição crítica mobilize politicamente o leitor das *Passagens* a pensar uma alternativa para além dos ciclos viciosos da modernização capitalista. Como bem esclarece Susan Buck-Morss:

Quando o olhar filosófico examina a justaposição destas imagens, utópicas e reais, é compelido a não apenas reconhecer o estado original de inocência da técnica, mas a estudar a histórica empírica em busca das razões pelas quais a tecnologia, apesar de tudo, veio a aterrorizar a humanidade. Tal conhecimento leva a uma desconfiança niilista total no progresso histórico, podendo porém transformar a raiva da humanidade traída na energia de mobilização política necessária para se libertar dele¹⁶⁹.

¹⁶⁸ BENJAMIN, 2015a, p. 102.

¹⁶⁹ BUCK-MORSS, 1991, p. 245.

2.6 As imagens dialéticas

O *médium* pelo qual é realizado esse choque crítico entre passado e presente no *Projeto das Passagens* é a imagem dialética. O conceito de imagem dialética é uma peça metodológica central do Arquivo-N, a qual define a forma mesma da história filosófica de Benjamin, de modo que todo o *Passagen-Werk* pode ser descrito como uma coleção de imagens dialéticas.

O primeiro passo fundamental na criação de uma imagem dialética é a junção de passado e presente que a caracteriza: “a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo”¹⁷⁰. A metáfora do lampejo, do relâmpago e do trovão é muito presente nos textos de Benjamin sobre a história; o primeiro fragmento compilado no Arquivo-N declara que “Nos domínios de que tratamos aqui, o conhecimento existe apenas em lampejos. O texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo”¹⁷¹. Comparar o conhecimento histórico a um lampejo é ressaltar a natureza transitória de suas construções, as quais nascem sempre do encontro entre um passado aparentemente imóvel e um novo presente em particular. Benjamin alerta-nos para a circunstância de que, a cada presente renovado, há a possibilidade de uma nova interpretação dos fatos históricos. Um exemplo disto está no caso dos julgamentos das bruxas na Era Medieval. Os cronistas medievais encararam estes eventos da perspectiva religiosa da luta entre Deus e as forças demoníacas, os historiadores iluministas os entenderam como fruto dos preconceitos da superstição e a nova historiografia feminista revela a perseguição às mulheres e sua autonomia reprodutiva¹⁷². A própria abordagem benjaminiana da história cultural da Paris do século XIX - centralizada em categorias sociais como as de “proletariado” e “mercadoria” - é fruto de seu tempo, e uma análise realizada nos dias de hoje provavelmente seria motivada por outros interesses, como os enquadramentos da raça e do gênero, ou por metodologias outras, como as do estruturalismo e do desconstrucionismo. É a própria natureza ontológica do conhecimento histórico - o fato de que ele nasce do encontro entre um passado determinado e um número infinito de possíveis presentes - que impossibilita a pretensão de estabelecer uma história “completa” e “definitiva” sobre um objeto qualquer. Comentando o epigrama “A verdade não nos escapará”, Benjamin conclui “Assim é formulado o conceito de verdade com o qual pretende-se romper nestas exposições”¹⁷³.

¹⁷⁰ BENJAMIN, 2018b, p. 776 [N 2a, 3].

¹⁷¹ BENJAMIN, 2018b, p. 759 [N 1, 1].

¹⁷² Conforme Silvia Federici em *Calibã e a bruxa*.

¹⁷³ BENJAMIN, 2018b, p. 769 [N 3a, 1].

Aliás, o fato de a construção do passado ser feita sempre pelo presente acarreta a circunstância de que a narração histórica é sempre objeto de uma disputa política de narrativas. Narrar a história da Paris do século XIX como um signo do progresso moderno ou como um signo da alienação é uma decisão política do historiador. Colocando Benjamin entre parênteses, podemos observar como a narração da história do Brasil está repleta dessas decisões políticas: devemos falar da descoberta do Brasil pelos portugueses ou da invasão portuguesa aos povos nativos, do golpe militar na década ou da revolução militar na década de 60? Essas decisões historiográficas definem não apenas como contamos o nosso passado, mas também como compreendemos e nos posicionamos em relação ao nosso presente. Benjamin comenta que os fatos históricos “devem não apenas sua existência como ainda sua transmissão a um esforço constante da sociedade”¹⁷⁴, isto é, que a apresentação da história que nos confronta hoje é resultado do trabalho persistente de compilação e transmissão do passado, durante o qual dificilmente poderíamos dizer que o passado permanece incólume. O *Projeto das Passagens* se volta contra os métodos historicistas da história cultural (*Kulturgeschichte*) que pretendem narrar o passado tal como ele se apresentou originalmente. O erro dessas empreitadas está no “ponto de vista que considera o curso do mundo como uma série ilimitada de fatos congelados em forma de coisa”¹⁷⁵. É apenas a partir desta perspectiva reificada que poderíamos imaginar a narração de um fato histórico como idêntica durante o decorrer de sua “vida posterior”, de suas transmissões subsequentes. A filosofia benjaminiana, pelo contrário, enxerga o fenômeno histórico como uma narrativa em aberto, a qual sofre alterações e causa diferentes repercussões a cada novo presente que lhe direciona o olhar.

O núcleo da imagem dialética é o dinamismo entre passado e presente. Benjamin esclarece: “Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado”¹⁷⁶. Existe, portanto, um equilíbrio instável na filosofia da história benjaminiana entre a visão de mundo original de época histórica estudada e o olhar retrospectivo para o qual o passado já aparece na forma de ruínas. |A imagem dialética divide o objeto histórico em um campo de forças opostas: “cada fato histórico apresentado dialeticamente se polariza (...) Ele se transforma neste campo de forças quando a atualidade penetra nele”¹⁷⁷. No caso particular do *Passagen-Werk*, as questões da atualidade de Benjamin polarizam a história cultural da Paris do século XIX entre o sonho de progresso

¹⁷⁴ BENJAMIN, 2018b, p. 71.

¹⁷⁵ BENJAMIN, 2018b, p. 71.

¹⁷⁶ BENJAMIN, 2018b, p. 766 [N 2a, 3].

¹⁷⁷ BENJAMIN, 2018b, p. 779 [N 7a, 1].

nutrido pelos parisienses de então e a realidade póstuma da obsolescência de tudo que outrora fora “novidade” e que aparece agora como fetiche. A imagem dialética deveria petrificar ou imobilizar o passado nesse estágio de polaridade, de oposição entre forças. Benjamin renega assim o gosto pela síntese dos opostos, a qual encontra um estágio de não-contradição entre tese e antítese, que supera a ambos enquanto visão da verdade. Ao invés disso, a imagem dialética representa “a dialética na imobilidade”¹⁷⁸, ou seja, ela almeja por juntar em uma mesma representação forças opostas e excludentes, realçando seus pontos de contradição, sem a pretensão de harmonizá-los. Valendo-se das palavras do poeta e crítico cultural Rudolf Borchardt, Benjamin declara que a pedagogia de *Passagens* deveria “Educar em nós o *medium* criador de imagens para um olhar estereoscópico e dimensional para a profundidade das sombras históricas”¹⁷⁹. O estereoscópio era um instrumento óptico que capturava duas imagens ao mesmo tempo, como vistas pelo olho direito e esquerdo, criando uma imagem tridimensional. De maneira análoga, a imagem dialética deveria captar os pólos opostos do fenômeno histórico como se estivessem reunidos e sobrepostos em um mesmo objeto.

Vejamos um exemplo de imagem, ou melhor, tentemos elaborar uma imagem dialética a partir das coordenadas metodológicas do Arquivo-N e da documentação histórica compilada em outros arquivos. A investigação benjaminiana da moda, por exemplo, está compilada no Arquivo B do *Passagen-Werk*. O surgimento da moda está associado, como toda propaganda de roupas não nos deixa esquecer, à aspiração moderna por autonomia, por liberdade de expressão individual. Códigos de vestimentas sempre existiram, ainda que implicitamente, como modos de distinguir e restringir hierarquicamente grupos sociais. Portanto, a disposição de escolher livremente a sua roupa, de acordo com o seu ímpeto pessoal, está entrelaçada com a promessa democrática de uma sociedade sem castas, na qual a função de cada indivíduo não se encontra pré-determinada desde o nascimento. Muito embora esse discurso republicano não coincida com a realidade social da moda - e Benjamin, de fato, realça o seu caráter padronizante e objetificante - um vislumbre de utopia está presente no imaginário simbólico da moda enquanto fenômeno da cultura de massa. É significativo que o Arquivo-B tome nota de como as primeiras coleções de moda foram destinadas a uma atividade cujo acesso fora recentemente aberto às mulheres: a prática do esporte. O objetivo dessas coleções originárias era adaptar-se às novas prerrogativas de movimento e deslocamento abertas para as mulheres. Mas não é só no esporte que enxergamos um ampliamento da ação feminina: o século XIX foi um marco de novas

¹⁷⁸ BENJAMIN, 2018b, p. 767 [N 2a, 3].

¹⁷⁹ Borchardt apud BENJAMIN, 2018b, p. 760 [N 1, 8].

possibilidades sociais para as mulheres, impulsionadas seja pelo movimento sufragista e feminista, seja pelas novas necessidades do mercado capitalista.

Na primeira metade do século XIX, as anáguas ainda eram componente fundamental do vestuário feminino. Elas restringem o movimento, são símbolo de uma mulher ainda aprisionada ao papel de administradora do lar. Surgem na segunda metade do século, na Paris de Haussmann, as crinolinas, saias amplas que libertam os pés femininos da restrição das anáguas. As crinolinas são testemunho da nova inserção da mulher no mercado consumidor, o seu papel é o de facilitar o movimento pelos boulevards cheios de lojas. Como afirma um cronista da moda novecentista, citado por Benjamin: “Desenvolveu-se tudo o que podia impedir as mulheres de permanecer sentadas; afastou-se tudo o que pudesse dificultar seu caminhar. Elas se pentearam e se vestiram como que para serem vistas de perfil. Ora, o perfil é a silhueta de uma pessoa... que passa, que vai nos escapar”¹⁸⁰. A moda, a peça de crinolina, é um testemunho histórico concreto de uma nova organização da sensibilidade. Mas a sua “inovação” não é apenas sinônimo de emancipação, de libertação do corpo humano.

De fato, já a forma física da crinolina nos remete claramente à forma de uma gaiola, de uma jaula de ferro. A própria estrutura material do objeto já serve de contrapartida ao significado idealizado que recebera pela propaganda capitalista. A “jaula” de crinolina podia até libertar os pés das anáguas e ampliar a função social da mulher para além da vida domiciliar, mas também era símbolo de novas limitações e condicionamentos impostos às parisienses. Em primeiro lugar, a crinolina deixava claro que a nova “liberdade” feminina devia ser limitada - até onde interessa à ordem burguesa - dentro dos confins das necessidades do mercado. A sociedade de massificação das mercadorias demanda das mulheres o papel de consumidoras e, conseqüentemente, de mão-de-obra assalariada, mas nega a elas uma maior participação política, assim como a efetiva superação do patriarcalismo. Interessava à elite burguesa uma espécie particular de movimentação feminina, isto é a circulação das parisienses pelos boulevards repletos de lojas, mas não o sufrágio feminino, não o direito de participar politicamente da vida pública. Em segundo lugar, a crinolina é o totem de uma nova era de objetificação do corpo feminino. A crinolina faz parte de um conjunto de aparatos da moda dedicados a redimensionar o corpo da mulher de acordo com o interesse do olhar masculino. A moda convive com um imperativo de beleza feminina que não emana das próprias mulheres, mas sim do ponto de vista masculino, do voyeur. Se a proletarização capitalista reduziu o trabalhador ao estatuto daquele que possui

¹⁸⁰ Charles Blanc apud BENJAMIN, 2018b, p. 152 [B 5a, 3].

apenas a sua força de trabalho, isto é, apenas o seu corpo como ativo social, a moda ajudou a reduzir a mulher a um corpo físico, destituído de alma, mas provido de sex appeal. Segundo Benjamin, a moda “acopla o corpo vivo ao mundo inorgânico. (...) O fetichismo que está assim submetido ao sex appeal do inorgânico é seu nervo vital”¹⁸¹.

A imagem dialética da moda incorpora estas dimensões antitéticas em um campo polarizado, dinamizado pela tensão entre os opostos. Como imagem dialética, a moda é expressão do fetiche capitalista, mas não renuncia ao seu potencial utópico; é instrumento de objetificação da mulher, mas também resguarda um espaço de autodeterminação individual; é produto da totalidade da dominação social, mas comporta a possibilidade de descontinuidades, de resistências localizadas. O que não significa que a imagem dialética seja nula, desprovida de valor, ou apenas um objeto de contemplação cujas variações divertem o historiador. Segundo Didi-Huberman: “Há de fato uma estrutura em obra nas imagens dialéticas, mas ela não produz formas bem-formadas, estáveis ou regulares: produz formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas deformações. No nível do sentido, ela produz ambiguidade”¹⁸². Não devemos esperar da imagem dialética da moda que ela resolva as tensões entre a subjetividade feminina e objetificação patriarcal, entre liberdade pessoal e padronização mercantil. A função da imagem dialética não é produzir uma representação fixa e estável do passado, de modo que possamos dizer com segurança: “Isto foi o que realmente aconteceu”. Ao contrário, como ensina Didi-Huberman, a imagem dialética é “uma imagem que critica a imagem” ou “uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la”¹⁸³. No caso da imagem dialética da moda, a sua função não é de nos permitir alegar que “essa é a gênese histórica da moda, e portanto devemos atribuir a ela este valor específico”; ao contrário, o seu objetivo é o de questionar nossos pressupostos sobre a moda, questionar nossa relação presente com a moda ao revelar a rede de rupturas e descontinuidades que perfazem sua origem histórica. A imagem dialética da moda é um registro historiográfico do passado, a partir do olhar crítico do presente; mas nessa imagem, o passado como que invoca o ímpeto revolucionário do presente, obriga o presente a um reexame dos seus pressupostos. É apenas concebendo a história como uma narrativa aberta que esta deixa de ser uma peça de museu e passa a demandar o nosso engajamento social. O esforço por sensibilizar o passado - de fazer falar o objeto histórico particular e contingente, que tantas vezes é subtraído das grandes narrativas históricas - é também um esforço de

¹⁸¹ BENJAMIN, 2018b, p. 78.

¹⁸² DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 173.

¹⁸³ DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 172.

sensibilização do presente. Mais uma vez invocando Didi-Huberman, definimos que a imagem dialética é uma imagem que *nos* olha.

Um elemento interessante a notar neste exemplo de imagem dialética que construímos está na concretude da pesquisa benjaminiana. O material compilado nos arquivos do *Projeto das Passagens* evidencia uma aposta na vivência concreta dos fenômenos estudados, muito mais do que na abordagem teórica abstrata dos mesmos. Vejamos como Benjamin descreve o seu método de história cultural, que atende pelo nome de “montagem literária”: “Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os”¹⁸⁴. Em *Passagens*, o historiador e crítico da cultura parece ceder o seu lugar de fala aos próprios fenômenos históricos, permite que eles mesmos, a partir de sua materialidade e documentalidade, nos contem a sua história. Essa teoria da expressividade dos objetos históricos concretos levou Adorno a criticar o método de Benjamin, como estando em uma “encruzilhada entre positivismo e magia”¹⁸⁵, isto é, como se a historiografia benjaminiana dependesse de uma crença positivista nos fatos, e ao mesmo projetasse uma capacidade mística de expressão aos objetos inanimados. No entanto, podemos entender o materialismo radical do método de montagem benjaminiano como um esforço consciente de resistir aos sistemas teleológicos da história, assim como a sua inclinação para apagar e eliminar os elementos contraditórios às suas grandes narrativas históricas. Benjamin chega mesmo a rejeitar o estatuto narratológico da história, afirmando que “a história se decompõe em imagens, não em narrativas”¹⁸⁶, uma vez que os atributos narrativos da causalidade e da continuidade entre os eventos apresentam-se na contramão da índole não-teleológica do *Projeto das Passagens*.

O *Passagen-Werk* deveria ser, ao invés disso, um álbum de imagens descontínuas, que demandam uma atenção específica com a sua singularidade e que podem ser agrupadas e interpretadas de mais de uma maneira. Benjamin estava decidido a experimentar “de que maneira seria possível conciliar um incremento da visibilidade com a realização do método marxista”¹⁸⁷. Em outras palavras, ele estava interessado em conciliar categorias marxistas abrangentes como as de mercadorias e luta de classes com a intuição de fenômenos particulares e efêmeros. O que estava em jogo era saber até que ponto o marxismo era capaz de tornar inteligíveis as nossas experiências mais cotidianas com a cultura de massas,

¹⁸⁴ BENJAMIN, 2018b, p. 764 [N 1a, 8].

¹⁸⁵ ADORNO, 2012, p. 403.

¹⁸⁶ BENJAMIN, 2018b, p. 788 [N 11, 4].

¹⁸⁷ BENJAMIN, 2018b, p. 765 [N 2, 6].

sem que com isso fosse necessário pré-determinar o sentido dessa experiência por meio de conceitos fixos e engessados, que fossem insensíveis às nuances de cada fenômeno. A abordagem do *Passagen-Werk* almeja ser capaz de retratar a generalidade da história cultural da Paris de XIX a partir da singularidade de cada fenômeno cultural, rejeitando simultaneamente o caminho inverso, ou seja, o explicar cada fenômeno singular pelo enquadramento geral da história de Paris. O objetivo de Benjamin era o de “descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total”¹⁸⁸. Não é acidental que o tema da mônada leibniziana, já explorado no prólogo de *Origem do drama trágico alemão*, retorne nas discussões do Arquivo-N. Assim como as mônadas de Leibniz são entes singulares que englobam em si toda a realidade, os fenômenos históricos singulares do *Passagen-Werk* também englobam em si toda a universalidade da experiência da metrópole capitalista, ainda que diferentes fenômenos expressem essa experiência universal de perspectivas diferentes.

No que toca à contribuição do livro do Barroco sobre o *Passagen-Werk*, ainda mais importante do que a estrutura monadológica é a estrutura alegórica do projeto benjaminiano. Isto porque as imagens dialéticas são também imagens alegóricas. “Quando Benjamin concebeu o *Projeto das Passagens*”, conta Susan Buck-Morss, “não há dúvida de que ele estava conscientemente revivendo técnicas alegóricas”¹⁸⁹. Assim como as alegorias barrocas, as imagens dialéticas do Benjamin marxistas operam por fragmentação, desconstruindo o objeto visado em um miríade de aspectos contrastantes e que ainda assim convivem em simultaneidade. A ambição de unidade e de univocidade do símbolo está ausente do *Passagen-werk*. Assim como a alegoria, a imagem dialética também se preocupa em *dizer o outro*, isto é, em evidenciar a ambivalência como marca que o percurso histórico lega aos fenômenos. Esta afinidade da expressão alegórica com o ambivalente permite a Benjamin conceber um livro de crítica à modernidade capitalista que ao mesmo tempo não se compromete com as leituras nostálgicas de um passado dourado.

Por fim, e não menos importante, as imagens dialéticas compartilham com a poesia alegórica a intenção de efemerizar, isto é, de mostrar a natureza de ruína daquilo que a humanidade julga como eterno. Assim, o *Passagen-Werk* justapõe o estatuto atual de mercadorias obsoletas dos fenômenos da Paris do século XIX com o imaginário de progresso no qual os mesmos estavam inseridos no passado, instruindo o leitor a pensar criticamente sobre os mitos da modernização capitalista. Aqui, no entanto, é visível uma divergência entre

¹⁸⁸ BENJAMIN, 2018b, p. 765 [N 2, 6].

¹⁸⁹ BUCK-MORSS, 1991, 170.

as alegorias e as imagens dialéticas. Conforme Buck-Morss: “Enquanto que os dramas barrocos são reflexões melancólicas sobre a inevitabilidade da decadência e da desintegração, no *Passagen-Werk*, a desvalorização da (nova) natureza e o seu estatuto de ruína se tornam politicamente instrutivos”¹⁹⁰. Em outras palavras, enquanto as alegorias barrocas ainda correm o risco de cair no niilismo do melancólico que contempla o mundo passivamente, as imagens dialéticas perseguem o caminho do questionamento político e nos provocam a pensar o porque do mundo em que vivemos, o mundo do capitalismo tardio que é herdeiro da Paris de XX, ser caracterizado pela ambiguidade sem fim e pelo incessante arruinar-se das construções humanas.

¹⁹⁰ BUCK-MORSS, 1991, p. 170.

PARTE 2: O CONCEITO DE CRÍTICA EM WALTER BENJAMIN

Pode ser dito sem muita hesitação que o *Projeto das Passagens* é uma iniciativa filosófico-histórica de crítica aos produtos da cultura de massa, concentrando-se na Paris do Século XIX enquanto centro vital de uma série de fenômenos originários dessa cultura. O que, porém, torna dúbio o sentido da frase é a compreensão que extraímos do conceito de crítica e de sua função no trabalho de Walter Benjamin. Isto porque a abordagem benjaminiana da “crítica” possui ao menos duas dimensões diferentes, as quais entram em jogo na construção do *Passagen-Werk*. Começemos então tentando esboçar brevemente as características dessas duas dimensões da crítica em Benjamin.

A primeira, que remete à tese de doutorado do autor sobre *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, apresenta-nos a função da crítica como sendo não a de julgar obras de arte, mas sim a de desdobrar as suas potências imanentes através de um exercício de reflexão que emana da obra original e se estende por toda uma teia de leituras críticas interconectadas. Chamaremos esse de sentido “positivo” de crítica, muito embora faça parte do exercício romântico da crítica, como interpretado por Benjamin, um empreendimento necessário de desafio e destruição dos limites formais da obra original. Em segundo lugar, encontramos na chamada fase materialista do pensamento benjaminiano um sentido de crítica como desmistificação das ilusões da indústria cultural no capitalismo tardio. O que a crítica faz aqui não é tanto desdobrar o potencial da obra cultural, mas denunciar e evidenciar o caráter de fetiche que jaz oculto sob a obra, rompendo por um momento com o canto de sereia da cultura capitalista para mostrar-nos a parede de rochas contra a qual ameaça se chocar a sociedade de consumo. Esta pode ser caracterizada como a dimensão “negativa” da crítica, ainda que na obra benjaminiana ela se encontre acompanhada de um componente construtivo, isto é, de uma busca pela reapropriação e ressignificação da cultura de massa mediante uma inspiração vanguardista e socialista.

Partindo desta caracterização inicial, afirmamos que a crítica que o *Passagen-Werk* faz da cultura de massas inclui ambas as dimensões citadas do conceito de crítica, não por conta de uma inconsistência de método de Benjamin, mas sim por um exercício consciente de compatibilização entre as duas formas antagônicas. Exercício esse que nem sempre escapa à contradições e acaba por se tornar um *locus* de tensões no interior da obra. Importante ressaltar de antemão, contudo, que o *Projeto das Passagens* não é exatamente nem crítica

nem teoria da crítica de arte. Adentra-se assim na difícil discussão acerca do que exatamente é o *Passagen-Werk*. Além do estado de inacabamento do livro, outro fator que dificulta a sua definição e categorização é o flerte com diversas formas e gêneros literários: o ensaio filosófico, a história cultural, a crítica de arte (no sentido romântico), a historiografia marxista, a crônica pessoal, a montagem surrealista, etc. Não apenas a forma do projeto dificulta a categorização, mas também o seu objeto: no nível macro, o objeto do *Passagen-Werk* não é uma obra ou gênero artístico, mas a própria cidade de Paris em sua completude; enquanto que, no nível micro, a matéria-prima de Benjamin são os produtos obsoletos e descartados da cultura de massas do século XIX, ou seja, são elementos que fogem à concepção tradicional de arte ou cultura. Portanto, ao apresentar a interpretação benjaminiana da crítica de arte romântica como uma chave vital para a compreensão do *Projeto das Passagens*, não desejamos encurtar a distância entre o projeto e o horizonte da crítica de arte.

Mas em que ponto podemos começar a encontrar referências textuais da conexão entre as já citadas duas dimensões da crítica no *Passagen-Werk*? O primeiro vislumbre da presença da teoria romântica da crítica no *Projeto das Passagens* me foi dado pelo meu orientador, Bernardo Barros, durante os encontros do Grupo de Estudos Benjaminianos da UFF. Me refiro ao fragmento 2,3 do arquivo K, subintitulado “Cidade de Sonho e Morada de Sonho, Sonhos de Futuro, Niilismo Antropológico, Jung”:

Diz-se que o método dialético consiste em levar em conta, a cada momento, a respectiva situação histórica concreta de seu objeto. Mas isto não basta. Pois, para esse método, é igualmente importante levar em conta a situação concreta e histórica do *interesse* por seu objeto. Esta situação sempre se funda no fato de o próprio interesse já se encontrar pré-formado naquele objeto e, sobretudo, no fato de ele concretizar o objeto em si, sentindo-o elevado de seu anterior para a concretude superior do ser agora (do ser desperto!)¹⁹¹.

Neste trecho, está configurada uma aproximação entre a filosofia da história do *Passagen-Werk* - daí a discussão sobre o método dialético - e a teoria do conhecimento que fundamenta a teoria romântica da crítica. Os ecos desta última são evocados principalmente pela curiosa noção de que o interesse por um objeto histórico está fundamentado no interesse que o objeto histórico tem sobre si mesmo. Para interpretar esta formulação intrigante, devemos remeter a uma certa dinâmica epistêmica que Benjamin apresenta em sua tese de doutorado, segundo a qual o conhecimento de uma coisa é um desdobrar do autoconhecimento que a própria coisa tem sobre si. É essa dinâmica epistêmica que dá forma

¹⁹¹ BENJAMIN, 2018b, p.664 [K 2, 3].

ao conceito de crítica de arte ali apresentado. O conceito de crítica de arte romântico é o conceito da “crítica imanente”, no qual os critérios para a avaliação crítica são definidos pela própria obra criticada e no qual o crítico se vê não como alguém que julga a obra, mas sim como aquele que desdobra e completa a forma necessariamente lacunar de toda obra de arte. A noção de que o crítico é alguém que desdobra o potencial da obra também pode ser pressentida no fragmento acima do Arquivo K, quando se afirma não só que o olhar do presente sobre o passado está pré-formado no segundo, mas também que o historiador conduz o objeto histórico a uma concretude superior.

É difícil ler este fragmento do *Passagen-Werk* sem sermos transportados para o horizonte teórico de *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Mas, como detalharemos mais adiante, a referência à teoria romântica da crítica tende mais a complicar do que a explicar a concepção benjaminiana de história materialista. A tarefa do *Passagen-Werk*, em consonância com os parâmetros do materialismo dialético, é a de despertar a humanidade dos sonhos ilusórios do capitalismo e sua indústria cultural. Pressupõe-se, portanto, que o filósofo-historiador mantenha um distanciamento crítico em relação às narrativas oficiais das instituições da época, como também em relação aos componentes ideológicos presentes nos produtos da cultura de massas. Benjamin assume esse compromisso em diversos momentos do *Projeto das Passagens*, seja quando alega que o engajamento político possui o primado sobre a pretensa neutralidade das narrativas historicistas, seja quando expõe o caráter fantasmagórico da indústria cultural parisiense do século XIX, a qual oculta a real exploração e opressão social que acontecia sob o encanto dos bulevares, das *passages* e das exposições universais. Como, então, poderia o materialismo dialético se beneficiar em adotar como ponto de partida metodológico o autoconhecimento que a cultura de massas da metrópole capitalista tem sobre si mesma, se essa consciência nos aparece como mero fetiche? Como podemos compatibilizar a postura não-judicativa do crítico romântico - que aliás só exerce a crítica sobre aquilo que é digno de ser objeto da crítica de arte, e nunca sobre obras ruins - com a visão impiedosa que o crítico marxista tem sobre a indústria cultural?

O primeiro passo para avançarmos nesse campo de tensões teóricas é elucidar algumas das temáticas centrais de *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Para a nossa discussão acerca dos vestígios da tese de doutorado no *Passagen-Werk*, importa sobretudo o conceito de crítica imanente, assim como a teoria do conhecimento por meio da qual os românticos, segundo Benjamin, teriam fundamentado sua crítica de arte.

Capítulo 3 - A crítica romântica como cocriação da obra de arte

A tese de doutorado benjaminiana, de 1920, pertence ao contexto das discussões acadêmicas sobre o neokantismo nas quais foi formado o autor. É isso o que denota o debate reconstituído por Benjamin entre Fichte e os ditos “primeiros” românticos, Schlegel e Novalis, acerca do sentido e alcance da reflexão enquanto método gnosiológico, isto é, enquanto ferramenta para o conhecimento teórico. A noção de que a crítica de arte romântica fundamenta-se em uma teoria do conhecimento¹⁹² já é, em si, uma contribuição da leitura que Benjamin faz desses autores. Vale ressaltar um ponto demarcado por Gagnebin, o de que a leitura benjaminiana impõe uma sistematicidade ao pensamento de Schlegel e Novalis que não é inerente ao texto dos pensadores, muito pelo contrário¹⁹³. Schlegel e Novalis - especialmente no periódico *Athenaeum* que realizaram juntos - privilegiam o fragmento como estrutura tanto estilística quanto estruturante de seu pensamento. Como bem observa Márcio Suzuki, escrever na forma de fragmentos significa para esse primeiro romantismo desafiar o ideal de sistematicidade fechada que imperava no idealismo alemão, desde Kant até Hegel¹⁹⁴. É curioso, portanto, que logo Benjamin, que também critica o ideal de sistema e enaltece as possibilidades da escrita fragmentária em *Origem do drama barroco alemão*, adote uma abordagem tão analítica e sistemática ao se debruçar sobre o pensamento romântico. Gagnebin levanta a hipótese de que, diante da natureza já fragmentária e obscura de seu objeto de estudo, Benjamin apostou por não dobrar a aposta, mas adotar um estilo de análise rígido que valorizasse o aspecto conceitual da filosofia de Schlegel e Novalis, e não facilitasse “uma identificação e um entusiasmo fáceis” com a “primeira aparência de exuberância aleatória”¹⁹⁵.

Acrescentamos que a interpretação benjaminiana não confere apenas sistematicidade ao pensamento romântico - ela não se limita a conectar fragmentos disparatados, como se estivesse montando um quebra-cabeça -, mas também traz consigo uma marca de originalidade, na medida em que combina as ideias de Schlegel e Novalis com suas próprias intuições filosóficas, extraindo novos significados da letra do texto, sem nunca perder uma proximidade estreita com o referente original. É difícil estabelecer onde termina a filosofia de Schlegel e Novalis e onde começa a filosofia de Benjamin, de modo que cremos ser mais

¹⁹² BENJAMIN, 2018a, p. 23: “Para a compreensão do conceito de crítica, são indispensáveis a explicação e isolamento, a exposição dura daquela teoria do conhecimento”.

¹⁹³ GAGNEBIN, 1999, p. 62.

¹⁹⁴ SUZUKI, 2021, p. 12.

¹⁹⁵ Idem.

conveniente utilizar a expressão “romântico-benjaminiana” para nos referir à teoria de *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Também vale pontuar, como parte dessas observações introdutórias, que a tese de Benjamin não se ocupa em diferenciar o pensamento de Schlegel do de Novalis, ainda que apenas o primeiro seja decididamente o centro da leitura benjaminiana. Podemos enxergar esta indistinção como fruto daquilo que os primeiro-românticos chamavam de *sinfilosofia*, isto é, o exercício de fazer filosofia conjuntamente, como os músicos que conjuntamente perfazem uma sinfonia¹⁹⁶. A revista *Athenaeum*, na qual Benjamin concentra sua interpretação, continha os aforismos Schlegel e Novalis dispostos de forma contínua e alternada, como que para reforçar a relevância do diálogo e da intersubjetividade em suas filosofias. É possível também que Benjamin enxergasse a si próprio como um participante desta sinfonia filosófica, isto é, como alguém que de uma posição de distância histórica contribui com suas próprias notas melódicas e com isso realimenta a composição dos românticos.

3.1 *A contenda romântica pela infinitude do pensar a si*

Um dos conceitos centrais de *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* é o de reflexão, que também é o assunto da disputa entre Fichte e os primeiros românticos. Mesmo em um texto curto como *O princípio da doutrina da ciência* (1797), podemos ver como Fichte privilegia a reflexão, o pensar do pensar, como uma forma de conhecimento imediata, isto é, uma forma de conhecimento que escapa do esquema kantiano de mediação entre um sujeito e um objeto: “a autoconsciência é imediata; nela, subjetivo e objetivo estão inseparavelmente unificados e são absolutamente um”¹⁹⁷. Os românticos inspiraram-se na exploração fichteana da reflexão como conhecimento imediato, mas entraram em disputa com duas posições de Fichte: (1) a sua inibição da infinitude da reflexão no conhecimento teórico e (2) a necessária remissão da reflexão a um Eu. Em Fichte, a reflexão é sobretudo uma ferramenta para o autoconhecimento do Sujeito Absoluto, a pura autoconsciência que é condição primária da consciência de qualquer outro objeto e, portanto, a condição formal das ciências¹⁹⁸. Uma reflexão de alcance infinito, para Fichte, seria sinal da impossibilidade de determinar a natureza do Sujeito Absoluto e, com isso, sintoma de uma crise fundacional do

¹⁹⁶ SCHLEGEL, 2021, p. 89: “Uma época inteiramente nova das ciências e artes começaria talvez quando sinfilosofia e sinpoesia tivessem se tornado tão universais e tão interiores, que já não seria nada raro se algumas naturezas que se complementam reciprocamente constituíssem obras em conjunto. Muitas vezes não se pode evitar o pensamento de que dois espíritos poderiam no fundo pertencer um ao outro, como metades separadas, e só juntos ser tudo o que pudessem ser” [125].

¹⁹⁷ FICHTE, 1988b, p. 182.

¹⁹⁸ FICHTE, 1988b, p. 182: “todo objeto chega à consciência única e exclusivamente sob a condição de que eu tenha, também, consciência de mim mesmo, do sujeito que tem consciência”.

conhecimento teórico. É por isso que, em seu *A doutrina da ciência* (1794), Fichte insiste na natureza finita da reflexão, formulando que a autoconsciência é consciência simultaneamente de um Eu e de um Não-Eu, cuja interação acaba por delimitar os limites da subjetividade¹⁹⁹. Fichte só enxerga a possibilidade da infinitude da reflexão, não limitada por nenhum Não-Eu, em seu sistema ético pautado pelo ideal de liberdade humana, enquanto que a parte teórica de sua doutrina permanece atada ao ideal de uma sistematicidade fechada das ciências.

Os românticos da *Athenaeum* buscaram utilizar a noção fichteana de reflexão para promover algo muito diferente da intenção original de Fichte, qual seja, a infinitude do pensamento teórico. De acordo com Benjamin, Fichte “se empenha por toda parte em excluir a infinitude da ação do Eu do âmbito da filosofia teórica e em remetê-la para o da prática, enquanto os românticos procuram torná-la constitutiva para a filosofia teórica”²⁰⁰. Em primeiro lugar, a noção da infinitude da reflexão no pensamento teórico está associada à fixação romântica em afirmar a fragmentariedade do pensar, causada não por uma insuficiência do pensamento, mas sim pela potência do mesmo. Schlegel afirma que “Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir”²⁰¹, fazendo referência ao projeto romântico de publicar livros filosóficos que se assumissem voluntariamente enquanto lacunares e fragmentados, isto é, que se assumissem como produto de um pensamento em movimento e que igualmente tenta capturar o movimento da realidade, sem a presunção fixá-lo em uma descrição unívoca e definitiva. Os aforismos da *Athenaeum* podem ser descritos como produto de um pensamento em constante reflexão sobre si mesmo, ainda que o conceito de reflexão só apareça em Schlegel nos seus escritos posteriores, e já em um contexto diferente daquele visado por Benjamin em sua tese de doutorado.

Talvez a maior referência textual desse reflexionar-se infinito nos aforismos do *Athenaeum* esteja no gosto pelas antíteses conceituais: parece-nos que cada pensamento é imediatamente sucedido por uma reflexão posterior que percebe a incompletude da afirmação inicial e agora decide por alegar o oposto. Lemos assim que “Uma vez que se tenha predileção pelo absoluto (...) não resta outra saída senão se contradizer sempre e vincular extremos opostos”²⁰². Esta incessante vinculação de extremos - que aliás no remete à ideia do conhecimento como uma constelação de extremos no “Prólogo Epistemológico-Crítico” de *Origem do trágico alemão* - é a lógica inerente aos aforismos românticos, seja quando

¹⁹⁹ FICHTE, 1988a, p. 64: “o eu põe a si mesmo como limitado pelo não-eu (...) esta última proposição funda a parte teórica da doutrina da ciência.

²⁰⁰ BENJAMIN, 2018a, p. 32.

²⁰¹ SCHLEGEL, 2021, p. 66.

²⁰² SCHLEGEL, 2021, p. 59.

afirmam que “é preciso não achar nada mais estranho que o comum”²⁰³, seja quando descrevem o verdadeiro amor como “inteiramente arbitrário e inteiramente casual” e simultaneamente “necessário” e fruto de “destinação”²⁰⁴, seja quando definem que “tão logo se acredita” ser um filósofo “se deixa de o vir a ser”²⁰⁵. É dentro do contexto desta atração por antíteses, e do esforço de Schlegel por desafiar o ideal de sistematicidade do idealismo alemão sem por isso cair em um irracionalismo teórico, que podemos compreender a frase: “É igualmente mortal para o espírito ter um sistema e não ter nenhum”²⁰⁶. O ideal romântico não é nem o sistema fechado nem a ausência de sistema, mas sim a infinita conexão das reflexões.

Como bem observa Gagnebin, a filosofia de Benjamin sempre foi contrária à uma noção de infinito como tempo vazio e homogêneo²⁰⁷. A filosofia da história do autor defende, ao invés disso, uma compreensão do tempo como concreto e descontínuo. Em sua tese de doutorado, Benjamin observa que o conceito de infinitude dos românticos não corresponde a uma “infinitude da continuidade” e não visa a uma “progressão vazia”, mas a uma “infinitude da conexão”²⁰⁸. Ao que nos resta a pergunta: conexão entre o que? Por um lado, a resposta é simples, é conexão entre reflexões, enquanto que, por outro lado, ela explica a segunda grande ruptura entre Fichte e os românticos. Se a reflexão, para Fichte, era um método de autoconhecimento do Eu, para os românticos a reflexão escapa de qualquer relação necessária com um Eu. A reflexão romântica, esclarece Benjamin, pertence a todo pensar, com o acréscimo nada pequeno de que a capacidade de pensar, e de pensar a si mesmo, seria estendida pelos românticos a toda coisa existente. De acordo com Benjamin: “os românticos partem do simples pensar-se-a-si-mesmo como fenômeno; o que é apropriado para tudo, pois tudo é si mesmo”²⁰⁹. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* oferece uma teoria do conhecimento - e podemos debater até que ponto esta teoria foi concebida pelos românticos com a ênfase e da forma sistematizada que Benjamin nos apresenta - segundo a qual a capacidade de pensar, e mais especificamente a de refletir, é estendida a todos os seres existentes, e mesmo às coisas inanimadas: “tudo o que está no absoluto, toda efetividade pensa; e porque este pensar é o da reflexão, ele só pode pensar a si mesmo”²¹⁰.

²⁰³ Idem.

²⁰⁴ SCHLEGEL, 2021, p. 70.

²⁰⁵ SCHLEGEL, 2021, p. 71.

²⁰⁶ SCHLEGEL, 2021, p. 71.

²⁰⁷ GAGNEBIN, 1999, p. 64.

²⁰⁸ BENJAMIN, 2018a, p. 36.

²⁰⁹ BENJAMIN, 2018a, p. 38.

²¹⁰ BENJAMIN, 2018a, p. 62.

Escutamos aqui os ecos da filosofia de linguagem que Benjamin expôs em um texto de juventude, *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*. Neste ensaio, a linguagem e a capacidade de comunicar-se é estendida a toda a natureza²¹¹; Benjamin fala, por exemplo, na linguagem da lâmpada e da montanha²¹². A singularidade da linguagem humana, por sua vez, está em traduzir a linguagem muda das coisas para a língua da palavra²¹³. Há paralelos entre a dinâmica da tradução na filosofia benjaminiana da linguagem e a teoria do conhecimento de sua tese de doutorado. Em primeiro lugar, Benjamin atribui à linguagem uma capacidade reflexiva: a principal função da linguagem seria a de comunicar a si mesma, sendo a sua instrumentalidade enquanto operadora comunicacional apenas uma função subordinada²¹⁴. Em segundo lugar, ele define que a reflexividade própria da linguagem humana só se realiza quando opera conjuntamente com a faculdade humana de traduzir a autocomunicação das outras línguas. Tradução essa que, segundo Benjamin, seria tanto mais perfeita quanto menos orientada pela busca de “regiões abstratas de igualdade e de similitude” entre as línguas, e tanto mais procedesse por “séries contínuas de metamorfoses”²¹⁵. Chegamos assim a uma posição paradoxal, na qual a língua humana comunica a si mesma ao comunicar a língua de todas as outras coisas. Algo análogo acontece na teoria do conhecimento romântica: ao pensar sobre si mesma, a reflexão é capaz de abranger o autoconhecimento das coisas.

3.2 A reflexão-livre-do-Eu

Esta espécie de ontologia da reflexão absoluta dá ensejo a algumas importantes considerações sobre a teoria do conhecimento romântico-benjaminiana. Uma vez que a noção de reflexão não mais se restringe aos limites do Eu, abre-se também a possibilidade de que o autoconhecimento de um ente conecte-se à reflexão de outro entre. Essa possibilidade conduz abordagem romântico-benjaminiana a uma concepção bastante *sui generis*, além de filosoficamente frutífera, do processo de conhecer. O livro de 1920 afirma que mesmo o conhecimento objetual, isto é, o conhecimento que temos de um objeto e não meramente aquele oriundo da introspecção, também nasce do pensar reflexivo e, neste caso, do autoconhecimento do próprio objeto. Benjamin afirma assim que “a célula germinal de todo conhecimento é, então, um processo de reflexão numa essência pensante, através do qual ela

²¹¹ BENJAMIN, 2013, p. 50-51: “a existência da linguagem estende-se (...) a absolutamente tudo”.

²¹² BENJAMIN, 2013, p. 53.

²¹³ BENJAMIN, 2013, p. 64: “É necessário fundamentar o conceito de tradução no nível mais profundo da teoria linguística”.

²¹⁴ BENJAMIN, 2013, p. 53-55: “toda língua se comunica a si mesma”.

²¹⁵ BENJAMIN, 2013, p. 64.

se conhece a si mesma”²¹⁶, e completa concluindo que a “dependência de todo conhecimento objetual com relação a um autoconhecimento do objeto”²¹⁷. Chegamos assim à singular imagem do conhecimento como sendo uma série descontínua de reflexões, que se origina no autoconhecimento uma essência pensante, a qual gradualmente envolve e é envolvida pelo autoconhecimento do sujeito cognoscente.

Na teoria do conhecimento romântico-benjaminiana, a reflexão deixa de ser uma faculdade introspectiva, como era em Fichte. Ela passa a ser uma faculdade de conexão de pensamentos que invariavelmente ultrapassa a esfera do Eu individual, e conecta o Eu individual a uma série de outras subjetividades. Inclusive, os conceitos de objetividade e subjetividade perdem relevância nesta teoria do conhecimento²¹⁸; o termo-chave desta teoria, cunhado por Benjamin em uma contribuição original ao pensamento romântico, é o de *médium-de-reflexão*, o qual designa o ponto de intersecção em que o autoconhecimento do ser conhecido e o autoconhecimento do sujeito cognoscente se interpenetram um no outro. De acordo com a tese benjaminiana:

não existe um mero ser-conhecido de uma coisa. (...) A intensificação da reflexão, antes, supera na coisa os limites entre ser conhecida através de si mesma e através de um outro, e, no médium-de-reflexão, a coisa e a essência cognoscente se interpenetram. Ambas são unidades relativas de reflexão. Não há de fato, conhecimento de um objeto através de um sujeito²¹⁹.

O médium-de-reflexão representa a tentativa benjaminiana, assinalada pelo autor já em seu “Sobre o programa da filosofia do porvir” (1917-18) de superar a dicotomia sujeito-objeto enquanto paradigma do conhecimento²²⁰. No médium-de-reflexão não existe um objeto, se o consideramos como um *obiectum*, aquilo que é “jogado contra” o sujeito, aquilo portanto que não possui nenhuma relação intrínseca com o sujeito e aparece diante dele como que por fruto de uma criação *ex-nihilo*. Segundo Benjamin: “o termo ‘objeto’ não designa uma relação no conhecimento, mas uma carência de ligação, e perde seu sentido sempre quando uma relação de conhecimento vem à luz”²²¹. Desde o início, o objeto aparece imerso no contexto vital do sujeito cognoscente, uma vez que conecta-se ao autoconhecimento deste. Isto também não significa pensar o “objeto” como um ser inerte e

²¹⁶ BENJAMIN, 2018a, p. 62.

²¹⁷ BENJAMIN, 2018a, p. 63.

²¹⁸ BENJAMIN, 2018a, p. 64: “Com isto se toca na relação entre sujeito e objeto do conhecimento, a qual, segundo a concepção romântica, não desempenha nenhum papel em relação ao autoconhecimento”.

²¹⁹ BENJAMIN, 2018a, p. 64-65.

²²⁰ BENJAMIN, 2019, p. 29: “é a tarefa da epistemologia por vir encontrar para o conhecimento a esfera de total neutralidade a respeito dos conceitos de objeto e sujeito”

²²¹ BENJAMIN, 2018a, p. 65.

vazio que serve de mero repositório das relações de sentido impostas pela subjetividade cognoscente. Ao contrário, aquilo que provisoriamente chamamos de objeto também pensa a si mesmo, o conhecimento do sujeito nada mais é que um desdobrar da reflexão imanente ao próprio objeto. Há um elemento profundamente anti-dogmático na concepção de uma teoria do conhecimento na qual admite-se que, em primeiro lugar, os seres conhecidos pensam a si mesmos e que a nossa reflexão sobre eles deve respeitar o autoconhecimento alheio.

Não é só o conceito de objeto que é desafiado no médium-de-reflexão, mas também o de sujeito. Em “Sobre o programa da filosofia do porvir”, Benjamin diagnostica que a filosofia kantiana havia triunfado na tarefa de desmistificar “a natureza objetiva da coisa em si”, mas falhara em eliminar a “natureza-sujeito da consciência cognoscente”²²². Em outras palavras, muito embora pretenda ascender à universalidade superior da consciência transcendental, o paradigma epistemológico do kantismo ainda seria o do Eu individual, autônomo e independente do resto do mundo. Já a teoria do conhecimento descrita em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* privilegia o caráter dialógico e, talvez possamos dizer, “coletivo” da produção de saber. Na abordagem romântico-benjaminiana, todo conhecimento envolve a conexão entre pelo menos duas subjetividades diferentes, e tende a estender-se sobre um emaranhado de consciências que impossibilita o isolamento do Eu individual enquanto detentor do saber. Benjamin cunha a paradoxal expressão “reflexão-livre-do-Eu”²²³ para designar a teoria romântica do conhecimento. O que também está implícito aqui - e se tornará manifesto na teoria da crítica - é a noção de que quanto maior o grau de socialização do conhecimento, isto é, quanto mais extensa for a cadeia de reflexões sobre um determinado tema, mais perfeito será determinado saber. A questão, contudo, acerca de como a reflexão é capaz de desdobrar o potencial de uma reflexão precedente já nos coloca no campo da crítica romântica.

3.3 *O imanentismo da crítica de arte*

É difícil acessar a materialidade - a efetividade prática - desta teoria do conhecimento sem aludir ao contexto vital que a inspira. O modelo de reflexividade conjunta visado pela abordagem romântico-benjaminiana é o da relação entre a obra de arte e o público, e mais especificamente os seus críticos. Nas palavras de Benjamin, “a concepção sistemática fundamental da *Athenäum* é constituída pela arte como medium-de-reflexão absoluto”²²⁴ ou

²²² BENJAMIN, 2019, p. 23.

²²³ BENJAMIN, 2018a, p. 48.

²²⁴ BENJAMIN, 2018a, p. 52.

“a reflexão livre-do-Eu é uma reflexão no absoluto da arte”²²⁵. Um aforisma de Novalis é particularmente interessante como exemplo do paralelismo entre a espécie de recepção da arte praticada pelos românticos da *Athenäum* e a teoria do conhecimento sistematizada por Benjamin em sua tese de doutorado:

O verdadeiro leitor tem de ser o autor amplificado. É a instância superior, que recebe a causa já preliminarmente elaborada da instância inferior. O sentimento, por intermédio do qual o autor separou os materiais de seu escritos, separa novamente, por ocasião da leitura, o que é rude e o que é formado no livro - se o leitor elaborasse o livro segundo sua ideia, um segundo leitor apuraria ainda mais, e assim, pelo fato de a massa elaborada entrar sempre de novo em recipientes frescamente ativos, a massa se torna por fim componente essencial - membro do espírito eficaz.²²⁶

A noção do leitor de uma obra literária como sendo um “autor amplificado” ou um “autor ampliado” é particularmente fértil para a leitura benjaminiana da crítica romântica. É salutar observar antes de mais nada que a literatura é o centro da concepção de arte de Schlegel e Novalis, elemento este que - como nota Benjamin - pode gerar ruídos em uma tentativa de universalizar a crítica romântica para o âmbito de outras artes²²⁷. Podemos argumentar que um componente intrínseco da experiência de leitura é a faculdade de traduzir os eventos do mundo da narrativa para o índice de significados inerentes ao mundo do leitor, de modo que todo leitor se engaja em uma espécie de reescrita do texto lido. Nesse sentido, a reflexividade da experiência da leitura pode ser uma pista para entender a ênfase reflexiva da filosofia da arte romântica. No aforismo de Novalis, também vemos como que a experiência do leitor é considerada como um grau superior de reflexividade em relação ao texto original, o qual já exerce um grau de reflexão sobre a matéria da vida, ao transformá-la em poesia. Essa operação teórica que desloca o centro da estética da obra original para a experiência de recepção da obra deve ter sido marcante para Benjamin. Mesmo em um ensaio temporalmente e teoricamente distante da tese de 1920, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935-40), Benjamin destaca a capacidade técnica da reprodução em massa de despír a obra original de seu caráter de autoridade, enaltecendo as novas formas de socialização da recepção da arte que surgem junto com o cinema e a fotografia. Observando retrospectivamente *O conceito de arte no romantismo alemão*, podemos conjecturar que Benjamin tenha enxergado um potencial sócio-político na aposta romântica em uma rede de sociabilidade que a obra de arte gera a partir de sua crítica.

²²⁵ BENJAMIN, 2018a, p. 48.

²²⁶ NOVALIS, 2021, p. 91.

²²⁷ BENJAMIN, 2018a, p. 22.

Ainda não explicamos, contudo, a distância entre o leitor como “autor ampliado” e o que se espera da tarefa do crítico. A primeira dificuldade aparente é a de compatibilizar a postura judicativa do crítico com a noção de que o crítico de alguma forma dá continuidade ao trabalho da obra, de que ele “recebe a causa já preliminarmente elaborada de uma instância inferior”. Ainda que a teoria romântico-benjaminiana da crítica contenha em si um impulso destrutivo - e ainda que ela, como já vimos, não encare a obra original como autoridade inquestionável -, mesmo assim, a crítica romântica é uma ruptura definitiva com o paradigma do crítico como juiz de arte. De acordo com Benjamin, a crítica romântica “não implica um julgamento da obra”²²⁸; os românticos buscam “o fundamento de uma crítica totalmente outra, não posto como julgadora”²²⁹. A contenda da abordagem romântico-benjaminiana é com as estéticas prescritivas, as quais julgam a obra de arte particular de acordo com sua adequação a um conjunto de regras gerais do gosto, tendência que se origina com a *Poética* de Aristóteles e é renovada na Alemanha moderna pela estética racionalista de Lessing. Nas estéticas prescritivas, há uma relação de exterioridade entre o juízo e o objeto artístico: seja o padrão de gosto fruto de uma ideia da razão ou gerado indutivamente a partir da observação empírica de obras de arte, uma vez que fazemos o juízo estético, o padrão de gosto já está consolidado como uma entidade primeira e transcendente, em relação a qual as obras de arte particulares precisam se adequar. O racionalismo estético corre sempre o risco de culminar em dogmatismo, de se fixar em regras estéticas petrificadas e incapazes de lidar com as transformações da história da arte.

Já a abordagem romântico-benjaminiana pressupõe uma relação de imanência entre crítica e obra de arte. Esclarece-se assim a alegação benjaminiana de que a teoria da crítica dos românticos não pode ser compreendida e justificada sem referência à teoria do conhecimento que lhe fundamenta. É a imanência do médium-de-reflexão que funda a imanência da crítica romântico-benjaminiana: “a tarefa de crítica é o conhecimento no médium-de-reflexão da arte”²³⁰. Assim como na teoria do conhecimento romântico-benjaminiana todo conhecimento parte do autoconhecimento do objeto, a crítica de arte que lhe corresponde também deve partir da maneira como uma obra de arte pensa a si mesma. Esta teoria da crítica evidencia a rudeza da estética prescritiva em impor padrões de gosto universalizáveis a cada obra de arte particular, sem considerar as circunstâncias de sua criação e a visão singular de mundo que ela apresenta. A tarefa do crítico romântico não é

²²⁸ BENJAMIN, 2018a, p. 86.

²²⁹ BENJAMIN, 2018a, p. 85.

²³⁰ BENJAMIN, 2018a, p. 74.

tanto julgar, mas sim adicionar um novo grau de reflexividade à reflexão já imanente em cada obra. O vocabulário de Benjamin denota o novo papel do crítico: este “intensifica”, “desdobra”, “acaba”, “potencializa” a obra de arte. É dentro deste contexto que podemos entender a afirmação benjaminiana de que, na crítica romântica, “o momento positivo desta intensificação da consciência prepondera de longe sobre o momento negativo”²³¹.

Se a abordagem romântico-benjaminiana da crítica não dita regras de gosto, ela também não se exime de criticar a obra de arte, o que significa na tese de 1920, com outras palavras, estabelecer um vínculo cognitivo com a mesma. O romantismo de Schlegel e Novalis se distingue aqui do irracionalismo proto-romântico do *Sturm und Drang*, cuja teoria do gênio artístico - enquanto sinônimo do artista que dispensa as regras de gosto e age segundo a impulsividade de uma subjetividade inigualável - foi uma de suas mais notáveis contribuições à filosofia da arte. Se esta vertente teórica escapa ao convencionalismo das estéticas prescritivas, ela também corre o risco de interditar a própria possibilidade da crítica, ao tornar incognoscível o seu objeto. Quanto mais a obra é expressão de uma individualidade única e irreduzível a conceitos, mais incomunicável ela se torna. Um aforismo de Schlegel aponta o mutismo da crítica como o resultado lógico da postura daqueles avessos a toda apreciação analítica da arte: “Se muitos amantes místicos da arte, que consideram toda crítica como desmembramento e todo desmembramento como destruição da fruição, pensassem consequentemente, então ‘Oh!’ seria o melhor juízo artístico sobre a obra de arte mais apreciável”²³². Ainda em outro aforismo, Schlegel provoca o irracionalismo estético ao afirmar que o verdadeiro amante da arte não se deixar perturbar pela “dissecação do belo”²³³. Os românticos da *Athenaeum*, afirma Benjamin, elaboraram uma teoria da crítica de arte que se opunha às duas principais tendências de seu tempo, tanto à estética racionalista e prescritiva quanto à estética do gênio:

Deve-se agradecer (...) a Friedrich Schlegel a dominação do dogmatismo estético e (...) a igualmente importante defesa da crítica de arte contra a tolerância cética, que, em última instância emana do culto irrestrito da força criadora como simples força de expressão do criador. Com respeito ao primeiro ponto, ele venceu as tendências do racionalismo; com respeito ao segundo, os momentos destrutivos que estavam conectados à teoria dos escritores do *Sturm und Drang*²³⁴.

Em referência a essa disputa com as duas escolas preponderantes de seu tempo, Schlegel escreve: “Naquilo que se chama filosofia da arte falta habitualmente uma das duas:

²³¹ BENJAMIN, 2018a, p. 75.

²³² SCHLEGEL, 2021, p. 39.

²³³ SCHLEGEL, 2021, p. 74.

²³⁴ BENJAMIN, 2018a, p. 79.

ou a filosofia, ou a arte”²³⁵. A estética racionalista aposta sobretudo na capacidade de criar conceitos universais abrangentes, e perde conexão com as obras de arte particulares, enquanto que a estética dos “céticos” corre o risco de se tornar um catálogo meramente descritivo das obras de arte. A observação de Schlegel repercute mesmo sobre os atuais congressos de estética, cujos trabalhos se enquadram normalmente ou na categoria daqueles que se estendem longamente sobre conceitos filosóficos ou na categorias daqueles que aproximam-se tão estreitamente das obras de arte abordadas que não conseguem estabelecer uma distância crítica em relação a elas. A teoria romântico-benjaminiana da crítica de arte alega que ambas as vertentes citadas acima pecam por uma descrença no poder cognitivo das obras de arte. Ao invés disso, Benjamin e os românticos da *Athenäum* acreditam que as obras de arte criam a partir de si mesmas a sua própria filosofia, isto é, as obras de arte já possuem em si uma reflexividade inerente e produtora de conceitos, sendo o trabalho da crítica o de evidenciar e aprofundar a reflexão imanente à arte.

Segundo a definição benjaminiana, a crítica “é um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma”²³⁶. A noção de experimento não pertence exatamente ao contexto do método empírico, mas sim ao vocabulário da mística. Submeter um objeto a um experimento, explica Benjamin, é pressupor que o objeto é dotado de consciência e de autoconsciência e, a partir dessa pressuposição fundamental, submeter o objeto a circunstâncias nas quais ele evidencia sua reflexividade. A teoria do conhecimento romântico-benjaminiana descreve uma “observação mágica” aplicável à crítica de arte: “Observar uma coisa significa apenas impeli-la para seu autoconhecimento”²³⁷. Podemos ver esse método em prática em “As afinidades eletivas de Goethe”, crítica de Benjamin ao romance goethiano. Benjamin compara a situação das protagonistas do romances - o casal Eduard e Charlotte que, apesar do matrimônio feliz, encontram-se ambos apaixonados por, respectivamente, Ottilie e o Capitão - com a situação das personagens de uma novela que, em certo ponto da narrativa, é contada aos protagonistas. A crítica toma esta novela como uma espécie de centro de reflexividade do romance: seu casal de personagens, que também se depara com uma difícil escolha amorosa, age guiado por um acentuado poder de decisão, desfazendo impetuosamente os laços pretéritos com outros cônjuges e rompendo com suas expectativas familiares. O final feliz do casal da novela, pontua Benjamin, deve servir de parâmetro para analisarmos o

²³⁵ SCHLEGEL, 2021, p. 28.

²³⁶ BENJAMIN, 2018a, p. 74.

²³⁷ BENJAMIN, 2018a, p. 67.

comportamento hesitante e angustiado dos protagonistas do romance, que acabam por fim envolvidos por uma tragédia. A comparação é ponto de partida para Benjamin realizar uma distinção filosófica entre a “escolha” e a “decisão”, conceitos que não são retirados de nenhum tratado de ética e impostos ao livro como regras exteriores, mas desenvolvidos a partir da própria dinâmica do romance - ao contrário, aliás, do que faziam os críticos contemporâneos de Goethe, que enalteceram a castidade de Ottilie mediante as convenções morais da época.

O exemplo de “Sobre As afinidades eletivas de Goethe” cabe bem nesta discussão para advertir-nos de que o autoconhecimento da obra, no horizonte da teoria romântico-benjaminiana da crítica, de nenhum modo corresponde à concepção que o autor tem de sua criação. Ao contrário, Benjamin enxerga Goethe como uma espécie de obstáculo à reflexão e crítica sobre a obra²³⁸. Goethe, cujas raízes poéticas começam no *Sturm und Drang* e se assentam no Classicismo de Weimar, teria obstruído a crítica e a interpretação de *Afinidades eletivas*, seja através de seu próprio testemunho sobre o mistério do romance, seja por meio da infinidade símbolos míticos que perfazem a obra e nublam o seu significado. Se Benjamin impele *As afinidades eletivas* a seu autoconhecimento, ele extrai daí um sentido que vai contra as intenções de significação do próprio autor do livro. Quando Benjamin declara que a teoria romântica da crítica promoveu pela primeira vez a autonomia da obra na filosofia da arte, ele imagina a obra como sendo independente do próprio autor. Segundo a tese de 1920, Kant havia se destacado na história da estética, com sua *Crítica da Faculdade de Julgar*, por ter conferido autonomia ao juízo estético, tornando-o independente do império das sensações (o “agradável”) e do império da utilidade e da moralidade (o “bom”). Schlegel, por sua vez, “assegurou, do lado do objeto ou da conformação, aquela autonomia no campo da arte que Kant, na crítica desta, havia conferido ao juízo”²³⁹

A autonomia da obra de arte, frente à concepção do autor, mas também frente às regras de gosto, é um pilar da crítica imanente na abordagem romântico-benjaminiana. O triunfo dessa teoria foi ter aliado a defesa da autonomia da obra com a defesa irrevogável da crítica enquanto intensificação da obra original. Essa aliança só é possível se imaginarmos que há sim um critério a partir do qual podemos criticar a obra de arte, com a ressalva de que esse critério é imanente à própria obra. Segundo Benjamin, os românticos da *Athenäum* postularam “um outro critério da obra de arte que não a regra: o critério de uma determinada

²³⁸ BENJAMIN, 2009, p. 42: “Querer compreender *As afinidades eletivas* a partir das próprias palavras do autor sobre o assunto é um esforço inútil. Justamente elas estão destinadas a impedir à crítica o acesso”.

²³⁹ BENJAMIN, 2018a, p. 80.

construção imanente da obra mesma”²⁴⁰. O que distingue a teoria romântico-benjaminiana das “estéticas heterônomas”²⁴¹ - aquelas que postulam um critério de avaliação das obras que é externo a elas mesmas - é o fato de que a primeira estabelece as bases de uma crítica imanente, isto é, de uma crítica que desdobra a reflexividade inerente à obra de arte. Neste sentido, podemos até dizer que a crítica imanente é sim judicativa, mas na medida em que ela dá prosseguimento ao “autojulgamento” da obra²⁴², isto é, na medida em que ela não projeta expectativas e problemáticas alheias à obra, mas avalia a capacidade da obra de satisfazer a tarefa que ela impôs a si mesma. Mas ainda nos resta um problema: ainda não sabemos como procurar o centro de reflexividade da obra. É verdade que a própria natureza da abordagem romântico-benjaminiana implica uma individualização da crítica, ou seja, assim como não existem duas obras de arte exatamente iguais, duas críticas diferentes não podem submeter-se ao mesmo procedimento. Ainda assim, ainda carecemos de um instrumento conceitual que nos permita distinguir o que, no interior de uma obra de arte, destaca-se como sendo o seu autoconhecimento.

3.4 *A forma da obra de arte*

O instrumento conceitual que buscamos, responde a teoria romântico-benjaminiana da crítica, está na *forma* da obra de arte. “A forma é, então, a expressão objetiva da reflexão própria à obra, (...) através de sua forma a obra de arte é um centro vivo de reflexão”²⁴³, afirma Benjamin. A noção de forma em *O conceito de crítica de arte no romantismo* é tratada de modo um pouco elusivo; não devemos esperar uma separação clara entre forma e conteúdo, ou uma descrição de um aspecto formal enquanto componente universal das obras de arte, ou muito menos uma descrição de técnicas e estilos poéticos. A melhor definição que temos é a de que a forma é a capacidade de autolimitação da obra de arte. Segundo Benjamin, a “rígida autolimitação da reflexão, tal é a função precisa da forma”²⁴⁴. Ainda que a tese de 1920 não forneça muitos elementos com os quais descrever a natureza dessa autolimitação, podemos imaginá-la como sendo o gesto com o qual o artista toma o matéria-prima infinita da esfera artística e a circunscreve a um universo limitado. A visão do artista concebida aqui talvez seja iluminada por uma passagem de “Sobre As afinidades eletivas de Goethe” em que Benjamin distingue a tarefa de Criação - realizada apenas por Deus - com a tarefa própria do

²⁴⁰ BENJAMIN, 2018a, p. 80.

²⁴¹ BENJAMIN, 2018a, p. 80.

²⁴² BENJAMIN, 2018a, p. 74.

²⁴³ BENJAMIN, 2018a, p. 81.

²⁴⁴ BENJAMIN, 2018a, p. 81.

poeta, que já não é aquele de criar um universo *ad nihilo*, mas sim a configurar um universo já dado. “O artista é menos a causa primordial, ou o criador, do que a origem ou o configurador”²⁴⁵, afirma Benjamin. Em outras palavras, a essência do artista não estaria exatamente em sua capacidade criativa, mas, ao contrário, no exercício de autolimitação pelo qual ele delimita o universo infinito da Criação a uma forma específica, conferindo-lhe determinidade e possibilitando assim que a obra poética individual se distinga das outras obras e do mundo à sua volta.

A noção de autolimitação aparece nos aforismos de Schlegel associada à formulação de uma nova concepção de gênio. É interessante notar que a temática do gênio é pouquíssimo explorada por Benjamin em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, talvez por uma decisão consciente de enaltecer mais o caráter coletivo da crítica e da recepção crítica como uma cadeia interligada de agentes, do que destacar o brilho do valor individual. Mais tarde, em seu “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935-40), Benjamin elencaria o conceito de gênio como um daqueles que precisam ser evitados em vista da elaboração de uma estética impassível de apropriação pelo fascismo. Contudo, vale a pena demarcar que o conceito de gênio elaborado por Schlegel difere diametralmente daquele do indivíduo superior, cuja potência criadora ultrapassa todas as regras e se expressa pela liberdade anárquica do excesso. Nas palavras de Schlegel, o “valor e a dignidade da autolimitação” é “aquilo que há de primeira e último, o mais necessário e o mais elevado”; mais necessário porque “toda parte em que alguém não limita a si mesmo, é o mundo que o limita, tornando-se, com isso, um escravo”, e mais elevado porque “só pode limitar a si próprio nos pontos e lados em que se tem força infinita, autocriação e autoaniquilamento”²⁴⁶. A definição segue o gosto pelas antíteses dos românticos da *Athenäum*: limitação e liberdade aparecem juntas, as contradições são utilizadas para explicar o dinamismo do objeto visado. Se em toda parte da experiência humana estamos coagidos por regras e leis, afirma Schlegel, o escape possível não se encontra na vã afirmação de uma liberdade pessoal e anárquica, cujo produto é quase sempre um novo conjunto - dessa vez não assumido - de regras e leis. O verdadeiro gênio, ao invés disso, é aquele que reconhece os imperativos que lhe cercam e ao mesmo tempo circunscreve um mundo possível no interior deles, impondo a si mesmo alguns desses imperativos e esquivando-se, na medida do possível, de outros. As palavras de Schlegel acima são citadas por Benjamin na tese de 1920, mas há um outro aforismo sobre a

²⁴⁵ BENJAMIN, 2018a, p. 62.

²⁴⁶ SCHLEGEL, 2021, p. 34.

autolimitação do gênio que não é citado por Benjamin e ilustra exemplarmente a concepção romântica:

[o gênio prático] vincula o talento de encontrar facilmente os próprios limites e de nada querer, a não ser aquilo de que se é capaz, ao talento de ampliar seus fins últimos simultaneamente com suas forças: a sabedoria e a plácida resignação da mente voltada para si à energia de um espírito altamente elástico e expansivo, que, à menor abertura que se ofereça escapa para preencher num instante um círculo mais amplo do que o anterior. Jamais faz tentativa vã de escapar das barreiras conhecidas do momento e arde de ânsia para se estender mais além; jamais resiste ao destino, mas o desafia a cada momento para que lhe aponte uma ampliação de sua existência; sempre tem à vista tudo o que um homem pode vir a ser e desejar vir a ser, mas jamais se empenha por algo até que se apresente o momento favorável²⁴⁷.

De que modo essa concepção do gênio, que Benjamin conscientemente retira do foco, nos ajuda a compreender a teoria da forma artística na tese de 1920? A forma, enquanto autolimitação, é uma dialética entre as concessões que uma obra de arte particular faz às convenções do seu gênero, de sua época, de todos os imperativos que a condicionam, e aquilo que a mesma obra traz de originalidade, de singularidade, de apropriação criativa da tradição. É nesse sentido que a forma é expressão objetiva da reflexão inerente à obra de arte; a forma possui uma estrutura reflexiva na medida em que parece reconhecer os seus condicionantes e ao mesmo tempo estabelecer alguma espécie de espontaneidade em relação a eles. Importante ressaltar mais uma vez que a reflexão da obra de arte de modo algum corresponde à reflexão do artista criador. Encontramos aqui mais uma vez a noção de uma “reflexão-livre-do-Eu”. Não é necessário, afirma a abordagem romântico-benjaminiana, postular um Eu como origem da reflexão imanente da obra de arte; ao contrário, a reflexividade é produzida pela inclusão da obra de arte individual no movimento interno da história da arte, aquilo que os românticos chamam de *Ideia da arte*, isto é, “o medium-de-reflexão das formas”²⁴⁸ ou o espaço de intercomunicação das formas artísticas.

A teoria romântico-benjaminiana vê o crítico como sobretudo um crítico da forma de obra de arte. É através de sua forma que a obra de arte estabelece seus critérios imanentes de avaliação. Fala aqui a dimensão criativa da autolimitação artística, isto é, a capacidade da obra de gerar suas próprias regras de produção e julgamento. O crítico imanente, portanto, julga uma obra a partir dos critérios oriundos da reflexividade dela mesma. Os ensaios de Benjamin sobre obras de arte específicas evidenciam o imanentismo de sua crítica; é notável como o estilo, ou talvez pudéssemos dizer a forma, da escrita benjaminiana adapta-se ao

²⁴⁷ SCHLEGEL, 2021, p. 177.

²⁴⁸ BENJAMIN, 2018a, p. 94.

objeto visado. O ensaio sobre Kafka mimetiza o estilo labiríntico do seu objeto: Benjamin interpreta os labirintos literários kafkianos através de seu próprio arsenal de parábolas enigmáticas. Já o ensaio sobre o escritor russo Nikolai Leskov - que é também o ensaio sobre o narrador oral - parece evocar em alguns momentos a voz da tradição, do contador de histórias, do intelectual que foge da abstração erudita e finca as suas raízes na sociedade mundana. Há um paralelo entre a teoria da crítica imanente e a teoria da mimese elaborada por Benjamin no ensaio “A doutrina das semelhanças” (1933). O ensaio de 1933 faz o diagnóstico da atrofia moderna da faculdade de enxergar semelhanças, a qual em tempos idos abarcava toda a amplitude das “correspondências naturais” e das “correspondências mágicas” entre a humanidade e o mundo à sua volta, ambas compreendidas pela astrologia em sua busca por semelhanças entre o movimento dos astros e o comportamento pessoal²⁴⁹. Mais do que encontrar semelhanças, a humanidade sempre teria se engajado na produção e “reprodução dos processos que engendram tais semelhanças”²⁵⁰ através da mimese, a qual parece aqui como uma maneira de relacionar-se com o mundo alternativa àquela da perspectiva moderna de dominação da natureza. Há um vestígio dessas correspondências mágicas geradas pela mimese na concepção de crítica imanente, pois o crítico não impõe suas regras sobre a obra de arte - como um observador independente e exteriorizado - mas mimetiza a forma da obra de arte e, neste estágio de sinestesia, participa do autoconhecimento do objeto artístico.

Não podemos, contudo, traduzir esse componente mimético da crítica como um sinônimo de cópia e de reprodução mecânicas, reduzindo a crítica benjaminiana à repetição do original. Ao contrário, tanto quanto a capacidade camaleônica de Benjamin de ajustar-se ao objeto de crítica, também é igualmente evidente a marca singular ou “autoral” de todos os seus ensaios, uma vez que os mesmos se deparam com os limites da forma da obra de arte como algo a ser extrapolado. É sintomático aqui o aforismo de Schlegel segundo o qual “Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é ele mesmo obra de arte (...) não tem absolutamente direito de cidadania no reino da arte”²⁵¹. Conceber a crítica como poética não significa exatamente ou somente conferir-lhe um estilo de escrita livre e floreado; a crítica é poética no sentido em que ela é criadora, ela cria tanto quanto a obra de arte da qual fala sobre. Não é acidental que alguns dos ensaios críticos de Benjamin sejam tão célebres quanto as suas obras de arte de referência - é difícil pensar em Baudelaire, por

²⁴⁹ BENJAMIN, 2012, p. 118.

²⁵⁰ BENJAMIN, 2012, p. 117.

²⁵¹ SCHLEGEL, 2021, p. 52.

exemplo, sem mencionar a crítica benjaminiana -, enquanto que outras de suas críticas são ainda mais lembradas do que os seus objetos artísticos originais, como no caso do trabalho sobre Leskov ou no caso mais acentuado dos dramas trágicos do século XVII. As críticas de arte benjaminianas efetivamente produzem conceitos: a crítica de *As afinidades eletivas* produz uma metafísica do belo, o ensaio sobre Leskov desenvolve uma historiografia da narratividade, “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire” elabora uma teoria da experiência, a especulação sobre o cinema em “A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica” inclui o muito debatido conceito de aura, uma teoria sobre a relação entre as massas e a revolução, uma discussão sobre a natureza e a função da técnica, entre outros elementos.

A potência criativa da crítica benjaminiana funda-se não apenas na genialidade do autor, mas principalmente na particularidade teórica do seu conceito de crítica de arte, elaborado em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Como vimos, a sua teoria da forma da obra de arte representa tanto uma dimensão criativa - a capacidade de impor a si mesmo suas próprias regras de apreciação - quanto uma dimensão limitante e condicionante. A respeito da forma de obra de arte, Benjamin afirma que “porque neste medium toda reflexão particular só pode ser isolada e casual, a unidade da obra com relação àquela da arte é apenas relativa; a obra permanece conectada a um momento de casualidade”²⁵². Em outras palavras, a obra de arte enquanto obra de arte particular aparece como um produto casual ou contingente de um artista individual, de um círculo artístico específico, de um período histórico determinado. Enquanto obra de arte “isolada”, isto é, enquanto ainda não foi tocada pela recepção crítica e envolvida pela história da arte, a obra não alcança a infinitude que caracteriza o conceito romântico de reflexão. A obra de arte sozinha é definida mais pelas suas limitações do que por sua potência criativa. “A obra é incompleta”, define Benjamin, e só diante da compreensão da incompletude da obra de arte podemos conceber uma “crítica completadora”²⁵³.

A função da crítica é explodir com as fronteiras limitantes e limitadoras da obra de arte individual, é fazê-la romper com o seu enclausuramento individual e juntar-se à cadeia infinita de reflexões que perfaz a sua recepção crítica. A concepção de crítica da abordagem romântico-benjaminiana leva necessariamente a uma dessacralização da arte. De acordo com a tese de 1920, “longe de expressar uma veleidade subjetiva do autor, esta destruição da forma é a tarefa da instância objetiva da crítica de arte”²⁵⁴. A crítica imanente destrói a forma

²⁵² BENJAMIN, 2018a, p. 78.

²⁵³ BENJAMIN, 2018a, p. 81.

²⁵⁴ BENJAMIN, 2018a, p. 92.

da obra de arte para com isso inserir a reflexão particular inerente à obra na infinitude reflexiva da recepção crítica. O elemento destrutivo da crítica romântico-benjaminiana é inseparável de sua dimensão coletiva e colaborativa. Caem as fronteiras originais e particularizadas da forma da obra de arte para que outros possam participar e ampliar o alcance dessa reflexão. Nas palavras de Benjamin, a crítica de uma obra de arte perfaz sua “dissolução no absoluto”: ela opera “dissolvendo a reflexão originária numa superior e assim por diante”²⁵⁵. Ironicamente, é a destruição de sua forma que possibilita que a obra de arte perdure no tempo mediante a palavra de seus críticos. Utilizando um vocabulário teológico posteriormente empregado tanto em *Origem do drama trágico alemão* quanto em *Passagens*, podemos dizer que a destruição da forma é responsável por *salvar* a obra de arte, uma vez que a crítica não realiza uma destruição definitiva, mas permite que a obra renasça indestrutível nos desenlaces de uma reflexão infinita.. Segundo o autor, a crítica “não apenas não destrói a obra que ela atinge, mas, antes, aproxima-a da indestrutibilidade. Através da destruição da forma determinada (...) a unidade relativa da obra singular é remetida de modo mais profundo à unidade da arte como obra universal”²⁵⁶.

A crítica de arte benjaminiana é testemunho dessa potência simultaneamente destrutiva e salvadora. Em “Sobre as afinidades eletivas de Goethe” vemos o Benjamin crítico de arte colocando-se de frente a um monumento da literatura alemã e ao culto quase mítico desse monumento criado por muitos intérpretes, mas em especial pelos estudiosos do círculo de Stefan George. Ainda assim, a postura de Benjamin no ensaio crítico dificilmente poderia ser mais desafiadora e iconoclasta. O gesto destruidor de Benjamin, no entanto, não se resume à uma rebeldia estéril em relação ao passado cultural, mas, ao contrário disso, é uma tentativa consciente de reavivar esse passado cultural diante do perigo da estagnação intelectual e, principalmente, do perigo de uma interpretação conformista. As primeiras páginas do ensaio “As afinidades eletivas de Goethe” propõem uma imagem vívida da tarefa do crítico, ao compará-la com a do comentador, compreendido aqui como uma figura que, diferente do crítico, não deseja compartilhar da potência criadora da obra de arte e apenas se limita a descrever sua natureza aparente. Segundo a metáfora benjaminiana, a obra de arte deve ser imaginada como uma fogueira, perante a qual se posicionam o crítico enquanto alquimista e o comentador enquanto químico. Para o comentador-químico, “apenas madeira e cinzas restam como objetos de sua análise”, ao mesmo tempo em que para o crítico-alquimista “a própria chama preserva um enigma” e, perante este enigma, “levanta

²⁵⁵ BENJAMIN, 2018a, p. 81.

²⁵⁶ BENJAMIN, 2018a, p. 95.

indagações quanto à verdade cuja chama viva continua a arder”²⁵⁷. A antítese entre as cinzas mortas e a chama viva é a chave de interpretação da metáfora: o comentador encara a obra como um fato dado, um organismo já sem vida e em relação ao qual nos cabe decompô-lo em suas partes constituintes. Já o crítico vê a obra de arte como um organismo vivo e movente, que escapa de sua teia e demanda atenção contínua, que não pode ser reduzido a um fato dado, mas precisa ser colocado como um problema, um “enigma”. Neste sentido, o crítico é um alquimista que não apenas observa o crepitar da chama da obra de arte, mas que faz tudo para que a chama continue a arder, mesmo que para isso seja necessário atear fogo àquelas interpretações que reduzem o significado da obra a um dado factual e fixo.

3.5 A estética do velamento

A abordagem hermenêutica de “As afinidades eletivas de Goethe” parte de uma concepção sobre a afinidade entre o objeto artístico e o problema filosófico. Nas palavras de Benjamin: “o que a crítica demonstra por fim na obra de arte é a possibilidade virtual de formular o teor de verdade como sendo o mais elevado problema filosófico”²⁵⁸. Elaborar-se aqui uma temática posteriormente elaborada por Benjamin no “Prólogo Epistemológico-Crítico” de *Origem do drama trágico alemão*, isto é, a temática da relação entre a beleza artística e a verdade filosófica. Benjamin busca na filosofia um conceito de verdade como sendo ao mesmo tempo a meta do pensamento, o objeto que orienta todos os seus esforços, mas também aquilo que o pensamento nunca consegue possuir em definitivo. Alguns dos diálogos de Platão são exemplo de como as investigações filosóficas, mesmo quando culminam em aporia, ainda assim geram saber, ampliam o horizonte cognitivo daqueles que se engajaram no processo. Se a obra de arte apresenta-se como problema filosófico, entende-se por isso que não há uma solução simples e unívoca para o enigma que a obra representa, mas que nem por isso ela deixa de produzir conhecimento para aqueles que sondam os seus mistérios. É por isso que a filosofia, afirma Benjamin, deve ser admitida como o guia de nossas experiências com o romance goethiano: “desde o momento em que a consideração dos fundamentos do romance se eleva à contemplação de sua perfeição, a filosofia, e não o mito, está convocada a guiá-la”²⁵⁹.

Dentro deste contexto da relação entre arte e verdade, e seus entrelaçamentos com a crítica, Benjamin elabora em “As afinidades eletivas de Goethe” uma concepção do Belo que

²⁵⁷ BENJAMIN, 2009, p. 13-14.

²⁵⁸ BENJAMIN, 2009, p. 81.

²⁵⁹ BENJAMIN, 2009, p. 81.

ainda viria a aparecer de modo sintomático em seus ensaios materialistas da década de 30. Benjamin formula essa concepção de Belo nos termos de uma discussão da Estética que tem suas raízes na *República* de Platão e cuja colocação do problema já remete às antíteses do platonismo: a arte tem um vínculo com a verdade ou é apenas aparência, isto é, uma ficção sem contato com a realidade objetiva? Na formulação benjaminiana, metafísica platônica e teologia se misturam, na medida em que o problema metafísico da aparência é reinterpretado como o problema teológico do velamento da realidade, ou seja, do problema de se e como a realidade oculta a revelação divina. Em primeiro lugar, Benjamin afirma que “a própria beleza não é, como ensinam os filosofemas banais, aparência” ou que, em relação à beleza, a aparência “não engloba a sua essência”²⁶⁰. Portanto, ao contrário do que declara a depreciação metafísica da arte, a beleza não se resume a mero ilusionismo, não se limita a ser uma ficção que nos distrai, mas que não tem qualquer conexão com o real. O verdadeiramente belo está sempre conectado com a vida prática dos seres humanos e apenas naquilo que Benjamin chama depreciativamente de “beleza aparente” ou “essencialmente belo” o ilusionismo da aparência é predominante: “tudo o que vive, quanto mais alta a configuração de sua vida, tanto mais se encontra subtraído ao âmbito do essencialmente belo”²⁶¹. Deste ponto partem as advertências de Benjamin contra a beleza Otillie, a qual se exprime como uma aparência estonteante, mas que simultaneamente recusa-se a fincar laços com o mundo à sua volta. Este isolamento estético termina por aproximá-la do canto das sereias, convocando seus pares e a si mesma até o abismo da morte.

Contudo, esta exposição do conceito benjaminiano de belo ainda não está completa. Isto porque, se a aparência não é a essência do Belo, ao menos ela é a sua condição suficiente. Isto porque Benjamin postula, em segundo lugar, que “o belo, ainda que ele mesmo não seja aparência, deixa de ser essencialmente belo quando a aparência desaparece dele”²⁶². O texto se contrapõe assim ao idealismo estético que enxerga a beleza como a tradução sensível de uma verdade inteligível. De acordo com “As afinidades eletivas de Goethe”: “a famosa fórmula de que a beleza seria a verdade que se tornou visível (...) contém a distorção mais fundamental”²⁶³. Este ponto de vista corre o risco de condenar a arte a uma função pedagógica, como se o papel da beleza artística fosse o de facilitar o acesso do público leigo a conceitos mais complexos e abstratos. Também corre-se o risco de minar a autonomia do objeto artístico pela qual lutou a teoria da crítica romântico-benjaminiana, a

²⁶⁰ BENJAMIN, 2009, p. 111.

²⁶¹ BENJAMIN, 2009, p. 110.

²⁶² BENJAMIN, 2009, p. 111.

²⁶³ BENJAMIN, 2009, p. 111-112.

qual estabeleceu que uma obra de arte deve ser avaliada por critérios imanentes a sua forma, isto é, por critérios inerentes ao modo como a obra se apresenta na esfera das aparências, com todos os artifícios artísticos de que dispõe. O ensaio 1922 confere um interessante complemento a *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*: conforme “As afinidades eletivas de Goethe”, “a tarefa da crítica de arte não é tirar o envoltório, mas antes elevar-se à contemplação do belo mediante a percepção mais exata do envoltório enquanto envoltório”²⁶⁴. Envoltório é sinônimo de aparência e, numa acepção metafísica, envoltório indica a forma sensível que envolve o conceito inteligível da obra. Com a diferença de que, para a visão benjaminiana, os conceitos inteligíveis exteriorizados não regulam o domínio estético e o crítico de arte que pretenda fazer jus à obra deve considerar a sua aparência ou o seu envoltório como a realidade última da crítica.

É um vício de uma vertente da crítica de arte a pretensão de descobrir o sentido oculto, o verdadeiro significado da obra de arte, o qual estaria escondido sob o pano de fundo de todos os elementos dispersos que compõem uma obra de arte, como, no caso de um romance, as idas e vindas de seu enredo, o seu múltiplo elenco de personagens, as diversas imagens mais ou menos metafóricas com as quais o escritor pinta a experiência humana, e assim por diante. Essa espécie de crítico, o crítico idealista, acaba com uma análise exegética que, por mais engenhosa que seja, ainda não faz jus nem à pluralidade de artifícios da obra nem ao arrebatamento que sentimos ao nos deixar levar pelo movimento do objeto artístico. Tão comum quanto o vício dos críticos idealistas - que buscam desvelar a verdade oculta sob o envoltório a obra - é o vício daqueles que se contentam em enumerar e se regozijar com essa pluralidade de elementos dispersos que primeiro saltam aos olhos em uma obra de arte. Esses críticos impressionistas recusam-se ao trabalho de síntese, de buscar o sentido último que explique a multiplicidade da obra de arte, que separe nela o que é ocasional e acidental daquilo que lhe é verdadeiramente essencial e, com isso, explica o seu conjunto. A beleza da obra de arte, não obstante, não se resume a esse jogo de aparências, ela demanda a participação ativa do crítico na tarefa de interpretá-la, de ao menos tentar decifrar o seu enigma. Para Benjamin, de fato, o verdadeiro belo só se revela na dialética entre o encantamento com a aparência da obra e a investigação de seu significado último, desde que esta investigação reconheça a incompletude de sua pretensão e seja novamente reenviada à primeira etapa de dispersão nos artifícios formais da obra, perfazendo um ciclo ou uma reflexão infinita, à maneira dos românticos. Nos termos da fórmula modelar que reaparece

²⁶⁴ BENJAMIN, 2009, p. 112.

nos textos tardios de Benjamin: “o belo não é nem o envoltório nem o objeto velado, mas sim o objeto em seu envoltório”²⁶⁵.

No centro dessa peculiar metafísica do Belo concebida por Benjamin em “As afinidades eletivas de Goethe” encontra-se uma dialética infinita - no sentido de impassível de síntese definitiva - entre velamento e desvelamento. É neste sentido que Benjamin utiliza palavras como “enigma”, “segredo” e “mistério” para descrever a natureza da obra de arte, como no trecho: “Jamais uma obra de arte foi apreendida, exceto quando se apresentou de maneira incontornável como segredo”²⁶⁶. Transparece aqui um diálogo com a definição kantiana de Belo na *Crítica da Faculdade de Julgar*. Na dita “terceira crítica”, Kant define a beleza como o produto de um certo arranjo das faculdades intelectuais, no qual o entendimento fracassa em encontrar o conceito que compreende um objeto particular esquematizado pela imaginação e, ainda assim, obtemos um prazer oriundo do jogo livre e harmônico das mesmas faculdades. O objeto belo em Kant também está, de certa forma, cercado de mistério, uma vez que ele é em última instância incognoscível; nas palavras de Kant, o juízo sobre o Belo “não se funda em nenhum conceito do objeto nem fornece um”²⁶⁷. Contudo, ainda que carente de conceito, o Belo em Kant não deixa de provocar e alimentar nossa cognição, na medida em que incita o acordo entre imaginação e entendimento. É como se a beleza em Kant fosse o ponto de partida de uma nova hermenêutica da experiência que, diferente daquela da experiência científica desenhada na *Crítica da Razão Pura*, se funda sobre uma relação não-hierárquica entre a faculdade de imaginar e a faculdade de conceituar. Ambas trabalham juntas, sem que uma reivindique império sobre a outra, conjugação esta das faculdades que nos confere prazer pela liberdade de sua atividade lúdica.

A influência kantiana e neo-kantiana experimentada por Benjamin em sua formação universitária pode ser uma das raízes para sua concepção do Belo como aquilo que provoca e ao mesmo tempo escapa de conceitos, como denota a estética do velamento em “As afinidades eletivas de Goethe”. Não obstante, existem também divergências decisivas entre os conceitos kantiano e benjaminiano de Belo. Em primeiro lugar, a abordagem de Benjamin não parece enfatizar o estado de harmonia ou acordo entre as faculdades cognitivas em sua descrição da experiência com o Belo. A metáfora inicial da obra de arte como uma fogueira é um indicativo da força ameaçadora da beleza artística, complementada ainda pela alusão ao crítico de arte como alguém que alimenta a chama da fogueira, ao invés de apagá-la. A

²⁶⁵ BENJAMIN, 2009, p. 112.

²⁶⁶ BENJAMIN, 2009, p. 113.

²⁶⁷ KANT, 2016, p. 91.

afinidade do Belo com o problema filosófico nos aproxima ainda mais do efeito que a beleza artística proporciona, qual seja, o “espanto” (*thauma*) diante das coisas que a filosofia também provoca. Não é exatamente um sentimento de harmonia cognitiva o que Benjamin aponta como a experiência da beleza; ela seria retratada mais convenientemente como um estado de inquietação.

Em segundo lugar, há uma diferença de propósito ou finalidade no que tange ao lugar do conceito de Belo nas estéticas de Kant e Benjamin. Na *Crítica da Faculdade de Julgar*, Kant está interessado em pensar tanto a autonomia dos juízos sobre a beleza, isto é, a sua independência em relação a conceitos, quanto à possibilidade de reivindicamos concordância universal para esses juízos. Sua tese sobre o arranjo lúdico das faculdades cognitivas na experiência do belo é a solução para ambos esses problemas, na medida em que o jogo da imaginação e do entendimento é livre de conceitos e ao mesmo tempo isento de inclinações subjetivas. Para Kant, quando julgo algo belo seguindo estes pré-requisitos, tenho todo direito a esperar a concordância universal de terceiros quanto ao meu julgamento. Já a estética benjaminiana nestes primeiros anos da década 1920 não possui nenhum interesse em fundamentar a universalidade de julgamentos de beleza. Seja porque Benjamin, ao menos desde *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, rompe com a figura do Juiz de arte e valoriza o papel do crítico de arte como alguém que não julga, mas desdobra o potencial imanente da obra. Seja porque a concordância universal dificilmente pode encontrar um lugar nessa estética da crítica, que pressupõe a pluralidade e a divergência da crítica como fator primordial.

O conceito de beleza benjaminiano não é, como o de Kant, o ponto de partida de uma avaliação judicativa, com pretensão de concordância universal. Aliás, a abordagem romântico-benjaminiana de *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* frisa o fato de sua teoria estética “não possuir nenhuma escala de valores à sua disposição”²⁶⁸. Nos termos da tese de 1919, não há meios de diferenciar obras como belas ou não. Tudo o que podemos observar é se uma obra possibilita a crítica e, mais do que isso, se ela possibilita uma espécie de crítica que não se resume à imposição de valores a partir de conceitos exteriorizados. A questão principal é saber se uma obra é passível de crítica imanente, o que também significa saber se uma obra já possui em si o grau de reflexividade necessário para o desdobramento de sua reflexão na crítica. Nas palavras de Benjamin, “o valor da obra depende única e exclusivamente do fato de ela em geral tornar ou não possível sua crítica

²⁶⁸ BENJAMIN, 2018a, p. 86.

imane²⁶⁹. Se uma obra possibilita a sua crítica imanente, ela pode ser classificada como obra de arte, caso contrário, a obra nem ao menos pode ser considerada como arte; e este é o único grau de valoração cabível na teoria romântico-benjaminiana da crítica. Este critério valorativo é capaz de explicar o valor canônico de certas obras de arte, ao mesmo tempo em que lhes despe de seu estatuto de monumentos intocáveis e de modelos universais. Se Shakespeare pode ser considerado um cânone cultural, na perspectiva romântico-benjaminiana, isto se deve ao fato de que suas peças teatrais desdobram uma longa e profunda recepção crítica interessada não apenas em venerar a genialidade do artista, mas principalmente em desdobrar o potencial imanente do teatro shakespeariano; isso só acontece e só continuará a acontecer, no entanto, enquanto a recepção crítica à Shakespeare estiver disposta a desafiar os limites da forma da obra original.

É com a contribuição da crítica que algo se torna uma obra de arte, diz-nos *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. A crítica, contudo, não é apenas um selo de validação da arte, nem o crítico um fiscal do fazer artístico. A teoria da crítica imanente exige do crítico o papel quase de um colaborador, demanda um “fazer junto do artista”. Citamos antes o “desdobramento” da obra como sendo a função prioritária da crítica. Mas o que seria esse desdobramento? Encontramos um esclarecimento possível para essa questão em um ensaio posterior de Benjamin, o ensaio sobre Kafka de 1934. Numa passagem em particular, Benjamin pondera sobre a melhor maneira de interpretar ou, em suas palavras, de “desdobrar” as parábolas de Kafka. Benjamin distingue entre dois tipos de “desdobramento” - termo aliás que também descreve a tarefa do crítico em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*:

a palavra ‘desdobramento’ tem dois sentidos. O botão ‘desdobra-se’ na flor, mas o papel ‘dobrado’ em forma de barco, na brincadeira infantil, pode ser ‘desdobrado’, transformando-se de novo em papel liso. Essa segunda espécie de desdobramento convém à parábola, e o prazer do leitor é fazer dela uma coisa lisa, cuja significação saiba na palma da mão. As parábolas de Kafka, porém, desdobram-se no primeiro sentido, a saber, como o botão se desdobra na flor²⁷⁰.

Assim como na passagem de “As afinidades Eletivas de Goethe” sobre a alquimia da crítica, o trecho sobre a hermenêutica dos textos de Kafka também estabelece como princípio interpretativo uma potência quase orgânica, em que o intérprete perpetua a “vida” do texto. O ato de “desdobrar” a parábola kafkiana, afirma Benjamin, pode ser compreendido de duas maneiras. Na primeira, desdobramos o significado da parábola assim como desdobramos um

²⁶⁹ BENJAMIN, 2018a, p. 86.

²⁷⁰ BENJAMIN, 2012b, p. 159.

barco de papel, retornando-o à forma de folha lisa. É curioso notar aqui como uma forma mais complexa, a do barco de papel, é transformada em uma forma mais simples, a da folha lisa. De fato, o que caracteriza esta abordagem exegética é a substituição da estrutura complexa na qual um texto literário se apresenta - marcada pela pluralidade dos signos e a diversidade de funções pelas quais podemos relacioná-los - por outra estrutura mais simples, isto é, a estrutura do comentário ou do texto explicativo, caracterizada por uma unidade de significado. “Desdobrar”, neste primeiro sentido, é o mesmo que tornar plano ou eliminar as dobras, as reentrâncias e curvas do texto, nas quais os significados se confundem e se contradizem. Este primeiro modo de “desdobramento” da parábola se contrapõe a um segundo, comparado ao movimento em que o botão se desdobra em flor. Neste caso, vemos uma forma simples, a do botão, transformar-se em uma forma mais complexa, a da flor. Se a primeira alternativa “explica” o texto literário, a segunda “complica” o texto, ou seja, ela enriquece o leque de significados do texto e com isso demonstra a possibilidade de novas relações funcionais entre os signos do texto. “Desdobrar” representa, neste segundo caso, uma abordagem hermenêutica que desenvolve o potencial do texto literário, faz com que ele ganhe vida, isto é, com que ele transcenda o âmbito limitado de sua forma original e adquira um maior grau de complexidade através do ato de interpretação.

A crítica de arte descrita por Benjamin em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* corresponde ao segundo sentido de “desdobramento” apresentado no ensaio sobre Kafka. A força da crítica imanente pode ser vislumbrada em diversos momentos da obra de Benjamin. Talvez até pudéssemos dizer que sua concepção de “ensaio” - como uma forma de expressão que mimetiza a natureza do objeto estudado e, ao mesmo tempo, alarga as suas fronteiras originais - é devedora das teses apresentadas na tese de 1920. Não obstante, seria ingênuo acreditar que o pensamento de Benjamin, movente por natureza, tenha se estagnado com a noção romântica de crítica. Antes mesmo das mudanças de paradigmas ocasionadas pelo compromisso de Benjamin com o materialismo histórico nos anos 30, divergências em relação à tese de 1920 já foram desenvolvidas em *Origem do drama trágico alemão*. Na obra de interlúdio das fases benjaminianas, encontramos a noção de crítica de arte como “mortificação” das obras, perspectiva que começa a deslocar a premissa inicial da crítica imanente.

Capítulo 4 - A crítica como despertar dos sonhos da cultura de massas

Antes de prosseguirmos, cabe uma pequena recapitulação do que vimos até aqui sobre o conceito de crítica de Walter Benjamin, atendo-nos por enquanto a *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. A partir da leitura dos românticos da *Athenaeum*, Benjamin defende o conceito de crítica imanente, segundo o qual cada obra de arte particular estabelece o seu próprio critério de avaliação, sendo o papel do crítico o de trazer à tona o autojulgamento da obra. Rompe-se assim tanto com as antigas metafísicas do belo, que julgam a arte de acordo com conceitos pré-determinados de perfeição artística, quanto com a estética acrítica, aquela reduz a apreciação da arte ao gosto pessoal ou à genialidade inimitável do artista. Por um lado, a abordagem romântico-benjaminiana é um protesto contra a noção de juiz de arte, contra o pressuposto de que a obra de arte individual deve ser compreendida e julgada em relação à sua adequação a um padrão exterior a ela mesma. Por outro lado, a tese de 1920 argumenta a favor da possibilidade de um julgamento da obra de arte que é na verdade um autojulgamento da obra por ela mesma, que valoriza a potencialidade artística imanente à obra de arte particular e ao mesmo tempo explode com os limites nos quais a forma histórico-particular da obra havia lhe confinado. Deste modo, a tese de 1920 apresenta uma visão marcada pela “positividade” da crítica: o trabalho do crítico não é o de apontar as carências da obra perante algum conceito universal da arte, ao invés disso, ele desdobra e maximiza o potencial imanente da obra criticada.

4.1 Interlúdio: a mortificação barroca da obra de arte

Talvez a primeira divergência significativa em relação ao conceito romântico de crítica apareça alguns anos mais tarde, ainda antes da virada materialista de Benjamin, em *Origem do drama trágico alemão*. O livro também oferece uma definição da função da crítica, na qual logo de cara podemos notar o contraste perante o vocabulário vitalista da tese sobre os românticos: no livro do Barroco, lemos que “Crítica é mortificação das obras”²⁷¹. O papel do crítico seria, em outras palavras, esmorecer o encanto original da obra, fazer um cadáver do que era o brilho da obra enquanto viva, evidenciar o sentimento de estranheza do público perante o passado cultural. Neste ponto, inclusive, Benjamin aponta ressalvas em relação ao conceito romântico de crítica: “Mortificação das obras: não - como queriam os românticos - o despertar das consciência nas obras vivas, mas a implantação do saber

²⁷¹ BENJAMIN, 2016, p. 194.

naquelas que estão mortas”²⁷². O trecho pontua que o conceito original de crítica dos românticos enaltece a continuidade reflexiva entre obra de arte e crítica, isto é, enfatiza o poder da obra de arte de permanecer viva e alimentando reflexões em sua recepção crítica. Já *Origem do drama trágico alemão*, publicado seis anos depois, estava mais interessado em demarcar a distância entre o crítico e a obra de arte, relação essa caracterizada por uma aproximação impossível, pelo desajuste entre signo e referente que aliás define a expressão alegórica.

O livro do Barroco faz ainda outra advertência em relação à filosofia dos românticos: Benjamin menciona o “fracasso” de algumas doutrinas, como as do primeiro Romantismo, em apreender a relação entre verdade e linguagem e suas consequências. De acordo com Benjamin, sobre o primeiro Romantismo: “nas suas especulações, a verdade, em vez de assumir o seu caráter de linguagem, foi tomada por uma forma de consciência reflexiva”²⁷³. Esse é um dos primeiros sinais de como Benjamin se afastara do modelo reflexivo de compreensão da arte e da crítica que impera em suas teses sobre os românticos, apesar de todo o interesse desta de pensar uma reflexão-livre-de-eu, isto é, de pensar uma reflexão que ultrapasse os limites da consciência individual. O “Prólogo Epistemológico-Crítico” de *Origem do Drama Trágico Alemão* faz um ataque generalizado das tentativas de compreender a natureza da verdade através de categorias subjetivas. Um dos imperativos de seu método, que se apresenta como “caminho não direto”, é a prontidão para romper com as expectativas da pesquisa assim que os dados factuais da realidade nos apresentem uma perspectiva diferente, recusando o “o percurso ininterrupto da intenção”²⁷⁴. Em uma espécie de aceno profético com a sua futura abordagem marxista, o livro do Barroco afirma que o “conteúdo de verdade se deixa apreender apenas através da mais exata descida ao nível dos pormenores de um conteúdo material”²⁷⁵. A materialidade de que Benjamin fala aqui, porém, não é a do materialismo histórico, mas a de uma concepção da linguagem enquanto componente material da verdade. Como já prenunciavam seus escritos anteriores sobre o tema, Benjamin assume a linguagem como algo que não se confina à consciência humana e está em conexão com a natureza objetiva e histórica da realidade. Essa diretriz permite a *Origem do drama trágico alemão* tratar a alegoria barroca como uma forma linguística que dificilmente encontra explicação na intencionalidade dos poetas alegóricos, e que é mais frutíferamente esclarecida por uma análise histórica e sociológica do século XVII.

²⁷² BENJAMIN, 2016, p. 194.

²⁷³ BENJAMIN, 2016, p. 26.

²⁷⁴ BENJAMIN, 2016, p. 16.

²⁷⁵ BENJAMIN, 2016, p. 17.

Faltamos com a cautela, contudo, se afirmamos não encontrar em *Origem do drama trágico alemão* mais nenhum traço da crítica imanente da tese benjaminiana sobre os românticos. Ao contrário, acreditamos que boa parte do argumento do livro do Barroco é incompreensível sem referência aos paradigmas de *O conceito de crítica de arte no romantismo*. Em primeiro lugar, é notável o esforço de Benjamin em se opor aos historiadores da arte que insistem em classificar a cultura barroca como signo de exagero e mau gosto, na medida em que julgavam suas obras de acordo com os critérios fixados seja anteriormente pelo Classicismo ou posteriormente pelo Romantismo. A arte barroca e o drama trágico alemão do século XVII, defende Benjamin, devem ser avaliados segundo as suas próprias pretensões, conforme estipula o imanentismo da crítica na tese de 1920. Ainda em analogia com a tese sobre os românticos, vemos em *Origem do drama trágico alemão* uma aplicação do gesto hermenêutico através do qual o crítico imanente implode a forma original da obra. No livro do Barroco, o autor argumenta - conferindo concretude à noção de autojulgamento implicada pela crítica imanente - que os poetas do Barroco alemão traíram a sua própria concepção de alegoria ao interpretarem a fugacidade da História como uma alegoria da Reencarnação divina, inserindo sub-repticiamente a eternidade metafísica em sua concepção alegórica da transitoriedade da existência. De certo modo, é como se Benjamin pretendesse ser mais fiel à alegoria barroca do que os próprios poetas alegóricos, colocando em prática sua percepção de que o trabalho da crítica maximiza e radicaliza aspectos que estavam ainda dormentes na obra poética original.

4.2 Reprodução em massa e morte da bela aparência

Em *Origem do drama trágico alemão*, encontramos os primeiros desenvolvimentos divergentes da concepção de crítica benjaminiana em relação ao trabalho sobre a crítica de arte romântica. Mas o horizonte da crítica em Benjamin só se torna objeto de uma espécie de transmutação na medida em que o autor adota a filosofia do materialismo histórico e com isso se entrega ao compromisso de elaborar uma estética condizente com os ensinamentos de Marx. O trabalho explicitamente concebido por Benjamin como sua teoria de estética materialista, o ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935-1940), apresenta uma série de transformações teóricas importantes na sua visão sobre a arte, implicando portanto em consequências para a sua concepção de crítica de arte. Podemos começar a introduzir o ensaio e esboçar as suas divergências teóricas para com o Benjamin pré-marxista através da maneira como a definição benjaminiana de beleza - “o belo não é nem o invólucro, nem o objeto sob o invólucro, mas o objeto em seu invólucro” - aparece

transfigurada pelo novo contexto de “A obra de arte”. Benjamin repete a definição *ipsis litteris* no ensaio de 1935-1940, em uma nota da segunda versão do texto²⁷⁶. A nota aparece na décima primeira tese do ensaio, o qual por sua vez se estrutura na forma de teses sobre a estética materialista e sobre as transformações ocorridos no mundo da arte com o advento das técnicas de reprodução em massa. A décima primeira tese em particular trata da performance do ator de cinema, enquanto mediada por máquinas, em comparação com aquela do ator de teatro.

A performance do ator de cinema, afirma Benjamin, é condicionada pela circunstância de que ela é realizada diante não de um público, mas de máquinas, isto é, dos aparatos de gravação, iluminação e captação de som. Muito embora o ponto de chegada dessa performance seja o público, o que Benjamin tenta reconhecer é que o trabalho do ator de cinema já se encontra por demasiado modificado pela aparelhagem quando finalmente encontra o público destinatário. O ator de cinema, digamos assim, não está no *controle* pleno da sua performance. Benjamin cita as observações do dramaturgo italiano Luigi Pirandello sobre a despersonalização do ator de cinema, sobre o fato de que o ator de cinema precisa despir-se da integralidade de sua *persona* e entregá-la a uma equipe técnica de filmagem que irá, de modo nem tão metafórico, esquarterjá-la, ou seja, fragmentá-la por meio da edição e da montagem. O ensaio faz ainda outra aproximação comparativa ao equiparar a situação do ator de cinema diante de sua performance editada no filme completo com a situação do ser humano que se olha de frente para o olho, encontrando uma imagem de si mesmo que é ao mesmo idêntica e diferente de si mesmo. A *alienação* do homem diante do espelho - alienação no sentido mesmo de abrir mão da posse de algo, no caso da posse exclusiva de sua imagem pessoal - serve de analogia à alienação do ator de cinema perante às câmeras. Em uma referência direta à metafísica do belo presente em “As afinidades eletivas de Goethe”, Benjamin afirma que a performance do ator é sujeita a um radical desvelamento: aquilo que cada um protege e vela como aquilo que tem de mais íntimo e precioso, a posse de *persona* e de sua imagem pessoal, é retirada do controle do ator, passando por um processo de manipulação técnica que culmina na apropriação dessa performance seja pelo interesse das

²⁷⁶ A história das versões do ensaio é contada em mais detalhes no texto de Seligmann-Silva, “A ‘segunda técnica’ em Walter Benjamin: O cinema e o novo mito da caverna” (2015). Esclarecemos, resumidamente, que Benjamin trabalhou no ensaio até o fim de sua vida, revisando o texto a partir dos comentários de seus pares - especialmente em relação às críticas de Adorno - e partir das novas ideias e eventos históricos que lhe faziam incrementar a obra original. Chegou assim a compor três versões principais, além de uma quarta versão traduzida para o francês, que foi a única publicada em vida por Benjamin, apesar de desagradar seu autor devido às inúmeras censuras a que foi submetido para encaminhar sua publicação.

massas (cinema socialista) seja por aqueles que dirigem o interesse das massas (cinema capitalista).

A situação do ator de cinema é tido como evidência do fato de que a arte contemporânea “escapou do reino da ‘bela aparência’”²⁷⁷. É neste ponto da segunda versão do ensaio que Benjamin insere a nota mencionada, explicando o que entende pelo conceito de beleza ou de bela aparência e utilizando para isso a definição formulada em “As afinidades eletivas de Goethe”. É sintomático do novo paradigma da teoria estética de Benjamin nos anos 1930 que a nota comece por circunscrever a natureza do belo a um eixo histórico-temporal: ao reprisar a definição do ensaio de 1922, conclui que “essa é a quintessência da intuição artística tanto goethiana quanto antiga”²⁷⁸. Ou seja, a fórmula que antes descrevia a essência do belo e do objeto artístico de forma atemporal, agora restringe-se a um momento específico da história da arte, momento este que aliás ficou no passado e não possui mais jurisdição no presente. “A significação da bela aparência está fundada sobre a era da percepção aurática que chega ao fim”²⁷⁹, acrescenta Benjamin. A nota traça a afinidade entre a categoria da beleza, explorada por Benjamin ainda como categoria metafísica em “As afinidades eletivas de Goethe”, e o conceito de *aura*, ponto-chave da análise sócio-histórica de “A obra de arte”. A alteração do contexto metafísico para o contexto histórico e sociológico modifica decisivamente o significado da noção benjaminiana de beleza.

Nesta nova perspectiva assumida por Benjamin, a arte é considerada uma atividade social e, mais do que isso, uma atividade social que de nenhum modo é independente do resto da sociedade. Não faz mais sentido, portanto, uma consideração sobre a arte que também não pondere sobre as condições técnicas, econômicas e políticas a que estão submetidos artista e público. Essa ressalva é importante se quisermos entender que não há um tom de reprovação em Benjamin quando afirma que a arte, com o cinema, deixou o reino da bela aparência, nem mesmo quando descreve a alienação do ator diante das máquinas. O regime estético associado à metafísica do velamento, aquele no qual a obra de arte se afirma como enigma, corresponde a uma determinada infraestrutura social e econômica e, uma vez transformada esta infraestrutura, é apenas natural que se modifiquem também as formas de fazer e experimentar a arte. Entra em questão, inclusive, uma disputa sobre o sentido do termo “estética”; Benjamin retoma o sentido grego da palavra *aisthesis* como sensação, percepção sensível²⁸⁰. O ensaio de 1935-40 toma como princípio que a filosofia da arte deve estar

²⁷⁷ BENJAMIN, 2015a, p. 73

²⁷⁸ BENJAMIN, 2015a, p. 73

²⁷⁹ BENJAMIN, 2015a, p. 73

²⁸⁰ BENJAMIN, 2015a, p. 91.

fundamentada numa “estética”, compreendida enquanto teoria das formas históricas da sensibilidade. Como bem assinala Buck-Morss, a noção de estética ou de sensibilidade aponta para a epiderme humana enquanto linha intermediária entre mente e mundo, entre a cultura enquanto produto do espírito humano e a infraestrutura social enquanto produto das revoluções da técnica²⁸¹. O ensaio sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” nasce justamente da convicção de que uma teoria da arte que não investigue essa zona sensível de interação entre espírito e técnica está fadada a repetir um velho pedantismo da crítica artística, que maldiz a arte moderna e a arte popular valendo-se de um conceito de experiência que não condiz mais com as demandas políticas e vitais da sociedade atual.

Já podemos observar aqui um primeiro ponto de tensão entre os princípios materialistas do Benjamin de 1930 e o paradigma da crítica romântica. O imanentismo da crítica em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* implica em uma imersão na obra de arte particular no que ela tem de mais próprio e singular. Os românticos da *Athenaeum*, segundo Benjamin, haviam defendido a autonomia da obra de arte, autonomia que se exerce até mesmo em relação ao autor da própria, cuja concepção e discurso sobre sua criação não exerce nenhuma coerção ao trabalho do crítico. A crítica romântica faz do corpo da obra a sua pátria natal e ali encontra todo o germen da recepção cultural. Os princípios materialistas de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, no entanto, exigem que a obra de arte particular seja compreendida como parte integrante de um contexto maior, que abrange as flutuações do aparelho sensorio humano, o desenvolvimento atual das forças de produção, a dinâmica da luta de classes, o modo como os movimentos políticos de massas se servem das artes e vice-versa, entre outros fatores. O crítico de arte torna-se assim necessariamente uma figura interdisciplinar, que contém em si um pouco de economista, sociólogo, fisiologista e cientista político. Talvez o ensaio materialista de Benjamin que melhor ilustre essa operação metodológica seja “A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire”, no qual a discussão sobre a poesia baudelairiana acaba por incluir observações sobre a conspiração política parisiense, a construção de barricadas, a ascensão do jornal e da informação jornalística, a situação econômica do escritor, a iluminação a gás, a decoração de interiores, o comportamento das massas, e assim por diante em uma infindável lista de tópicos que transcendem a letra das *Flores do Mal*. Compare-se o ensaio sobre Baudelaire com “As afinidades eletivas de Goethe”, no qual o crítico imerge nas profundidades do texto e confere

²⁸¹ BUCK-MORSS, 2012, p. 176.

significado aos mínimos detalhes do enredo do romance, e veremos como Benjamin revolucionou a sua concepção de crítica literária.

Mas nenhum outro texto da fase materialista de Benjamin confere um maior enfoque à constelação entre arte, sensibilidade e técnica como “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. O ensaio de 1934-40 aborda as profundas modificações pelas quais passa a cultura com o surgimento das técnicas de reprodução em massa. Em primeiro lugar, essas modificações tecnológicas alteram a natureza espaço-temporal da arte: (1) permitindo que ela esteja disponível em uma infinidade de lugares ao mesmo tempo, obtendo assim uma afinidade com as massas, e (2) possibilitando que a produção artística se renove e se atualiza constantemente, acompanhando o ritmo da vida moderna²⁸². Em segundo, e talvez de forma ainda mais decisiva para a análise benjaminiana, a reprodução mecânica abole a distinção entre original e cópia. Esta situação é especialmente pertinente às formas de arte que, como a fotografia e o cinema, nascem do seio da reprodução mecânica e estabelecem um novo horizonte no qual todos os originais são cópias e todas as cópias são originais. Não há, por exemplo, o original de uma fotografia, uma vez que todas as infindáveis revelações da câmera fotográfica já são em si reproduções, todas elas contam como cópias e todas elas contam como originais. Como aponta Seligmann-Silva, o ensaio evoca implicitamente o longo debate sobre a origem da arte como mimese, como imitação da natureza, debate que tem suas raízes na contenda entre Platão e Aristóteles e foi reavivado na intelectualidade alemã pelo trabalho de Winckelmann, para quem a missão da arte moderna seria imitar os modelos tradicionais da arte grega²⁸³. Já Benjamin, precedido pelo exemplo de artistas-teóricos entusiastas da nova técnica como Tristan Tzara e László Moholy-Nagy, enaltece a aptidão da arte mecanicamente reproduzível para despir-se de qualquer referência a modelos, transformando a reprodução em si em um processo autônomo e independente de qualquer forma original.

Se artistas de vanguarda como Tzara e Moholy-Nagy destacam mais especificamente as possibilidades intrinsecamente artísticas da reprodutividade mecânica, o ensaio de Benjamin preocupa-se em traçar um grande panorama a respeito de como a reprodução mecânica revoluciona o papel social da arte. O determinante na relação entre a técnica e as massas não é apenas o fato de que a primeira promove um acesso mais facilitado e democrático à cultura - embora este fator não seja evidentemente desprezível, mas de suma importância para uma estética de cunho socialista -, mas principalmente o modo, a maneira

²⁸² BENJAMIN, 2015a, p. 53.

²⁸³ SELIGMANN-SILVA, 2015, p. 28.

como se comportam as massas diante da arte mecanicamente reproduzível. Uma vez que é retirado de cena o peso da obra autêntica, da obra original, com todos os componentes de culto e devoção que a ela se associam, o que surge é um comportamento cultural que Benjamin intitula “destrutivo” e “catártico”²⁸⁴, em um sentido positivo de libertação das amarras da tradição, algo que o autor chama em outro ensaio da década de 30, “Experiência e Pobreza”, de “barbarismo positivo”²⁸⁵. As massas, formula o ensaio de 1935-40, desejam incorporar o objeto cultural em seu cotidiano; para elas, não são suficientes nem a adoração sacra nem o distanciamento gelado com o qual o erudito da arte contempla uma obra, ao contrário, as massas precisam apropriar-se do objeto cultural, fazer dele sua propriedade e enxergar nele a trama de suas vidas. Nas palavras de Benjamin: “‘Aproximar as coisas de si’ é uma preocupação tão apaixonada das massas de hoje quanto apresenta a sua tendência a uma superação de cada coisa dada por meio da gravação de sua reprodução”²⁸⁶.

Superar a unicidade da obra de arte não significa exatamente multiplicá-la e popularizá-la. Mais do que isso, o que é superado, ou o que Benjamin postula como passível de superação, é o regime de relações entre técnica, sensibilidade e sociedade que sustentam o status de autenticidade e originalidade da obra de arte. No centro desse regime está o conceito de aura, que Benjamin equipara em nota à noção de beleza de “As afinidades eletivas de Goethe”. Do ponto de vista técnico, a autenticidade da obra de arte é condicionada, em sua origem histórica, por um estágio do desenvolvimento tecnológico no qual a humanidade é incapaz de produzir cópias perfeitas. A obra de arte original e autêntica está confinada desde o seu nascimento a certo alcance espaço-temporal: ela só pode ocupar um lugar ao mesmo tempo, e portanto só pode ser exposta a um número limitado de pessoas, aquelas que compartilham do “aqui e agora” da obra²⁸⁷. Essa unicidade espaço-temporal também é pré-condição de outro importante componente da obra de arte autêntica, qual seja, o de que podemos contar a sua história, narrando os lugares por onde ela passou, as diferentes mãos que detiveram sua propriedade. Em outras palavras, a obra de arte autêntica é objeto de uma *tradição*, e de uma tradição “que repassou esse objeto até os dias de hoje como um mesmo e idêntico”²⁸⁸. Benjamin dá o exemplo de uma estátua grega de Vênus, originalmente concebida em um templo helênico, mais tarde enxergada como um ídolo profano pelos sacerdotes cristãos e hoje transformada em peça de museu²⁸⁹. O ensaio de 1935-40 assinala

²⁸⁴ BENJAMIN, 2015a, p. 55.

²⁸⁵ BENJAMIN, 2012a, p. 125.

²⁸⁶ BENJAMIN, 2015a, p. 57.

²⁸⁷ BENJAMIN, 2015a, p. 53.

²⁸⁸ BENJAMIN, 2015a, p. 54.

²⁸⁹ BENJAMIN, 2015a, p. 58.

neste ponto uma característica decisiva da obra de arte autêntica: o fato de que ela têm um valor simbólico ou, nas palavras Benjamin, de que ela possui uma “autoridade” e um “peso tradicional”²⁹⁰. A obra de arte autêntica tem a predisposição a tornar-se canônica, observação esta que carrega uma implicação no tocante à sua crítica, isto porque a nossa avaliação da arte autêntica encontra-se desde o início condicionada por seu valor simbólico, o qual tem o poder de literalmente *pesar* sobre o nosso juízo.

A definição do contexto social da arte autêntica é completada por uma hipótese acerca da origem antropológica das artes. “As obras de arte mais antigas surgiram, como sabemos, a serviço de um ritual - primeiramente mágico, depois religioso”²⁹¹, assim assinala a tese V de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Qual é a relação entre os componentes “tradição” e “culto” na configuração da arte autêntica, é algo que o ensaio não especifica em maior detalhe, com a exceção de uma breve consideração afirmado que “a maneira original de imersão na obra de arte no contexto da tradição encontrou sua expressão no culto”²⁹². A maneira como o texto aborda ambos os componentes, contudo, nos permite traçar algumas correspondências. Aquilo que Benjamin chamou de “autoridade” e “peso tradicional” da obra autêntica talvez possa ser explicado pelas necessidades sociais dos cultos mágicos e religiosos de conferir um tipo de poder simbólico a alguns objetos, os quais em última instância cumprem a função de gerar um sentimento misto de medo e sublimidade nos participantes de seu ritual. Mais uma vez repetimos a hipótese de que a da arte autêntica enquanto cânone, assim como o objeto de culto, tende socialmente a produzir mais um comportamento de reverência do que de crítica.

É verdade que nem a tradição nem a religião costumam ser abordados na obra benjaminiana através desse viés quase iluminista, que apregoa como "superstição" tudo aquilo que difere do seu conceito de racionalidade. Muito pelo contrário, desde o seu ensaio de juventude “Sobre o programa da filosofia do porvir”, a obra de Benjamin se preocupou em reintroduzir elementos do pensamento tanto religioso quanto das comunidades pré-modernas naquilo que chamamos de razão esclarecida. Mesmo em seus ensaios materialistas, como o “O narrador”, é patente em Benjamin uma nostalgia melancólica perante o declínio da tradição e seu poder de comunhão coletiva. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade” nos dá evidências textuais mais do que suficientes para uma interpretação teleológica, na qual a emancipação das artes se equipara ao seu afastamento do seio original da religião e da

²⁹⁰ BENJAMIN, 2015a, p. 55.

²⁹¹ BENJAMIN, 2015a, p. 58.

²⁹² BENJAMIN, 2015a, p. 58.

perícia artesanal em direção à tecnologia e à instrumentalidade racional. No entanto, tendo em vista a totalidade do pensamento benjaminiano, podemos arriscar uma outra exegese do texto menos propícia a decair neste simplismo teleológico. Um caminho para essa interpretação mais complexa se encontra logo no prefácio, ou na primeira tese, do ensaio.

No prefácio, Benjamin enuncia a preocupação de construir uma teoria estética que necessariamente se desvincule de certos conceitos convencionais na medida em que estes, na situação política contemporânea, tornaram-se apropriáveis pelo fascismo. De acordo com Benjamin, suas teses “deixam de lado uma série de conceitos tradicionais - como criatividade e genialidade, valor de eternidade e mistério - cujo uso descontrolado (e no momento dificilmente controlável) leva à elaboração do material factual num sentido fascista”²⁹³. Este trecho explicita um contexto fundamental do ensaio, isto é, o da ascensão do fascismo e o da apropriação nazista da cultura de massas, assim como o outro subtexto relevante da devoção nazista à cultura arcaica, seu interesse pela arte grega antiga e a sua aversão a todo o experimentalismo das vanguardas artísticas. Em outras palavras, o nazismo buscava apropriar-se dos meios modernos da cultura de massas, mas inculcando-lhes uma forma e conteúdo arcaicos, como demonstram seu culto ao líder e sua ficcionalização de um passado glorioso da nação alemã.

O fascismo nutre um falso ideário revolucionário, mas na verdade se utiliza das técnicas mais modernas para obter aquilo que existe de mais arcaico. É dentro desta moldura que podemos interpretar “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” sem flertar com uma teleologia da história da arte como progresso. O que Benjamin contesta, neste sentido, não é exatamente a relação da arte autêntica com a tradição e a religião ou, em outras palavras, com o culto, mas sim as modernas ressurreições do culto que nascem a partir do fetichismo do retorno a um passado ficcional e apolitizado da arte. A terceira versão do ensaio inclui uma nota elucidativa que afirma que o conceito de autenticidade, por exemplo, de forma alguma legislava sobre a arte pré-moderna e só se torna um critério para a compreensão e avaliação das obras de arte na era da reprodutibilidade. A noção de autenticidade na arte, alega Benjamin, é uma “função importante do mercado artístico”²⁹⁴, que alavanca o valor monetário da arte por meio deste selo de originalidade. É por isto que “uma imagem medieval da Madonna ainda não era ‘autêntica’ à época de sua criação, ela se o tornou no decorrer dos séculos seguintes, e talvez especialmente no século passado”²⁹⁵.

²⁹³ BENJAMIN, 2015a, p. 52.

²⁹⁴ BENJAMIN, 2015a, p. 98.

²⁹⁵ BENJAMIN, 2015a, p. 98.

O que Benjamin combate no ensaio de 1935-40 não é exatamente a arte autêntica, a arte pré-moderna, a arte que precedeu a cultura de massas, mas sim o modo como o capitalismo e o fascismo utilizam-se do ideário da autenticidade para negar à cultura de massas o seu potencial político revolucionário. Pegando como exemplo um dos conceitos convencionais da Estética descartados por Benjamin, o de gênio, acreditamos que a reserva do autor não se direciona diretamente ao conceito romântico de gênio - compreendido como o artista que rompe com as regras do gosto -, e nem mesmo às raízes mais antigas do conceito, na noção grega de arte como inspiração divina. O que Benjamin questiona é a operação do conceito no cenário sócio-político atual: o que significa sustentar o conceito de gênio em tempos de cultura de massas? Significa decair na reprovação elitista de tudo o que é produzido e consumido pelas massas? Significa confinar a arte ao domínio da projeção individual, ao campo do carisma pessoal irreproduzível, exatamente no momento histórico em que a produção cultural se democratiza e passa a incluir um maior número de pessoas? Significa construir um panteão de artistas “geniais”, coagindo a arte contemporânea a imitá-los, indo assim na contramão do sentido romântico de gênio como sendo justamente aquele que transgride as convenções artísticas? É com essas questões em mente que Benjamin censura o *star system* do cinema hollywoodiano, o qual corrompe o interesse social das massas pelo filme, substituindo-o pela devoção do indivíduo único e especial. Uma lógica parecida ocorre no modo como o fascismo utiliza-se dos meios de comunicação em massa para construir a figura do líder super-humano, o “autêntico” representante da pátria. Em última instância, é este tipo de culto, o elemento ritualístico que persiste na era moderna através da apropriação capitalista e fascista da cultura de massas, que é objeto da crítica benjaminiana.

Essa compreensão dialética do texto benjaminiano também confere complexidade a outro conceito-chave para a caracterização da arte autêntica, aquele de *aura*. O conceito de aura não aparece pela primeira vez na obra de Benjamin no ensaio de 1935-40 e possui um sentido algumas vezes ligeiramente diferente e em outras literalmente oposto em outros textos benjaminianos²⁹⁶. Importante ressaltar de antemão que no ensaio “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire” (1939) o conceito de aura, ainda que designando um fenômeno social semelhante, recebe uma valoração positiva e portanto oposta àquela de “A obra de arte na era sua reprodutibilidade técnica”. Neste trabalho, o conceito de aura designa

²⁹⁶ Sobre os diferentes sentidos de aura na obra benjaminiana, conferir o artigo de Bernardo Barros Coelho de Oliveira, “As formas do tempo: considerações sobre a diversidade de sentidos da noção de aura em Walter Benjamin”, e a tese de Taisa Helena Pascale Palhares, *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*.

a capacidade de certos objetos artísticos e naturais de superar o enclausuramento do indivíduo moderno, proporcionando uma experiência de comunhão recíproca entre sujeito e mundo que nos remete à sociedade arcaica. “Ter a experiência da aura de um fenômeno significa dotá-lo da capacidade de retribuir o olhar”²⁹⁷, afirma Benjamin no ensaio de 1939. Didi-Huberman destaca a dualidade de sentidos do conceito de aura na obra benjaminiana: em um momento, “a aura como vetor de ilusão e como fenômeno de crença era atacada por uma crítica vigorosa que lhe opunha um *modernismo* militante”, enquanto que em outro, “o modernismo militante aparece então substituída por uma *melancolia crítica* que vê o declínio da aura sob o ângulo de uma perda”²⁹⁸. Diante deste dualismo, Didi-Huberman opta por uma alternativa exegética que também é a nossa, isto é, a de compreender o conceito de aura como uma operação dialética entre estes dois significados: “a questão verdadeira não é optar por uma posição num dilema, mas construir uma posição capaz de ultrapassar o dilema, ou seja, de reconhecer na própria aura uma instância *dialética*”²⁹⁹.

Para entender como podemos interpretar o conceito de aura dialeticamente não só na obra de Benjamin, mas no interior mesmo do próprio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, precisamos contextualizar sua aparição no ensaio. No texto sobre a reprodução em massa da arte, a aura designa o tipo de percepção sensível vinculado à recepção da arte autêntica, assumidos os contextos da tradição e do culto. Benjamin define a aura como “uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja”³⁰⁰. A definição apresenta-nos um paradoxo evidente: a presença de algo que sentimos ou percebemos como distante, muito embora possa nos estar muito próximo. A definição de beleza em “Sobre As afinidades eletivas de Goethe” já se utilizava do paradoxismo para apreender uma experiência que é, em última instância, intangível, descrevendo o belo como sendo nem o invólucro, nem o objeto sob seu invólucro, mas como o objeto em seu invólucro. A afinidade entre os dois conceitos, como já vimos, não é acidental, tanto que Benjamin os equipara no ensaio de 1935-40. A obra de arte aurática também é um “objeto em seu invólucro”, no sentido de que ela também está envolta por um mistério ou enigma. O encontrar-se velada faz parte de sua essência, uma vez que, se desvelarmos o seu mistério, a experiência da aura perde todo o seu sentido. Como uma categoria epistêmica, a aura indica a percepção de um objeto que nunca é completamente cognoscível e que, neste sentido, sempre permanece “distante”, muito embora possa fazer

²⁹⁷ BENJAMIN, 2015a, p. 143.

²⁹⁸ DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 154.

²⁹⁹ DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 154.

³⁰⁰ BENJAMIN, 2015a, p. 57.

parte do nosso convívio e estar imerso em nossa cultura, como no caso dos objetos religiosos ou dos cânones artísticos.

Surpreendentemente, o exemplo que Benjamin dá para ilustrar sua formulação de aura não é oriundo nem do universo religioso nem do artístico, mas do mundo natural. Segundo o autor: “observar calmamente, em uma tarde de verão, uma paisagem montanhosa no horizonte, ou um ramo que joga sua sombra sobre o observador - é isso que significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo”³⁰¹. Entra na equação um elemento inexistente na descrição precedente da experiência da beleza, isto é, uma sensação de entorpecimento das sensações ou, nas palavras de Buck-morss, uma anestesia da percepção³⁰². A paisagem montanhosa, a sombra do ramo das árvores, representam a imagem de uma natureza pura, atemporal e confortavelmente alheia aos interesses humanos. Contemplar a aura dessa paisagem significa esquecer-se de suas preocupações terrenas, tornar-se uno com um fluxo atemporal da natureza para o qual não existe história, nem reis e governantes, nem disputas de poder. É interessante que Benjamin tenha acrescentado à propriedade do velamento cognitivo, já abordada na experiência do belo em “Sobre As afinidades eletivas de Goethe”, o que chamamos de anestesia da percepção. Esse anestesiamiento sensorial não foi enfatizado na metafísica da beleza elaborada no ensaio de juventude, no qual, pelo contrário, o belo estimula a nossa cognitividade e demonstra afinidades com a natureza do problema filosófico. Talvez a distinção entre a beleza da arte autêntica e a aura propriamente dita esteja justamente no embotamento das sensações, o qual é muito mais um produto da técnica moderna do que do ritualismo arcaico.

Esta última observação é corroborada pela tese final, o qual aparece como posfácio de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Este é o segmento do ensaio que trata mais diretamente do fascismo e do modo como o mesmo apropria-se da relação entre estética, técnica e política. A propaganda fascista trabalha com a noção ilusória de que sua tomada de poder representa ao mesmo tempo a tomada de poder pelas massas; o fascismo vende-se como anti-sistêmico, embora realize na verdade a preservação e maximização das práticas mais predatórias das classes dominantes. Essa dissociação entre realidade e aparência só pode ser concretizada nas dimensões em que o fascismo o faz por aquilo que Benjamin chama de “estetização da política”³⁰³, isto é, a radicalização da espetacularização da política através das novas tecnologias de comunicação em massa. De acordo com o ensaio de

³⁰¹ BENJAMIN, 2015a, p. 57.

³⁰² BUCK-MORSS, 2012, p. 187.

³⁰³ BENJAMIN, 2015a, p. 94.

1935-40, “a salvação encontra-se em deixar as massas atingirem sua expressão (de modo algum seu direito)”³⁰⁴. Em outras palavras, o fascismo alimenta a satisfação simbólica das massas de ocupar, no nível da propaganda, o trono do poder, muito embora negue os seus direitos fundamentais no campo da práxis. Mais do que negar direitos, o fascismo do século XX instaurou uma política genocida, uma vez que precisava da guerra total para alcançar os seus objetivos imperialistas. O ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, concebido durante a explosão da Segunda Guerra Mundial, alega que a violência estatal do nazismo só é possível mediante o embotamento sensorial das massas, o qual é responsável por essa dissociação entre expressão estética e direito político. As massas cooptadas pelo fascismo estão aprisionadas pela distância cognitiva da experiência aurática, mas o que elas contemplam fixamente não são as sombras das montanhas e do ramo de árvore, mas o espetáculo glorificado dos desfiles nazistas, enquanto que a sua própria vizinhança arde em chamas. De acordo com Susan Buck-morss, “o fascismo inverte a prática vanguardista de introduzir a realidade no palco, encenando não apenas espetáculos políticos, mas também eventos históricos, transformando a própria realidade em teatro”³⁰⁵. Em um trecho particularmente clarividente acerca do desastre por vir, “A obra de arte” descreve os efeitos dessa anestesia sensorial:

A humanidade, que em Homero fora um dia objeto da contemplação para os deuses olímpicos, tornou-se objeto de sua própria contemplação. Sua autoalienação atingiu tal grau que se lhe torna possível vivenciar a sua própria aniquilação como um deleite estético de primeira ordem. Assim configura-se a estetização da política operada pelo fascismo. A ele o comunismo responde com a politização da arte³⁰⁶.

Costumamos dizer que a arte tem o poder de nos transportar para outros universos em nossa imaginação, enquanto permanecemos parados em nosso ponto de origem. Parte da atração que a percepção aurática exerce reside nesse ponto. Contudo, o trecho deixa claro como que o desenvolvimento técnico da arte transforma completamente o sentido daquilo que era uma benfazeja autoalienação. A arte mecanizada, mediante o auxílio da câmera e da aparelhagem de som e montagem, é capaz de efetivamente construir uma realidade paralela, diante da qual o mundo real parece uma cópia empobrecida. Aqui reside um dos problemas da manutenção do modelo da percepção aurática no interior das atuais condições tecnológicas da arte: o que era o lúdico velamento cognitivo da arte autêntica poder tornar-se um completo obscurecimento da cognição por meio da propaganda midiática. Contra esta perspectiva, a

³⁰⁴ BENJAMIN, 2015a, p. 91.

³⁰⁵ BUCK-MORSS, 1991, p. 36.

³⁰⁶ BENJAMIN, 2015a, p. 91.

última frase reafirma um compromisso da produção benjaminiana dos anos 30 que ainda não fazia parte da abordagem romântica da crítica: a politização da arte. A necessidade de politizar a arte explica também outro motivo pelo qual a percepção aurática torna-se perigosa num cenário social como o de Benjamin, no qual a civilização europeia ameaçava se colapsar na barbárie fascista. Benjamin parece argumentar que, diante da cada vez mais urgente luta entre emancipação e opressão social que caracteriza a modernidade, uma arte que não se posiciona politicamente corre o risco de flertar com o tipo de alienação social visado pelo reacionarismo político. Quando a própria fábrica do tecido da sociedade se encontra em ameaça de extinção, adotar uma posição de neutralidade política é no mínimo uma atitude suspeita. O ensaio de 1935-40 censura os defensores da *l'art pour l'art*, doutrina do século XIX segundo a qual a arte deve estabelecer-se independentemente de quaisquer outros fins externos aos artísticos, como os fins didáticos e políticos. Segundo Benjamin, essa doutrina gerou como seu desenvolvimento no século XX uma compreensão “purista” da arte que “rejeita não apenas toda função social, mas também toda determinação por meio de uma crítica de seu objeto”³⁰⁷.

“A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, muito pelo contrário, faz um esforço constante de enquadrar a arte no contexto social, político e técnico no qual está inserida e, mais do que isso, não se exime de julgar o valor político de uma obra de arte de acordo com a maneira pela qual ela se relaciona com este contexto infraestrutural. Está claramente em exercício uma função judicativa da crítica de arte no modo como o ensaio de 1935-40 classifica algumas obras como “progressistas” e outras como “reacionárias”. Muito embora *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* não defenda a “arte pela arte” - de fato, esta questão nem faz parte do horizonte de discussões do livro e não faria sentido acusá-lo de tanto -, ainda assim é interessante observar como o Benjamin se afasta do paradigma segundo o qual não cabe à crítica “julgar” a obra de arte, mas apenas desenvolver aquilo que caracteriza como o seu “potencial imanente”, o qual pertence à natureza intrínseca da obra e não envolve seu contexto sócio-político ou técnico. Estas diferenças são instrutivas para localizar os deslocamentos teóricos e metodológicos do pensamento benjaminiano, mas não nos parece que a proposta romântica de uma crítica imanente esteja definitivamente enterrada na metodologia do Benjamin dos anos 30. Ao invés disso, parece-nos que a abordagem romântica subitamente reaparece quando perguntamo-nos o que significa o progressismo político da arte no ensaio de 1935-40. A politização da arte, para Benjamin, não

³⁰⁷ BENJAMIN, 2015a, p. 58.

tem muito haver com uma questão de conteúdo e de representação, isto é, não se faz arte “politicada” só por retratar temas e tópicos presumidamente progressistas. A politização, em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, está relacionada com a forma como a obra de arte explora as potencialidades intrínsecas de sua mídia, considerada como o *médium* artístico, técnico e social no qual ela habita.

Encontramos assim, depois de algumas divergências, uma afinidade entre o ensaio de 1935-40 e o método romântico da crítica imanente. De certo modo, o que “A obra na era de sua reprodutibilidade técnica” faz é uma crítica imanente do cinema, da fotografia e da arte mecanicamente reproduzida em geral. O que significa, em primeiro lugar, que Benjamin recusa-se a julgar a nova arte mecanizada por meio dos critérios da arte autêntica, isto é, julgar a fotografia de acordo com os padrões da pintura, ou o cinema segundo os crivos do teatro. Ao invés disso, deve-se explorar as possibilidades cognitivas, sociais e políticas inerentes à própria cultura de massas, ainda que para isso seja necessário pensar em romper com a organização atual dessa forma histórica da arte. Assim como a reflexão infinita da crítica romântica implicava em rupturas com a forma original da obra de arte, o imanentismo da crítica de Benjamin também passa por uma destruição dos laços entre a cultura de massas, a exploração capitalista e a estetização fascismo. Deste modo, a proposta benjaminiana continua compatível, pelo menos em hipótese, com os princípios do materialismo histórico. Se uma estética materialista implica na necessidade de julgar a arte e de julgá-la segundo critérios externos à própria obra, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” consegue compatibilizar esta postura judicativa com o gesto imanentista de fundamentar a “politização” da arte na própria operacionalidade intrínseca do fazer artístico.

O primeiro aspecto formal inerente à cultura de massas salientado por Benjamin é a desvalidação do estatuto do objeto “original” e a autonomização da reprodução. Como vimos anteriormente, uma série de fatores estão implicados e implicam a “originalidade” da arte autêntica: sua unicidade espaço-temporal, sua exponibilidade limitada e geralmente confinado aos momentos de ritual, a autoridade do seu valor simbólico, e assim por diante. No momento em que a reprodutibilidade técnica torna a autenticidade anacrônica, ela também ameaça extinguir todos estes fatores a ela associados. Quando Benjamin menciona a paixão das massas por “aproximar as coisas de si”, ele fala da inclinação das massas em diminuir a distância - tanto física quanto simbólica - para com a arte, seja expandindo suas ocasiões de exponibilidade, seja imiscuindo a arte em suas vivências concretas e suas vivências concretas na arte. As massas não aspiram tanto à contemplação distante do ícone artístico autêntico e alojado em um nicho distante do museu quanto pela apropriação

dinâmica da obra através de sua reprodução, inserindo-a em seus contextos de vida. É ilustrativa a cena do filme italiano *Cinema Paradiso* (1988) que, retratando o comportamento das massas no cinema durante a primeira metade do século XX, mostra casais namorando, jovens pilheriando, espectadores emocionados ao enxergarem seus dramas pessoais refletidos na tela, ambulantes vendendo suas especialidades, etc. Em representações como essa, o cinema aparece como um espaço coletivo, mas ao mesmo tempo livre dos rituais de autoridade que coexistem com outras experiências coletivas mais tradicionais. Não há aqui o “peso tradicional” da obra autêntica; ao invés disso, é como se as massas demonstrassem um desrespeito salutar diante da arte reproduzível.

É neste contexto que aparece a avaliação positiva da “distração” enquanto categoria da percepção da cultura de massas. Uma abordagem convencional do tema enxergaria a distração como um sintoma da recepção mecânica das massas, do baixo “valor artístico” de uma indústria cultural voltada para o entretenimento, da inaptidão do público para a concentração exigida pela arte genuína, e assim por diante. Benjamin, ao invés disso, tenta compreender o mérito próprio da distração enquanto um modo da percepção associado à recepção do cinema. Segundo o ensaio de 1935-1940:

Dispensão e concentração encontram-se em uma oposição que permite a seguinte formulação: aquele que se concentra diante da obra de arte imerge nela: ele penetra nessa obra, como narra a lenda de um pintor chinês que observava o seu quadro terminado. Por outro lado, a massa dispersa imerge por sua vez a obra de arte em si, revolve-a com sua ondulação, envolvendo-a em sua torrente. Isso ocorre de modo mais manifesto nas construções. A arquitetura ofereceu desde sempre o protótipo de uma obra de arte cuja recepção ocorre na dispersão e por meio do coletivo³⁰⁸.

O mérito da distração, na leitura redentora de Benjamin, está na maneira como essa categoria da cognição histórica mescla os conteúdos da vida concreta e da obra de arte. O exemplo da arquitetura é muito claro: as obras arquitetônicas são recepcionadas por nós, na maior parte do tempo, enquanto realizamos nossas funções sociais cotidianas, isto é, geralmente não paramos para contemplar um edifício qualquer, mas somos atravessados enquanto cruzamos uma rua. A percepção deste edifício encontra-se desde já condicionada pelos afetos que me são proporcionados pela cidade, pelo objetivo socialmente condicionado por conta do qual me dirijo àquela localidade, pela paisagem historicamente modificada que engloba a obra arquitetônica, e assim por diante. É muito raro que a recepção da arquitetura aconteça de forma indiferente ao mundo circundante; diferentemente da percepção aurática, a percepção da obra arquitetônica não nos leva para outro plano de existência, alheio aos

³⁰⁸ BENJAMIN, 2015a, p. 89-90.

interesses mundanos dos homens, mas a arquitetura constitui a própria realidade concreta sobre a qual construímos nossa vida prática. É verdade que a arquitetura também pode ser utilizada para embotar os sentidos dos transeuntes, aliás, este é um caso fundamental para o *Projeto das Passagens*, que aborda a capacidade da arquitetura e de toda a infraestrutura da metrópole de modificar a nossa percepção e escamotear a realidade da exploração social. No entanto, o que interessa aqui, na discussão sobre a distração, é uma diferença tendencial entre as artes, nas quais umas são mais naturalmente recepcionadas pela categoria da contemplação, e outras mais afeitas a uma percepção “distraída”, no sentido de a todo momento condicionado pelo mundo ao redor.

O ensaio de 1935-40 encontra uma analogia entre a situação da arquitetura e do cinema. Em primeiro lugar, o filme ainda era no tempo de Benjamin uma obra de arte necessariamente recepcionada por uma coletividade, já que não era possível assistir a um filme em casa e sozinho, mas era necessário juntar-se ao grupo de anônimos e estar exposto a ser distraído pelos mesmos a todo momento. As pessoas que constituem o público do cinema condicionam-se umas às outras em sua recepção do filme: sabemos que é uma experiência muito diferente assistir a um filme quando o público em conjunto ri, chora ou protesta contra uma película. Em segundo lugar, a própria constituição formal da arte cinematográfica mediante a edição e a montagem já dificulta o livre repouso da contemplação e força a percepção a mudar constantemente o seu foco de atenção na medida em que novas imagens aparecem na tela do cinema. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” denota um entusiasmo com uma espécie particular de montagem cinematográfica, a qual Benjamin enxergava sendo praticada no experimentalismo da primeira leva de diretores soviéticos, como Dziga Vertov e Sergei Eisenstein. No trabalho desses cineastas, a edição não é pensada de modo a promover a continuidade entre as cenas, como se fosse o sinal de uma boa montagem o fato de ela não ser sentida, conferindo maior grau de verossimilhança à ilusão de verdade experimentada pelo espectador que imerge no filme. Ao contrário, o tipo de montagem privilegiada por Benjamin e pelo cinema experimental soviético é caracterizada por evidenciar a descontinuidade entre as imagens, retirando o espectador da aparência de realidade simulada e convidando-o a participar ativamente na associação e interpretação das imagens em movimento. Neste sentido específico, a distração, o lapso da atenção, pode ser avaliada positivamente como parte de uma experiência sócio-cultural na qual o espectador está inclinado a derrubar as barreiras entre arte e vida, cultura e política, ao invés de isolar-se na bela aparência da obra.

. Há ainda mais uma barreira que a cultura de massas, segundo o ensaio de 1935-40, tem o poder de superar: aquela que separa a fruição da crítica na recepção da arte. Mais uma vez, Benjamin parte de uma comparação entre a arte autêntica e a arte mecanicamente reproduzível, sendo o cinema o exemplo mais significativo da segunda. A questão aqui diz respeito a como deve acontecer uma recepção crítica da arte engajada politicamente, em sentido progressista? Este é um problema que certamente não havia sido formulado em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* e que explicita o novo horizonte a partir do qual Benjamin pensa a crítica de arte nos anos de 1930. Historicizando a discussão sobre a recepção crítica da arte, o ensaio postula que não podemos esperar que o comportamento progressista perante uma obra de arte seja o mesmo quer estejamos falando da arte autêntica, quer estejamos comentando a cultura de massas. É neste contexto que lemos que “O comportamento mais reacionário - diante de um Picasso, por exemplo - torna-se altamente progressista em face de um Chaplin”³⁰⁹. O exemplo é inusitado, uma vez que Picasso, apesar de representar a pintura e portanto a arte autêntica, é um também um artista da vanguarda modernista, e não do que comumente supomos como arquétipo do arcaísmo artístico; então como pode funcionar o antagonismo da frase?

Creemos que Benjamin escolhe o exemplo de um pintor vanguardista, isto é, de um artista que busca revolucionar uma mídia artística nascida no seio da autenticidade e do ritual, para enfatizar a separação entre fruição e crítica recepção artística. A recepção de um quadro de Picasso envolve uma quebra de expectativa, ela pressupõe o senso comum acerca do que seja uma representação pictorial e que tipo de satisfação devemos tirar dela e, então, subverte esse pré-conceito. O quadro de Picasso incita o comportamento crítico do observador, ao mesmo tempo em que frustra suas expectativas iniciais de fruição, ainda que nada impeça que a fruição aconteça uma vez realizada a reviravolta crítica. O comportamento progressista diante de um Picasso, portanto, exige o distanciamento do observador; talvez possamos dizer até mesmo que exige um certo nível de eruditismo do observador acerca da história da arte e da pintura, para compreender a subversão de seu gesto. O problema, argumenta Benjamin, não está exatamente em Picasso, mas sim em desejarmos que este tipo de recepção crítica seja a norma do progressismo de qualquer recepção cultural. O cinema de Chaplin seria o caso mais ilustrativo do outro pólo da antítese. Neste caso, a simbiose entre obra e público através da fruição é mais imediata, e nem por isso o elemento crítico da recepção é deixado de lado. O distanciamento intelectual requerido por um Picasso é substituído pelo riso

³⁰⁹ BENJAMIN, 2015a, p. 81.

contagiantes das massas na sala de cinema. Ao mesmo tempo, contudo, em que a plateia diverte-se ou distrai-se com o *clown* de Chaplin, ela também vivencia a miséria forçada de Carlitos e da classe operária e aprende a festejar seus triunfos. De acordo com Benjamin, no cinema “o comportamento progressista é caracterizado por uma fusão imediata entre o prazer de assistir e de vivenciar e uma postura de crítico especializado”³¹⁰.

Apesar do exemplo anterior, não há necessidade de fazer coincidir o comportamento crítico, e conseqüentemente politicamente significativo, com um conteúdo político específico. A “postura de crítico especializado” de que fala Benjamin parece ter haver mais com uma inclinação do espectador do cinema para se assenhorar da obra e opinar de maneira quase técnica sobre os acertos e erros da produção, sobre como o filme poderia ter sido e como ele teria feito igual ou diferente. O espectador de cinema, talvez pela sua proximidade com a mesma técnica que dá forma ao filme, assiste ao cinema como um perito, alguém capaz de julgar sem parcimônia as decisões do operador de câmera, dos atores em cena, mesmo que na prática não disponha de nenhum conhecimento específico sobre a arte cinematográfica. Benjamin compara a postura do espectador de cinema ao modo como os jovens entregadores de jornal se identificam com e por isso julgam sem distanciamento os profissionais do ciclismo; essa afinidade de ofício só pode acontecer porque o espectador se torna alguém cujo triunfo profissional e pessoal depende cada vez mais do manejo com a técnica mecânica, assim como os artistas de cinema. Segundo a equação benjaminiana, “quanto mais a significação social de uma arte é reduzida (...) mais se distanciam mutuamente os comportamentos crítico e usufruidor do público”³¹¹. Inversamente, quanto maior é o significado social de uma arte - quanto mais ela é um sintoma das condições materiais e sociais de seu tempo - mais espontaneamente o público combina prazer e julgamento.

Mais do que tudo que se possa falar de um pretenso alcance popular do cinema e sua aptidão para servir de propaganda às massas, o que Benjamin identifica como o potencial político e crítico do cinema está justamente na desenvoltura das massas em apropriar-se da matéria cinematográfica e opinar sobre ela. É interessante notar uma contribuição de *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* nessa discussão sobre arte, cinema e técnica no ensaio de 1935-40. Na tese de licenciamento de Benjamin sobre a crítica romântica, é privilegiada uma experiência com a arte que seja dialógica e comunitária, ou seja, a verdadeira experiência com a arte está na crítica, entendida como a continuação de um diálogo que começa na obra e se perpetua através da rede de críticos. O elogio de Benjamin à

³¹⁰ BENJAMIN, 2015a, p. 81.

³¹¹ BENJAMIN, 2015a, p. 81.

reprodutibilidade técnica da arte parte de uma lógica semelhante. O elemento progressista que o ensaio de 1935-40 comemora na cultura de massas não está exatamente em seu número, na multiplicação das obras de artes, mas mais fundamentalmente se encontra na possibilidade de uma outra relação com a cultura que não seja mais pautada pela autoridade do culto e pelo entorpecimento da aura. Concretizado o potencial utópico da arte mecânicamente reproduzível, o que obteremos será uma cultura moldada pela participação coletiva das massas que julgam e fruem da arte.

Em uma carta de Theodor Adorno a Benjamin, de 18 de Março de 1936, o primeiro tece duras reservas ao programa utópico do ensaio benjaminiano sobre a cultura de massas. Em resumo, Adorno enxerga uma insuficiência dialética no trabalho: ele entende os motivos por trás da transvaloração de valores estético-políticos que Benjamin faz ao censurar a arte autêntica e celebrar a arte mecanicamente reproduzível, mas crê que o colega de Instituto parou no meio do caminho, isto é, não persistiu em seu rumo dialético, que deveria tê-lo levado à também acentuar a realidade concreta de alienação provocada pela cultura de massas, assim como a admitir a possibilidade de redenção da arte autêntica e seu horizonte tradicional³¹². “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” parece a Adorno um ensaio unidimensional, perigosamente próximo de uma teleologia da arte que transforma a técnica em ídolo. As ressalvas de Benjamin em relação à apropriação da arte mecânica pelo capitalismo lhe parecem ainda muito vagas e pouco exploradas. Dando razão ou não a Adorno, devemos constatar que os fragmentos do *Projeto das Passagens*, e em especial seus dois remanescentes *exposés*, elaboram uma visão menos otimista a respeito da cultura de massas. No *Passagen-Werk*, a associação entre a cultura de massas e a mitologia nociva do capitalismo é muito mais estreita. Será que neste, que é o projeto central da fase materialista de Benjamin, também podemos encontrar uma redenção utópica do seu objeto de estudo? O paradigma imanentista da crítica romântica é de uma vez por todas abandonado em nome de uma crítica devastadora ao fascismo cotidiano da cultura moderna?

4.3 As fantasmagorias da modernização capitalista

Em 1935, Benjamin escreve “Paris, Capital do Século XIX”, um *exposé* ou uma espécie de introdução e programa dos conteúdos do *Passagen-Werk*, com o intuito de apresentar um vislumbre da concretude do seu projeto aos colegas de Instituto de Pesquisa

³¹² Adorno in BENJAMIN, 2015, p. 153: “O que eu postularia, portanto, seria um aumento em termos de dialética. De um lado, uma dialetização mais completa da obra de arte ‘autônoma’, a qual transcende, por meio de sua própria tecnologia, ao status de uma obra planejada; de outro, uma dialetização mais intensa da arte utilitária em sua negatividade”.

Social de Frankfurt e ao mesmo tempo divulgá-lo a possíveis patrocinadores da pesquisa. Em 1939, Benjamin reescreve o *exposé*, com pequenas alterações. Ambos os *exposés* de 1935 e de 1939 denotam uma afinidade temática com “A obra de arte em sua reprodutibilidade técnica”, uma vez que também tratam das repercussões da simbiose entre arte e indústria a partir do século XIX. O tom e o diagnóstico final dos trabalhos, contudo, são diferentes: os *exposés* trazem consigo muito pouco do otimismo benjaminiano no ensaio sobre o cinema. O conceito de fantasmagoria adquire grande relevância nos *exposés* enquanto peça-chave da compreensão dos produtos da cultura de massas, os quais, aliás, são mais diretamente assimilados à categoria marxista da mercadoria do que foram em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Os *exposés* traçam a consonância entre a ditadura de Napoleão III e uma série de fenômenos originários da cultura de massas e da espetacularização do consumo na metrópole capitalista. Benjamin argumenta que estes fenômenos, junto com as reformas urbanas de Haussmann, serviram como uma cortina de fumaça para a traição da classe operária francesa, que desde a Revolução Francesa ainda acreditava na possibilidade de uma união política entre as classes³¹³. Por isso, a função da crítica cultural nos *exposés*, e consequentemente ao menos em parte da formulação do *Projeto das Passagens*, parece mais do que nunca aliar-se a um programa de desencantamento da cultura de massas, isto é, a um esforço de superar o encanto mercadológico dos seus produtos e revelar o sistema de exploração social que lhes subjaz.

Antes de mais nada, cabe uma atenção particular ao conceito de fantasmagoria. O uso moderno da palavra faz referência a uma espécie de espetáculo óptico que se popularizou em Paris no fim do século XVIII e início do século XIX. O espetáculo combinava luzes, mecanismos de projeção de imagens e efeitos cênicos para gerar a impressão de fantasmas e outras assombrações para uma plateia ainda impactada pelos eventos sangrentos da Revolução Francesa. A fantasmagoria parisiense é mais um dentre uma série de espetáculos óticos que precedem o cinema e aparecem nas pesquisas do *Passagen-Werk* enquanto fenômenos originários das confluências modernas entre estética e técnica. O termo “fantasmagoria”, porém, ainda tem outro precedente histórico decisivo: sua utilização na seção de *O Capital* de Marx que trata do fetichismo capitalista, no primeiro capítulo intitulado “A mercadoria”. A seção descreve o “fetiche” como uma categoria da consciência produzida objetivamente pelo funcionamento da economia capitalista. Fetichista é a percepção do processo de circulação de mercadorias como se este fosse determinado pelos

³¹³ BENJAMIN, 2018b, p. 68: “a ilusão de que seria tarefa da revolução proletária concluir a obra de 1789 de mãos dadas com a burguesia. Esta ilusão domina a época de 1831 a 1871”.

valores e demandas intrínsecos das próprias mercadorias, deixando em segundo plano o papel exercido pelos seres humanos neste procedimento. Nas palavras de Marx, o fetiche “é apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas”³¹⁴. Temos assim o contexto da apropriação marxista do termo “fantasmagoria”: a necessidade de apontar o “caráter místico”, a aparência de “coisa sensível-suprassensível”³¹⁵ das mercadorias. Assim como os espetáculos óticos parisienses do final do século XVIII conferiam a impressão de vida às imagens projetadas de homens mortos, a percepção fetichista também vê como vivas e cheias de vontades as mercadorias que no fim das contas são objetos inanimados e produzidos pelo trabalho humano.

Os *exposés* do *Passagen-Werk* deslocam o conceito de fantasmagoria para o âmbito da crítica cultural. Em geral, as fantasmagorias do *Projeto das Passagens* estão associadas diretamente ou indiretamente às iniciativas de modernização das metrópoles capitalistas, as quais com frequência misturam avanços técnicos com intervenções artísticas. As fantasmagorias também estão relacionadas com o conceito de progresso propagado pela burguesia do século XIX; as fantasmagorias trazem consigo a assinatura da “novidade”, elas representam a promessa da tecnologia moderna de gerar luxos e prazeres para as massas citadinas. Benjamin elege como símbolo maior das fantasmagorias da Paris do século XIX as *passages*, ruas fechadas exclusivamente para o comércio e protegidas por abóbadas de vidro, as quais são o fenômeno de origem dos shopping centers. Nas vitrines e nos anúncios das *passagens*, a arte se alia ao mercado e à indústria para atrair os olhares dos transeuntes. Não é acidental que os *exposés* associem as *passages* às utopias de Charles Fourier e Saint-Simon³¹⁶: a profusão de artigos produzidos em massa estava conectada, no imaginário parisiense, com a noção de uma abundância de riquezas promovidas pelo progresso técnico e social, assim como o incentivo mercadológico ao consumo e à lassidão³¹⁷, à perder-se na *flânerie* por suas ruas feéricas, pode ser relacionado com o tema clássico da exploração do lúdico nas sociedades utópicas, isto é, com o tema da inibição dos paixões como conquista das sociedades contemporâneas.

As *passagens*, porém, são apenas mais uma dentre uma série de fantasmagorias incluídas no processo de modernização capitalista da Paris do século XIX. Muitos dos reclames expostos nas *exposés* exibem imagens no estilo do *Jugendstil* ou *Art nouveau*,

³¹⁴ MARX, 2017, p. 147.

³¹⁵ MARX, 2017, p. 146.

³¹⁶ BENJAMIN, 2018b, p. 56: “Nas *passagens*, Fourier viu o cânone arquitetônico do falanstério”.

³¹⁷ BENJAMIN, 2018b, p. 112: “A *passagem* é apenas rua lasciva do comércio, só afeita a despertar os desejos”.

movimento cultural que aliava as novas técnicas de impressão, assim como as recém-elaboradas técnicas de construção com ferro, com a simbologia seja das sociedades arcaicas, seja da natureza livre e bela. O motivo da flor de aço na escultura e na arquitetura ou o das belas damas em vestidos helênicos protagonizando alguma propaganda de cosméticos femininos apresentam o ideal da união entre indústria e o mundo clássico e natural, tudo isso representado com o auxílio da arte. As exposições universais, inicialmente sediadas em Paris, reúnem multidões interessadas em contemplar as maravilhas tecnológicas e culturais trazidas por delegações de todo o mundo, festejando não só o ideal de progresso técnico, mas também a utopia de uma confraternização harmoniosa entre as nações. Os largos bulevares construídos como parte das reformas de Haussmann - o “artista demolidor” que destruiu as antigas e estreitas ruas da Paris medieval - arejam a cidade, livrando-a de suas crônicas infestações e pandemias, assim como possibilitam a livre *flânerie* daqueles que contemplam as vitrines das lojas ou as modas de seus pares. Bulevares que também possuem sua conexão com as artes, na medida em que possibilitam o surgimento de um novo tipo de escritor e de poeta: o intelectual-flâneur, o qual narra as paixões da multidão e convoca as massas a serem seu patrono. Esses e outros fenômenos são retratados nos *exposés* e nas notas compiladas do *Passagen-Werk* como exemplos de monumentos culturais oriundos da modernização capitalista. Mais do que tudo, as fantasmagorias denotam a necessidade das classes dominantes e de seu sistema econômico de justificar a si mesmos não apenas no domínio da teoria abstrata, mas sobretudo no campo concreto da arquitetura, da organização, da transmissão cultural, e, em resumo, de tudo o que atinge os nossos sentidos e habitua diariamente a nossa percepção. Nas palavras de Benjamin, os fenômenos sócio-culturais da Paris do século XIX “sofrem essa ‘iluminação’ fantasmagórica não somente de maneira teórica, por uma transposição ideológica, mas também na “immediatez da presença sensível”³¹⁸.

Mas qual é exatamente o componente fantasmagórico dos fenômenos citados? O que caracteriza a fantasmagoria, na crítica cultural de Benjamin, é a transposição de uma demanda social concreta, incitada pelo avanço técnico da humanidade, em um efeito meramente estetizante, que cumpre o papel de satisfazer simbolicamente aquela demanda, ainda que sem nenhuma conquista real no âmbito político. A fantasmagoria também pode ser descrita como a apropriação que as classes dominantes fazem de um ideal utópico legítimo, de modo a manipular o imaginário utópico das massas com vistas a preservar e maximizar o seu domínio social. No caso das fantasmagorias do capital, este processo inclui ainda a

³¹⁸ BENJAMIN, 2018b, p. 72.

cooptação mercadológica dos desejos coletivos, a qual gera lucro para os empreendedores burgueses ao mesmo tempo em que mantém boa parte da coletividade apartada da concretização desses desejos. Vejamos como essas definições se aplicam aos exemplos dados, ou, em outras palavras, vejamos como a crítica cultural do *Passagen-Werk* desencanta as fantasmagorias da Paris do século XIX.

Tomemos as *passages* que dão nome ao projeto benjaminiano. A passagem representa, na perspectiva do imaginário da modernização capitalista, um lugar de libertação e exploração da libido. Mas ao mesmo tempo ela alimenta esses desejos apenas na medida em que cooperam com o consumo de mercadorias. Benjamin relata como que, por algum tempo, as profissionais do sexo eram bem-vindas nas passagens, uma vez que atraíam visitantes e assim fomentavam o consumo das lojas, mas que passados os anos elas foram gradualmente proibidas de frequentar estes espaços, uma vez que os proprietários concluíram que nem sempre os visitantes fisgados pela prostituição eram os mesmos dispostos a pagar por artigos de luxo³¹⁹. Isso nos lembra, aliás, de um segundo aspecto: é verdade que as passagens abrigam uma abundância de produtos massificados, mas o acesso a essa riqueza de bens está limitado a um grupo seletivo de pessoas, isto é, aqueles que podem pagar por elas. Se a revolução industrial resolve o problema quantitativo da escassez do ponto de vista técnico, ela não se mostra capaz de solucioná-lo do ponto de vista político. Ainda vale ressaltar outra característica das *passages*: elas foram uma das primeiras construções coletivas a utilizar o vidro, cuja manipulação para fins arquitetônicos foi tecnicamente desenvolvida no século XIX. A capacidade do vidro de criar uma camada de transparência entre o interior e o exterior de uma construção, logo alimentou a utopia de uma arquitetura que integrasse a cidade ao meio ambiente à sua volta. A exposição universal de Londres de 1851 trouxe como uma de suas grandes atrações, o *Crystal Palace*, um grande edifício de vidro cujo design imitava aquele das estufas botânicas. As passagens, no entanto, utilizavam o vidro com fins de puro embelezamento, como um acessório na produção da experiência feérica de consumo. Ao invés de promover o intercâmbio entre interior e exterior, as passagens enclausuram o transeunte dentro de suas paredes, imergindo-o numa atmosfera fantasmagórica de consumo que não conhece frestas para o “mundo real”, para o mais lúgubre e menos encantador do mundo do trabalho que gera as riquezas expostas nas vitrines.

A experiência do enclausuramento nas passagens gera uma metáfora importante para o *Passagen-Werk*. Muito embora o termo “passagem” indique mudança e transição, as

³¹⁹ BENJAMIN, 2018b, p. 113 [A 4, 4]

passages e as outras fantasmagorias do século XIX tinham como função social uma finalidade inversa, isto é, a de coibir a revolução social, a de fechar as portas de uma transição para uma sociedade mais justa e igualitária, a de retardar ou mesmo congelar a passagem que levaria-nos ao fim do capitalismo e ao surgimento de uma sociedade sem classes. As fantasmagorias do capitalismo aplicam as mais novas tecnologias e tendências sociais, mas ao mesmo tempo confinam os seus efeitos ao campo da aparência estética e caminham na contramão de seu uso político verdadeiramente transformador. O *Projeto das Passagens* denuncia a aparência de “modernização” de muitas das transformações socioculturais que surgem junto ao capitalismo tardio. Estas modernizações, argumenta Benjamin, muitas vezes escondem uma relação com as formas mais arcaicas do passado mítico da humanidade. O *Jugendstil* ou a *Art Nouveau*, com o seu interesse pelas formas naturais e clássicas, podem ser iluminados por este prisma teórico. Por este ponto de vista, o *Jugendstil* representa o sentimento nostálgico que acomete a humanidade diante da nova técnica; ele representa a última tentativa de fuga da arte sitiada pela técnica em sua torre de marfim³²⁰. Na arquitetura, a *Art Nouveau* privilegia a ornamentação em detrimento da funcionalidade; seu mobiliário para interiores transmite a impressão de individualidade para proprietários que em suas vidas privadas desejam um abrigo da massificação que impera na sociedade.

A crítica das exposições universais começa por uma linha semelhante, mostrando como a integração de países que ocorre nestes eventos corresponde apenas aos interesses do comércio mundial, o qual está mais interessado em alimentar a máquina do imperialismo do que em promover a paz mundial. A representação de muitos países nas exposições universais não superava em muito as margens do estereótipo, quando não culminava no fetichismo para com o “exotismo” das nações estrangeiras³²¹. Benjamin comenta sobre o quão comum, nos lares parisienses, era encontrar tapetes persas, abajures chineses, e toda a espécie de orientalismos que, enquanto frutos da exploração imperialista, transmitiam ao seu morador a sensação ilusória de cosmopolitismo. Este não era, contudo, o único elemento fantasmagórico das exposições universais. Havia nestes eventos, afirma Benjamin, um propósito consciente por parte das nações organizadoras de fornecer um escape lúdico para as suas massas proletárias, de modo que foram financiadas as viagens de diversas delegações de trabalhadores³²². É como se, diante da exibição triunfal das novidades da indústria, o

³²⁰ BENJAMIN, 2018b, p. 62.

³²¹ Como denota a representação brasileira na Exposição Universal de Paris em 1889, conforme o artigo de Heloisa Barbuy, “O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal” (1996).

³²² BENJAMIN, 2018b, p. 59: “Ela nasce do desejo de ‘divertir as classes trabalhadoras’...”

proletariado devesse se sentir imbuído de um sentimento de orgulho por sua participação no projeto burguês, ainda que a distribuição das riquezas não seja de modo algum uma finalidade deste projeto de “progresso”. Em outras palavras, as exposições universais deveriam arrefecer o impulso revolucionário da classe trabalhadora, torná-la mais dócil. Segundo Benjamin, “as exposições universais constituíram uma escola onde as multidões, forçosamente afastadas do consumo, se imbricam do valor de troca das mercadorias a ponto de se identificarem com ele”³²³. As massas, que não possuíam a possibilidade real de usufruir (valor de uso) das maravilhas exibidas nas exposições, se habituaram a admirar o mero índice de mais-valia investido em uma mercadoria (valor de troca). Em outras palavras, as massas aprenderam a divertir-se com o espetáculo das riquezas acumuladas pela sociedade capitalista, mesmo sem nenhuma expectativa concreta de participar de sua distribuição equitativa.

As reformas urbanas de Haussmann coroam a apoteose das fantasmagorias parisienses. Chamado de “artista demolidor”, Haussmann desconfigurou a paisagem histórica de Paris em nome de suas “modernizações”, transformando Paris na cidade modelo do capitalismo internacional. A especulação imobiliária reforça a gentrificação da cidade e desloca o proletariado para longe do centro parisiense. Os largos bulevares de Paris, que alimentam a *flânerie* urbana e a contemplação voyeurística das mercadorias nas vitrines, também possuem outra função significativa: “a largura das ruas deve impossibilitar que sejam erguidas barricadas, e novas ruas devem estabelecer o caminho mais curto entre os quartéis e os bairros operários”³²⁴. Em outras palavras, a bela e moderna Paris de Haussmann foi concebida como uma fortaleza anti-revolucionária, com a ressalva de que seus principais muros e armamentos eram as vitrines e os bulevares, toda uma arquitetura de “embelezamento estratégico”³²⁵ destinada a fomentar o comércio e a obstaculizar o protesto político. As reformas também tinham por fim uma glorificação da civilização burguesa. As novas ruas foram construídas com o intuito de fornecer as “perspectivas”, isto é, a visão livre e desimpedida dos bulevares que culmina em alguma grande instituição da sociedade burguesa, seja um de seus baluartes culturais, ou um de seus edifícios públicos de poder. Apesar de todo o seu aspecto modernista, a Paris de Haussmann parecia querer mais do que tudo congelar o tempo, impedir a revolução proletária e monumentalizar o status quo burguês.

³²³ BENJAMIN, 2018b, p. 77.

³²⁴ BENJAMIN, 2018b, p. 68.

³²⁵ BENJAMIN, 2018b, p. 68.

A compreensão do papel que a categoria da “novidade” representa na vivência sociocultural contemporânea é vital para o *Projeto das Passagens*. As fantasmagorias do Paris do século XIX fazem parte de uma dinâmica da sociedade capitalista - que permanecia atual na época de Benjamin e que cremos continuar atual nos dias de hoje - de apresentar processos constantes e ininterruptos de inovação, os quais podem até envolver avanços tecnológicos relevantes, mas que raramente significam uma transformação social efetiva, culminando na manutenção e até mesmo no aprofundamento da mesmas relações de exploração humana. Muitas vezes, a novidade se explica como a mera necessidade do mercado de renovar o seu fluxo de mercadorias e atrair mais uma vez a atenção de sua clientela. O fato significativo aqui, para a leitura filosófica de Benjamin, é o de que vivemos em sociedades constantemente abaladas pelo peso das mais recentes novidades, sem que de fato a estrutura mais profunda de suas relações de poder seja modificada³²⁶. O interesse por acompanhar o fio dessas pretensas inovações pode inclusive distrair-nos da percepção das terríveis continuidades da sociedade capitalista: suas crises rotineiras, seu interesse pela exploração mais cruel do trabalho e do trabalhador, sua fragmentação das redes sociais de comunidade e de solidariedade, etc. A concepção de progresso que surge no século XIX, afirma Benjamin, reduz-se quase que inteiramente ao ciclo destas novidades. A temporalidade estagnada e repetitiva desta concepção de progresso corresponde à dualidade da ideologia burguesa. Ideologia de uma classe que um dia precisou da revolução para tomar o poder e que hoje, enquanto classe antirevolucionária, tenta preservá-lo substituindo a ação política revolucionária pelo fenômeno soporífero da “modernização”, da “inovação” tecnológica, da “novidade”.

4.4. O capitalismo como sonho e suas imagens do desejo

A cultura desempenha um papel ideológico importante na propagação desta concepção de progresso. Como ressaltamos anteriormente, as fantasmagorias representam a manifestação física dessa concepção de progresso, elas afetam diretamente a sensibilidade dos cidadãos da metrópole. No *Passagen-Werk*, Benjamin assume uma compreensão bem vasta do que significa a cultura - incluindo desde o *Art Nouveau* até a arquitetura das *passages*, da fotografia até as exposições universais - para designar as múltiplas maneiras com as quais as fantasmagorias adentram a nossa vivência cotidiana, afetando-nos muitas vezes de forma inconsciente, enquanto perpassam a nossa percepção distraída. O efeito geral

³²⁶ BENJAMIN, 2018b, p. 90: “O século não soube responder às novas virtualidades técnicas com uma nova ordem social. (...) a novidade lhe aparece como o atributo do que é próprio ao domínio da danação”.

produzido por essa rede complexa de fantasmagorias culturais é aquilo que Benjamin denomina como “sonho”. O Arquivo K do *Projeto das Passagens*, que compreende o subtítulo “Cidade de sonho e morada de sonho, sonhos de futuro, niilismo antropológico, Jung”, redefine a categoria do “sonho” como uma experiência coletiva, não mais como uma vivência individual. Este gesto teórico também é visto em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, em um trecho que fala sobre a capacidade do cinema de criar sonhos coletivos:

O filme abriu uma brecha naquela antiga verdade heraclítica segundo a qual os acordados têm o seu mundo em comum, e os dormentes têm cada um um mundo para si. E o fez muito menos apresentando o mundo do sonho do que criando figuras do sonho coletivo, como o mundialmente famoso Mickey Mouse³²⁷.

A diferença entre o mundo da vigília e o mundo do sonho, segundo o dito de Heráclito, encontrava-se no fato de que o segundo, assim como o universo mais amplo da fantasia e da imaginação, estar confinado ao arbítrio da experiência individual, enquanto que a experiência dos acordados é universalizável por ser determinada pelas leis objetivas do mundo que nos cerca. O cinema, enquanto gênero artístico desde o início condicionado pela reprodução em massa, cria figuras de sonho que habitam o inconsciente da coletividade, afetando não só a mente do sonhador solitário, mas o ânimo das massas em conjunto. O contexto desta citação, no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, é de valorização das possibilidades cognitivas, especialmente a da capacidade do cinema de desdobrar o *inconsciente ótico* do espectador, em analogia ao inconsciente pulsional da psicanálise. Em outras palavras, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade”, não dá ênfase ao caráter ideológico dos sonhos coletivos gerados pelo cinema. Este é mais um dos fatos que nos permite distinguir o ensaio sobre o cinema do *Passagen-Werk*, uma vez que no último a noção de “sonho coletivo” está associada diretamente aos efeitos anestéticos das fantasmagorias do metrópole capitalista. Mantém-se, contudo, a intenção de caracterizar o sonho como uma categoria de dimensão coletiva e de vital importância para uma crítica cultural orientada pelo materialismo histórico.

No *Projeto das Passagens*, é o próprio século XIX que aparece descortinado pela noção de sonho. “O século XIX”, afirma uma entrada do Arquivo K, “um espaço de tempo, no qual a consciência individual se mantém cada vez mais na reflexão, enquanto a consciência coletiva mergulha em um sonho cada vez mais profundo”³²⁸. A separação entre reflexão privada e sonho coletivo não é considerada vantajosa para nenhum dos dois lados.

³²⁷ BENJAMIN, 2015a, p. 84.

³²⁸ BENJAMIN, 2018b, p. 661 [K 1,4].

Se, por um lado, o século XIX aprofundou a investigação da subjetividade individual, seja através da dita filosofia da vida ou *Lebensphilosophie*, seja mediante a psicologia e a aurora da psicanálise, Benjamin aponta que, por outro lado, a âmbito estritamente privado dessa investigação só poderia prejudicar a ela mesma, ao fracassar em esclarecer o modo como estruturas sociais mais abrangentes determinam a vida do indivíduo. Pela mesma lógica, a imersão da consciência coletiva na dinâmica do sonho, que tem necessariamente uma natureza anestésica, só pode prejudicar o interesse da coletividade em concretizar os desejos expressos na forma de sonho. Mas qual é exatamente a dinâmica do sonho, e como ela se conecta com os sonhos da coletividade?

No primeiro exposé do *Passagen-Werk*, de 1935, vemos o conceito de sonho ligado ao de “imagens do desejo”. As imagens do desejo fazem parte das tentativas de Benjamin de reinterpretar a relação que o marxismo propõe entre infraestrutura e superestrutura, ou entre economia política e cultura. Marx fala sobre como a infraestrutura técnica e econômica se desenvolve mais rapidamente do que a superestrutura, gerando uma dissociação na qual os novos modos de produção convivem com formas de consciência e de sociabilidade mais arcaicas. Benjamin interessa-se pela situação destes momentos de transição, quando a consciência coletiva abriga “imagens nas quais se interpenetram o novo e o antigo”³²⁹. O antigo de que trata o *exposé*, porém, não significa simplesmente o passado mais próximo, a organização social precedente àquela instaurada pela nova infraestrutura. Ao invés disso, Benjamin lança a hipótese de que os grandes avanços da indústria remetem a consciência coletiva a algo muito mais remoto: às memórias reais ou ficionalizadas de um estágio primitivo da humanidade, caracterizado pela harmonia com a natureza e uma plenitude de satisfação. É como se os desenvolvimentos tecnológicos alimentassem a esperança da coletividade de ver solucionadas as suas questões materiais e existenciais mais profundas, gerando como isso uma série de imagens do desejo, as quais ligam a técnica contemporânea a uma série de ideias utópicas que marcam o percurso da humanidade. De acordo com Susan Buck-Morss, “as imagens coletivas de desejo imbuem o meramente novo de significado político radical, inscrevendo nos produtos dos novos meios de produção uma imagem originária dos fins socialmente desejados do seu desenvolvimento”, acrescentando que as imagens do desejo fornecem ao crítico cultural uma “representação simbólica do verdadeiro significado social e humanista da transformação tecnológica”³³⁰. Nas palavras de Benjamin:

³²⁹ BENJAMIN, 2018b, p. 55.

³³⁰ BUCK-MORSS, 1991, p. 117.

No sonho, em que diante dos olhos de cada época surge em imagens a época seguinte, esta aparece associada a elementos da história primeva, ou seja, de uma sociedade sem classes. As experiências desta sociedade, que têm seu depósito no inconsciente coletivo, geram, em interação com o novo, a utopia que deixou seu rastro em mil configurações de vida.³³¹

Os fragmentos do *Passagen-Werk* nos dão diversos exemplos desses vestígios utópicos encontrados na cultura de massas parisiense. Já abordamos alguns deles: a utopia da lascívia desinibida nas passagens, da união das nações nas exposições universais, etc. Em outras ocasiões, o desejo de recriar a história primeva a partir da técnica era ainda mais manifesto. Benjamin fala sobre como os primeiros arquitetos a trabalhar no século XIX com o ferro construíram “suportes imitando a coluna pompeana, fábricas imitando residências, assim como mais tarde as primeiras estações pareciam chalés”³³². É verdade que Benjamin, diferentemente de Marx, não enxerga esta convivência do novo e do antigo nos momentos de transição infraestrutural como sinônimo de defasagem social, como um “atraso” que precisa ser corrigido. Até certo ponto, como veremos mais adiante, ao investigar a presença da crítica imanente dos românticos, esses vestígios utópicos servem como índices para apropriação revolucionária da cultura de massas. Ainda assim, como bem alerta Buck-Morss, não devemos correr o risco de idealizar as “imagens do desejo” trazidas por Benjamin: “uma imagem do desejo ainda não é uma imagem dialética, e desejo ainda não é conhecimento. Desejos e sonhos são categorias psicológicas que para Benjamin não possuem nenhum estatuto imediato de verdade filosófica”³³³. As imagens do desejo são expressões do desencontro de uma humanidade que ainda não domina a sua capacidade técnica e só consegue ilustrar para si mesma o seu potencial através de lembranças do passado remoto. Mais do que isso, elas correspondem ao momento de uma coletividade que ainda não se tornou suficientemente consciente de seus desejos utópicos a ponto de expressá-los na forma de reivindicações políticas. Em vista de sua neutralidade e passividade política, as imagens do desejo sustentam o encanto das massas com os projetos de “modernização” capitalista.

O estágio de sonho coletivo que acompanha a presença das fantasmagorias está relacionado com a idealização ingênua das novas tecnologias e de seus produtos culturais, assim como com a incapacidade de formular os desejos utópicos que daí nascem na forma de reivindicações sociais de uma classe politicamente engajada. A associação entre sonho e desejo pertence ao imaginário popular desde tempos imemoriais, mas a abordagem

³³¹ BENJAMIN, 2018b, p. 55.

³³² BENJAMIN, 2018b, p. 74.

³³³ BUCK-MORSS, 1991, p. 114.

acadêmica sistemática do tema foi realizada antes de Benjamin por Sigmund Freud em seu *A interpretação dos sonhos* (1900). Muito embora o *Passagen-Werk* não cite expressamente esta obra freudiana, é documentado o interesse de Benjamin por Freud e pela psicanálise³³⁴. Apesar de não pertencerem aos arquivos de notas do *Projeto das Passagens*, as definições de Freud podem ser úteis para possivelmente esclarecer os pressupostos da abordagem benjaminiana do sonho, apesar da óbvia divergência entre os dois no fato de que o sonho freudiano pertence à esfera individual, enquanto que em Benjamin é produto da consciência ou inconsciência coletiva. Uma leitura mais minuciosa da de *A interpretação dos sonhos* não abarca os limites da presente e tese, e nem é nossa pretensão a de elucidar a complexidade da teoria freudiana dos sonhos, mas tencionamos apenas encontrar em Freud algumas pistas sobre o vínculo entre sonho e desejo que também observamos no *Passagen-Werk*. Nos capítulos iniciais de *A interpretação dos sonhos*, Freud postula que “o sonho é a realização de um desejo”³³⁵. Neste sentido, o sonho realiza uma função estabilizadora no aparelho psíquico: diante de um desejo cuja realização é impossível, o sonho propõe uma satisfação alucinatória. Este processo pode acontecer tanto de forma mais direta e digamos “orgânica” - Freud nos dá o exemplo daquele que tem sede enquanto dorme e sonha em beber água - quanto de forma mais complexa e indireta - Freud dá o exemplo pessoal dos sonhos em que assistia a uma paciente particularmente resistente à terapia sofrer uma série de castigos. Em ambos os casos, “sonhar substitui o ato”³³⁶, isto é, o sonho é um substituto alucinatório para a realização do desejo.

Em Freud, o sonho não equivale a um sintoma patológico, ou seja, a satisfação alucinatória do sonho é uma função natural do organismo humano; as neuroses só começam quando vemos os processos alucinatórios, com raízes no inconsciente, se reproduzindo na vida da vigília. Já Benjamin parece aproximar sonho e sintoma; os sonhos são manifestações de uma coletividade que já se encontra corrompida pela manipulação capitalista das massas. Em um fragmento do Arquivo K, define-se que “O capitalismo foi um fenômeno natural com o qual um novo sono, repleto de sonhos, recaiu sobre a Europa e, com ele, uma reativação das forças míticas”³³⁷. Benjamin define assim o capitalismo não tanto do ponto de vista da economia política, como o faz Marx, mas considerando como uma experiência sócio-cognitiva da história cultural humana. Neste sentido, o capitalismo se define pela

³³⁴ O interesse de Benjamin pela psicanálise é explorado no artigo de Sarah Lee Roff, “Benjamin and psychoanalysis”.

³³⁵ FREUD, 2019, p. 154.

³³⁶ FREUD, 2019, p. 156.

³³⁷ BENJAMIN, 2018b, p. 664 [K 1a, 8].

experiência coletiva do sonho, isto é, pela experiência de apolitização das massas, as quais as passam a esperar que a solução de suas mais urgentes demandas sociais venha não de sua própria força política, mas sim das mãos invisíveis do mercado, do progresso técnico, da modernização capitalista. É neste sentido que Benjamin aproxima o sonho do mito e fala no capitalismo como uma reativação das forças míticas; o conceito de mito em Benjamin faz referência justamente ao estatuto de uma humanidade que se crê dependente de forças transcendentes e, por isso, incapaz de tomar as rédeas de seu destino. Conforme Tiedemann, a concepção benjaminiana de mito descreve uma “heteronomia fatal que manteve os homens durante a pré-história em um estado de muda dependência”, acrescentando que em Benjamin “a crítica do capitalismo continuou sendo a crítica do mito”³³⁸.

O sonho efetivamente toma o lugar da ação e, no caso, da ação política. A experiência coletiva do sonho, alimentada pelas fantasmagorias culturais do capital, é um substituto alucinatório para a real emancipação das massas e, como tal, serve de instrumento ideológico para a manutenção do domínio burguês. O sonho complementa assim a narrativa mítica do capitalismo segundo o qual a humanidade é uma marionete de fatores tão transcendentes como o eram os deuses antigos: a mão invisível do mercado, as leis transcendentes da troca de mercadorias, a intangibilidade da “competição natural”, entre outras fábulas capitalistas. É neste contexto que Benjamin define o *Projeto das Passagens*, no Arquivo K, como “um ensaio sobre a técnica do despertar³³⁹”. Veremos, mais adiante, como o despertar possui mais de uma camada de significado para Benjamin, mas ele ainda assim inclui certamente a camada de significação que incluímos aqui, qual seja, a de desmascarar a função ideológica da cultura no era do capital. Nesta primeira acepção, despertar é um exercício politicamente engajado de hermenêutica em que traçamos a relação entre o objeto cultural e seu caráter de mercadoria, desmascarando a função que a cultura desempenha de alimentar a visão fetichista do progresso social como equivalente ao acúmulo de capital.

A principal tarefa da crítica cultural no *Passagen-Werk* torna-se assim a de despertar o leitor do sonho coletivo induzido pela cultura de massas e a infraestrutura que a envolve. Não podíamos estar mais distantes do panorama da crítica de arte no romantismo alemão. Será possível manter o imanentismo da crítica romântica uma vez que o objeto cultural é considerado como parte de uma rede de relações sociais mais abrangentes, sendo o seu valor, que cada vez mais aparece como o seu valor político, determinado pelo sentido de seu posicionamento no interior da luta de classes? Como conciliar a positividade radical da crítica

³³⁸ TIEDEMANN, 2018, p. 24.

³³⁹ BENJAMIN, 2018b, p. 660 [K 1, 1].

romântica com o papel primariamente negativo da crítica cultural marxista de desmascarar o caráter de fetiche da arte sob as condições de produção do capitalismo? Por fim, a pergunta que resume nossa problematização: são a crítica imanente do Benjamin romântico e a crítica marxista tardia passíveis de compatibilização?

4.5 *Um conto de fadas dialético*

Seria impossível escrever não só sobre o tema do sonho, mas sobre a concepção geral do *Projeto das Passagens*, sem investigar a influência do surrealismo em Benjamin. Em carta a Adorno, Benjamin associa as primeiras anotações do *Projeto das Passagens* com a experiência de leitura de *O Camponês de Paris* do surrealista Louis Aragon. O encanto do filósofo com o romance é evidente quando relembra “as tardes na cama nas quais não conseguia ler mais do que algumas páginas antes que meu coração começasse a bater tão forte que tinha que pausar o livro”³⁴⁰. Em parte, o livro de Aragon evoca uma das já conhecidas paixões de Benjamin, a *flânerie*, uma vez que descreve um passeio contemplativo pelas ruas de Paris. O título do romance denota a aspiração profunda do *flâneur*: a de contemplar a beleza da cidade como alguém que contempla a beleza da natureza. Aragon eleva esse esforço ao extremo, pois tenta recriar na paisagem da metrópole uma experiência mística e religiosa como aquela oriunda do passado pré-moderno da humanidade. Aragon deseja capturar os “Mitos novos” que “nascem a cada um de nossos passos”, o “sentimento do maravilhoso cotidiano” que permeia os *bulevares*³⁴¹, a “religião profunda” e a “divindade poética” que habita as esquinas da cidade moderna³⁴². O mais surpreendente, todavia, é *onde*, ou seja, em quais espaços e aspectos da metrópole Aragon encontra santuários para suas mitologias urbanas. Pois o escritor surrealista não surpreende seus mitos modernos nas novidades industriais, comerciais e arquitetônicas de Paris - que os profetas do progresso de então descreviam com superlativos quase míticos -, mas sim nas mercadorias obsoletas e antiquadas que sobreviviam à sombra do novo.

A maior parte de *O Camponês de Paris* se passa dentro uma *passage* e, mais especificamente na *Passage de l'Opéra*, vendida a uma companhia imobiliária e demolida em 1925, um ano antes da publicação do romance. Aragon chega até mesmo a descrever a ira dos lojistas pequenos burgueses contra a companhia imobiliária, a “aranha legendária” que “se

³⁴⁰ BENJAMIN, 2018b, p. 33.

³⁴¹ ARAGON, 1996, p. 43.

³⁴² ARAGON, 1996, p. 44.

prepara para devorá-los”³⁴³, ainda que o seu protesto soe débil diante do poder do grande capital que remodelava aceleradamente a paisagem parisiense. Esse caráter, por vezes documental, de *O Camponês de Paris* não faz do livro um “romance político”, ou melhor, o que Benjamin enxergou de político no livro não se encontra exatamente nesse aspecto mais óbvio. Ao contrário, o romance é muito mais evocativo ao descrever o encantamento de seu *flâneur* diante das mercadorias e espaços de consumo ultrapassados. Aliás, o que caracterizou o surrealismo como um movimento de vanguarda nos anos 1920 foi exatamente esta capacidade de encontrar beleza nas ruínas do capitalismo, nos resquícios de mercadorias em estado de extinção. Em seu romance, Aragon se encanta com o “rio humano” das *passages* que, como túneis comerciais escavados no meio da cidade, transportam “torrentes de devaneio e de langor”³⁴⁴. Lhe agradam as casas de tolerância que existiam nos andares superiores nas *passages*, antes da proibição pública à prostituição, “devido à liberdade que aí reina e porque nelas sentimo-nos menos vigiados”³⁴⁵. Chama a sua atenção a vitrine de um velho livreiro, um dos poucos lugares remanescentes onde se pode “consultar as revistas à vontade, sem comprá-las”³⁴⁶. À noite, o teto envidraçado da *passage* deixa passar apenas uma “luz esverdeada” que lhe lembra a “fosforescência dos peixes” e transforma toda a experiência numa aventura submarina: as bengalas que balançam na vitrine são “sargaços do mar” e a jovem desnuda que flagra saindo furtivamente de umas lojas lhe parece uma “sereia”³⁴⁷. É justamente este ambiente mágico das ruínas de um estágio obsoleto do capitalismo que Aragon deseja eternizar em seu romance:

O grande instinto americano, importado para a capital por um *préfet* do segundo Império, (...) vai, dentro em breve, tornar impossível a manutenção desses aquários humanos que já morreram para sua vida primitiva e que merecem, entretanto, ser olhados como os receptadores de diversos mitos modernos, pois apenas hoje, quando a picareta os ameaça, é que eles se transformaram efetivamente nos santuários dum culto do efêmero, na paisagem fantasmática dos prazeres e das profissões malditas, incompreensíveis hoje, e que o amanhã não conhecerá jamais³⁴⁸.

A transformação surrealista de mercadorias ultrapassadas em objeto de fruição estética chamou a atenção de Benjamin, cujo olhar histórico é sensível para a aspiração - originalmente teológica e messiânica - de redenção daquilo que foi perdido e esquecido pela história. Em seu ensaio de 1929 sobre o Surrealismo, Benjamin enfatiza explicitamente o

³⁴³ ARAGON, 1996, p. 56.

³⁴⁴ ARAGON, 1996, p. 45.

³⁴⁵ ARAGON, 1996, p. 46.

³⁴⁶ ARAGON, 1996, p. 40.

³⁴⁷ ARAGON, 1996, p. 52.

³⁴⁸ ARAGON, 1996, p. 45.

caráter político desta apropriação surrealista do histórico, do passado em ruínas. Ao enfatizar o estágio final de toda mercadoria de massa dentro da produção capitalista, isto é, o seu estágio de obsolescência e esquecimento, o surrealismo põe sob suspeita as promessas de progresso social que acompanham os ciclos do consumismo capitalista. É como se a própria imagem bruta, o testemunho silencioso, desses objetos descartados tivesse uma função crítica efetiva que não pode ser facilmente dispensada pelo socialismo. Nas palavras de Benjamin, o surrealismo “foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no ‘antiquado’, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos de reunião, quando a moda começa a abandoná-los”³⁴⁹. O fato de essa listagem de artefatos antiquados poder muito bem ser confundida com o índice de arquivos de *Passagens* é um argumento irrefutável da influência surrealista ao *Projeto das Passagens*.

Nas palavras de Benjamin, o surrealismo foi responsável por “trocar o olhar histórico” e historicista “sobre o passado por um olhar político”³⁵⁰, conforme compreendemos a dimensão do “político” aqui no sentido benjaminiano de redenção crítica do passado oprimido e esquecido. Mas a contribuição do movimento surrealista para *Passagens* não se reduz, porém, ao que ele detinha de função eminentemente crítica e desmistificadora. Também era fundamental para Benjamin o potencial de mistificação do surrealismo, o encantamento do *flâneur* de Aragon com os objetos antiquados de consumo das passagens. No ensaio escrito sobre o Surrealismo em 1929, Benjamin caracteriza a relação dos surrealistas com o ambiente urbano da metrópole como uma “iluminação profana”, isto é, uma experiência que de modo semelhante à experiência religiosa tradicional transcende o âmbito privado do indivíduo moderno e o caráter mesquinho do interesse burguês, mas consegue deste modo recriar a *Erfahrung* através de meios puramente seculares “de inspiração materialista e antropológica”³⁵¹. Os surrealistas valorizaram o mundo simbólico da cidade moderna e da cultura de massas. Eles perceberam como o encanto das mercadorias nas vitrines não decorre unicamente do fascínio fetichista pelo novo objeto da moda, mas também de um engajamento que podemos dizer afetivo pelo mundo de símbolos e desejos que as mercadorias obliquamente promovem. Ilusório ou não, fetichista ou não, esse universo simbólico, como todo universo de desejo, clamava por ser redimido e concretizado, daí as

³⁴⁹ BENJAMIN, 2012i, p. 25.

³⁵⁰ BENJAMIN, 2012i, p. 26.

³⁵¹ BENJAMIN, 2012i, p. 23.

“energias revolucionárias que transparecem no antiquado”³⁵². A promessa da nova sociedade moderna e industrial, incrustada nas fantasias do socialismo utópico, era a de uma humanidade liberada do fardo do trabalho e das proibições libidinais do velho sistema cristão-feudal. Essa promessa está preservada de forma mitigada em cada objeto da cultura de massa, conquanto possamos acessar esse universo simbólico e por vezes inconsciente que se torna energia revolucionária nas obras de Aragon e Breton. O surrealismo desenvolveu uma espécie de *teoria do sonho*, a partir da qual a cidade é fruto de uma experiência onírica, mais parecida com a do sono do que com a da vigília. Conforme descreve Benjamin, “A vida parecia digna de ser vivida apenas quando se dissolvia, em cada um, o limiar entre o sono e a vigília”³⁵³.

Em homenagem ao duplo aspecto mistificador e desmistificador do surrealismo, o primeiro título do que viria a ser o *Passagen-Werk* foi “Passagens Parisienses: um Conto de Fadas Dialético”³⁵⁴. É curioso atentar para a escolha das palavras do título. Seria esperado de um autor inspirado pelo marxismo como Benjamin algo como uma “dialética do conto de fadas”, isto é, uma análise racional dos mecanismos de alienação que governam a mitologia da indústria cultural. Definitivamente, parte de *Passagens* é dedicado ao que Benjamin chama de o caráter “fantasmagórico” da cultura de massas em uma sociedade capitalista. No entanto, não faríamos jus à complexidade de sentido do *Projeto das Passagens* se fetichismo e alienação fossem o ponto final de sua reflexão sobre a cultura de massas. Por isso é necessário realçar que o título original do projeto propõe um “conto de fadas dialético”, ou seja, sugere que o imaginário onírico da indústria cultural pode, no que ele tem mesmo de mais encantatório, levar a um esclarecimento político, ou a uma “iluminação profana” se quisermos usar o termo que Benjamin atribui ao surrealismo. A promessa de igualdade, bem-estar material e liberação da libido incluída nos produtos da cultura de massas - naquilo que Benjamin chama de suas “imagens do desejo” - poderiam ser tomadas como referência à práxis política mais moderna, conquanto não fossem ignorados os seus componentes alienantes. Nas palavras da comentadora Susan Buck-Morss: “Contada de forma apropriada, esse conto de fadas usaria o encantamento para desencantar o mundo. (...) Ele dissolveria o sonho, empoderando o coletivo politicamente ao prover o conhecimento histórico necessário para realizar o sonho”³⁵⁵.

³⁵² BENJAMIN, 2012i, p. 25.

³⁵³ BENJAMIN, 2012i, p. 22.

³⁵⁴ BENJAMIN, 2018b, p. 17.

³⁵⁵ BUCK-MORSS, 1983, 226.

Nesta que é a seção final de nosso capítulo sobre a crítica cultural benjaminiana, defendemos a ideia de que é possível sim compatibilizar a abordagem marxista da cultura de massas com a postura imanentista da abordagem romântica, conforme já antecipada pela leitura surrealista. A particularidade da leitura benjaminiana do marxismo, no campo da estética, se encontraria assim justamente na tentativa de fundamentar uma crítica imanente da cultura a partir da ótica do materialismo histórico. Podemos encontrar referências teóricas para esta fundamentação ao tentar compreender o sentido do “despertar” do sonho coletivo da cultura de massas que o *Projeto das Passagens* tanto almeja realizar. O *Passagen-Werk* não descreve o despertar somente como a antítese do sonho. Ao contrário, veremos que o verdadeiro despertar é aquele que carrega consigo elementos do sonho, que o desencantamento efetivo da cultura de massas não pode acontecer sem a produção de um novo encantamento, ainda que agora politicamente tensionado.

Há três fragmentos do arquivo N que demonstram, em primeiro lugar, o interesse de Benjamin em uma possível revitalização crítica da cultura de massas. No primeiro desses fragmentos, no qual ecoa o imanentismo da crítica romântica, Benjamin afirma “a indestrutibilidade da vida suprema em todas as coisas” e conclui “Contra os profetas da decadência”³⁵⁶. Ainda em outro trecho, tratando das dicotomias da história cultural, Benjamin estabelece um programa metodológico segundo o qual o crítico, depois de distinguir as partes positivas e negativas de seu objeto de estudo, deve traçar uma nova divisão dicotômica sobre a parte negativa, gerando assim um domínio “positivo” no interior daquilo que antes era apenas negativo. O procedimento deveria ser repetido infinitamente até que por fim todo o passado cultural seja passível de redenção crítica ou, nas palavras do Arquivo N, “até que todo o passado seja recolhido no presente em uma apocatástase histórica”³⁵⁷. Esses fragmentos são sinais de que a posição crítica do *Passagen-Werk* não pode ser reduzida ao crepúsculo dos ídolos da indústria cultural; ao contrário, eles apontam o interesse do autor em investigar o potencial cognitivo e político daquilo que é o objeto mesmo de sua crítica desencantadora. Por fim, em um fragmento que esboça os fundamentos para uma filosofia da história do materialismo histórico, que pode muito bem ser aplicado ao problema da crítica, uma vez que ambos já estão neste ponto invariavelmente conectados, afirma-se: “Um objeto da história é aquele em que o conhecimento se realiza como sua salvação”³⁵⁸.

³⁵⁶ BENJAMIN, 2018b, p. 763 [N 1a, 4].

³⁵⁷ BENJAMIN, 2018b, p. 762-763. [N 1a, 3].

³⁵⁸ BENJAMIN, 2018b, p. 788.

A crítica cultural do *Passagen-Werk*, de forma análoga à crítica de arte romântica, também se coloca a função de “salvar” os seus objetos, ainda que para isso seja necessário romper com sua forma, subverter a sua recepção. O problema da cultura como parte da memória coletiva, que é também o problema da história e de sua representação, adquire relevância na estética materialista de Benjamin. O perigo do qual os bens culturais devem ser salvos é principalmente o perigo de sua interpretação conformista. Nas palavras de Benjamin: “Os fenômenos são salvos de quê? Não apenas - nem principalmente - do descrédito e do desprezo em que caíram, mas da catástrofe, que é representada muitas vezes por um certo tipo de tradição, sua ‘celebração como patrimônio’”³⁵⁹. Podemos sempre compreender a arte como um monumento legitimador das relações de poder opressivas nas quais estava inserida. Há um tipo de recepção da arte grega, por exemplo, que valoriza os elementos aristocráticos daquela cultura, como a sua valorização de figuras masculinas de poder e de heroísmo que ascendem sobre o populacho. Do mesmo modo, há uma memória cultural da Paris do século XIX que enaltece o aspecto fantasmagórico de suas construções, isto é, que as valoriza como monumentos do triunfo da civilização burguesa e que heroiciza a figura de Haussmann como um grande estadista-artista. Dentro deste contexto, salvar um patrimônio cultural é o mesmo que sublinhar as tensões entre o mesmo e os poderes vigentes, destacar os elementos de ruptura entre a arte e as estruturas de dominação social e demonstrar a possibilidade de ler aquele fenômeno cultural de maneira intemporal, ou seja, como algo que ao mesmo tempo pertence mas que também aponta para uma superação dos valores prevalecentes de seu momento histórico.

Compreendemos então que salvar os objetos culturais não significa um retorno ao seu significado “original”, muito menos uma tentativa de torná-los invioláveis à crítica, como se o seu prestígio como “patrimônio cultural” fosse algo a ser defendido com unhas e dentes. Ao contrário, a salvação pretendida por Benjamin pressupõe a falibilidade ou aquilo que a tese sobre os românticos chamava de incompletude, ou seja, ela pressupõe o objeto cultural como constituído por falhas. A crítica, por sua vez, não aponta a limitação original da obra com o intuito de desprezá-la, mas sim pelo desejo de fazê-la transcender essas limitações através do diálogo com o público. A salvação benjaminiana também implica em uma metamorfose em nossa maneira de encarar o bem cultural, o qual passa a ser compreendido como um objeto de disputa na luta política, ganhando novas camadas de significado de acordo com as questões que assolam o seu público atual. No ensaio “Sobre o conceito de história”, em que Benjamin

³⁵⁹ BENJAMIN, 2018b, p. 784 [N 9, 4].

define “todo documento de cultura” como “documento da barbárie”, também lemos que faz parte da natureza da arte questionar “cada vitória dos dominadores”³⁶⁰. Há sempre um componente da arte genuína, afirma Benjamin, que escapa ao mero servilismo às elites. Na metáfora benjaminiana: “Assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, anseia por dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história”³⁶¹. É tarefa do crítico cultural, dentro do horizonte do materialismo histórico, fazer jus ao passado cultural, iluminar o que nele ainda clama por evocar o céu revolucionário da história, ainda que isso possa significar uma traição ao contexto “original” da obra.

A dinâmica de uma crítica que faz jus a obra apenas quando trai a sua forma original deve ser levada em conta ao interpretarmos a relação entre sonho e despertar. Benjamin nos dá referências textuais para compreendermos o despertar como tendo alguma espécie de relação imanente com o sonho, como se o despertar fosse - nas linhas da crítica romântica da tese benjaminiana de 1920 - um desdobramento do sonho. Já temos elementos para interpretar um dos trechos do Arquivo K que abriam nosso capítulo, o fragmento K 2,3, aquele em que Benjamin afirma, sobre o interesse em um objeto do passado cultural, “o fato de o próprio interesse já se encontrar pré-formado naquele objeto e, sobretudo, o fato de ele concretizar o objeto em si, sentido-o elevado de seu ser anterior para a concretude superior do ser agora (do ser desperto!)”. A noção de que o interesse do crítico cultural pelo seu objeto já se encontra pré-formado no próprio objeto, evidentemente herdeira da concepção de crítica imanente em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, é curiosíssima, especialmente se considerarmos o interesse específico do crítico cultural marxista. Se o interesse do crítico cultural marxista pode ser definido como o de desmascarar o caráter de fetiche da cultura de massas, concluiremos então que o desmascaramento do fetiche já se encontra pré-formado na própria cultura de massas. Se o interesse do crítico cultural marxista é o de despertar o leitor dos sonhos coletivos das fantasmagorias do capital, devemos concluir que o despertar já se encontra pré-formado no sonho. “O despertar iminente é como o cavalo de maneira dos gregos na Troia dos sonhos”³⁶² sentencia outro fragmento do Arquivo K, revelando que a semente do despertar já se encontra semeada no sono, apenas esperando ser cultivada pelo trabalho da crítica.

Outro elemento importante no fragmento K 2,3, além de seu aceno à crítica imanente, é o vestígio de outra noção abordada na tese sobre os românticos, aquela da importância da

³⁶⁰ BENJAMIN, 2012h, p. 243.

³⁶¹ BENJAMIN, 2012h, p. 243.

³⁶² BENJAMIN, 2018b, p. 665 [K 2, 4].

crítica na potenciação da obra original. De fato, a abordagem romântica valoriza muito mais a recepção crítica, a rede de interlocução gerada por uma obra, do que a obra original em si mesma. O fragmento K 2,3 fala sobre o “ser desperto” como sendo resultado do nosso olhar retrospectivo sobre o passado cultural, olhar esse capaz de trazer o passado para a “concretude superior do ser agora”. Benjamin é rápido em fazer a ressalva que essa atualização do passado não pode ser compreendida como parte da doutrina do progresso, como se supuséssemos que o presente tivesse necessariamente uma visão mais racionalmente avançada dos fatos. Ao invés disso, o fragmento trata mais dos benefícios da rememoração, o que já implica um distanciamento em relação ao passado e aos seus sonhos coletivos, assim como dos benefícios da assimilação gradual do passado cultural pela crítica. São esses fatores que promovem “uma crescente condensação (integração) da realidade, na qual tudo o que é passado (em seu tempo) pode adquirir um grau mais alto de atualidade”³⁶³. A diferença entre o sonho e o ser desperto, portanto, não é uma diferença de categoria - isto é, sonho e ser desperto não são estados diametralmente opostos - mas sim uma diferença de intensidade. O despertar é um desdobramento do sonho, é um escutar atentamente as demandas que subjazem ao sonho, é saber interpretar o sonho. A interpretação torna o conteúdo do sonho - o desejo individual ou social que o impulsiona - mais claro, mais vívido; a interpretação confere uma “uma crescente condensação (integração) da realidade”.

Há um risco epistêmico e político em considerarmos o despertar como uma superação do sonho, como algo que transcende o sonho. Um pretense “despertar” que se considerasse como o Outro do sonho, considerando-se uma visão esclarecida da realidade sem lacunas e pressupostos ocultos, não passaria de um novo sonho, desta vez um sonho de esclarecimento, mas igualmente ilusório e pernicioso. As sociedades totalitárias são governadas pela pretensão desse despertar auto-suficiente, a qual enxerga tudo aquilo que cai fora de suas fronteiras como erro, fantasia e produção ideológica. A metáfora do “despertar” fazia parte do vocabulário do nazismo, que tinha como lema o “*Deutschland Erwache*”. Dentro dessa lógica, o despertar funcionaria como uma exclusão das subjetividades que pensam diferente da nossa, como a imposição autoritária de uma visão de mundo que se acredita livre de problemas e de contradições. Benjamin pensa o despertar de forma muito diferente. Ele vê no “despertar a síntese da tese da consciência onírica e da antítese da consciência desperta”³⁶⁴. Uma síntese que não pode ser compreendida em sentido lógico, ou seja, como a solução das contradições entre tese e antítese. Ao contrário, devemos pensar a dialética do despertar em

³⁶³ BENJAMIN, 2018b, p. 665 [K 2, 3].

³⁶⁴ BENJAMIN, 2018b, p. 769 [N 3a, 3].

sentido hegeliano, como o movimento pelo qual algo só se torna genuinamente idêntico a si mesmo através da mediação de um Outro. O programa da consciência desperta - que equivale ao programa de uma cultura socialista - não deve ser pensado como a antípoda ou o inverso da cultura de massas capitalista, até porque esta cultura já se tornou parte da memória coletiva e não pode ser simplesmente apagada.

Ao invés disso, Benjamin pensa o despertar dos sonhos coletivos da cultura de massas como o esforço sistematizado de submeter essa cultura àquilo que a tese benjaminiana sobre os românticos chama de “crítica”. Isso significa, em primeiro lugar, uma tentativa de desdobrar o potencial imanente da cultura de massas, esquadrinhando o reservatório de utopias sociais imemoriais que jazem ocultas sob o verniz de novidade da mercadoria cultural. Assim como a crítica de arte romântica concebe a incompletude da obra de arte, o *Passagen-Werk* concebe a história cultural da Paris do século XIX como uma narrativa em aberto, como um conjunto de fragmentos que precisam ser remontados e completados, o que de fato coincide com o estado de ruínas das mercadorias obsoletas. Em segundo, contudo, subtende-se que só é possível acessar o potencial social, cognitivo e artístico da indústria cultural ao desafiar a sua forma original, isto é, a forma de mercadoria, regulada pela categoria do fetiche. Ainda em terceiro lugar, remetemos aqui ao caráter infinito da crítica romântica, a qual nunca encontra um ponto final, mas sempre coloca-se como objeto de uma crítica por vir. Susan Buck-morss destrincha o projeto benjaminiano de redenção cultural dos sonhos esquecidos da Paris do século XIX ao afirmar que “a imaginação coletiva mobiliza as suas forças para uma ruptura revolucionária do passado recente um reservatório cultural de mitos e símbolos utópicos do passado mais distante”, com a ressalva de que “as representações do inconsciente coletivo não são revolucionárias em si mesmas, mas apenas quando dialeticamente mediadas” pela crítica materialista³⁶⁵.

Pensemos num exemplo particular de como o *Passagen-Werk* concebe o despertar dos sonhos coletivos da cultura de massas parisiense. É inevitável que retomemos aqui noções advindas do conceito de imagem dialética, estudado no primeiro capítulo da tese, sobre a moda. Aliás, a imagem dialética é a metodologia do “ensaio sobre a técnica do despertar” de Benjamin e as matérias da crítica cultural e da história - que separamos aqui por motivos pedagógicos - não se encontram separadas no pensamento benjaminiano. Se conseguimos isolar os dois polos do *Projeto das Passagens* através da *origem* de suas problemáticas - a problemática do determinismo/indeterminismo na história e da imanência/transcendência na

³⁶⁵ BUCK-MORSS, 1991, p. 116-117.

crítica -, é natural que os conceitos de ambos os polos se integrem no momento de sua conclusão. Poderíamos até mesmo reproduzir aqui o exemplo de imagem dialética do primeiro capítulo, o da moda, como ilustração para o tipo de crítica imanente que Benjamin faz da Paris do século XIX, mas achamos por bem da complexidade do trabalho pensar em outro caso, o do *flâneur*.

A figura do *flâneur* é uma fantasmagoria muito explorada por Benjamin, não só nos *exposés* e no seu arquivo específico, o Arquivo M, mas também nos dois ensaios longos sobre Baudelaire. Resumidamente, a *flâneur* é um arquétipo social que surge no século XIX, com o surgimento das grandes metrópoles capitalistas, e que se caracteriza pelo lento vagar ou flânar, a *flânerie* pelas ruas apinhadas de lojas e de gente, enquanto observa a tudo e a todos com olhar contemplativo. Benjamin se interessa pelo *flâneur*, em primeiro lugar, por ter sido este responsável por transformar a paisagem urbana da metrópole em objeto de contemplação estética. Enquanto a maioria dos transeuntes vivencia a cidade de forma inconsciente, preocupados com o desfecho de suas preocupações diárias e procurando ao máximo possível esquivar das distrações e dos perigos da metrópole com o intuito de cumprir os seus fins mais utilitários, o *flâneur* é alguém que se demora pelas ruas, de modo que não é acidental, como nos conta Benjamin, que eles tenham cultivado por um tempo o hábito de levar tartarugas para passear nas *passage* parisienses. Para o *flâneur*, “a cidade aparece ora como paisagem, ora como aposento”³⁶⁶, e a primeira implicação social disto é que a *flânerie* é um estágio da luta por restabelecer os espaços públicos como espaços de habitação e convivência social.

Em segundo lugar, o *flâneur* também representa uma nova espécie de intelectual e muitos dos grandes artistas do século XIX, como o poeta Charles Baudelaire e o romancista Charles Dickens, retiram inspiração artística da *flânerie*. O *flâneur* é símbolo de um artista que não precisa mais se curvar diante da nobreza em busca de patrocínio; ao invés disso, ele pode destinar o produto do seu pensamento à praça pública, às multidões que atravessam as ruas pelas quais vagueia. O artista-flâneur transforma os encontros e desencontros da multidão em objeto da sua arte e, ao mesmo tempo, consegue eleger a mesma multidão como público de sua produção artística, como os romancistas do século XIX que publicavam em folhetins populares. Com o *flâneur*, o artista tornou-se um artista de massa.

O *Passagen-Werk* de modo algum coaduna com essa primeira imagem romantizada do *flâneur*. Se é verdade que o *flâneur* transforma a cidade em objeto de contemplação

³⁶⁶ BENJAMIN, 2018b, p. 82.

estética, isto não significa que ele também a tome como objeto de uma cognição política, ou ao menos de uma politicamente emancipadora. Ao contrário, o olhar do *flâneur* constantemente trabalha para a naturalização dos traços de opressão social que percorrem a metrópole. Neste sentido, o *flâneur* realmente enxerga a cidade como uma “paisagem”, isto é, como um fenômeno natural que desperta a nossa curiosidade e nosso prazer, mas é imune à problematização política. Benjamin associa a arte da *flânerie* a um gênero literário popular na Europa do século XIX, a chamada literatura das fisiologias. As fisiologias literárias dedicavam-se sobretudo à tarefa de identificar tipos e arquétipos sociais no meio do caos da turba urbana, com o intuito de auxiliar o leitor a se orientar neste novo e complexo terreno social. Esse trabalho de tipificação social não funciona, porém, na forma de uma pedagogia política, instruindo a consciência de classe do leitor. Ao contrário, o que as fisiologias procuram curar é o sentimento de inquietação que percorre o transeunte que se depara com a desigualdade social explícita e com caráter alienante da paisagem urbana. “As fisiologias”, afirma Benjamin, “prestavam-se muito a afastar tais ideias inquietantes como coisa sem importância”³⁶⁷. As fisiologias criavam uma falsa imagem de harmonia entre os grupos sociais que compõem uma metrópole, mascarando as relações de competição e dominação econômicas que na verdade conectam esses indivíduos.

O próprio *flâneur* vê a si mesmo como um pensador livre, um indivíduo que vive à margem das relações de poder e de trabalho do resto da sociedade, e que no máximo funciona como porta-voz da categoria abstrata e apolítica do “povo”. No entanto, afirma Benjamin, o *flâneur* está desde o início inserido em uma lógica de mercado: “Com o *flâneur*, a intelectualidade encaminha-se para o mercado. Como ela pensa, é para olhá-lo, mas na verdade já o faz para encontrar um comprador”³⁶⁸. Como o artista-flâneur é alguém que precisa vender o produto do seu trabalho às massas, estas se tornam na sua perspectiva uma massa de clientes, cujos gostos e manias o *flâneur* deve ser capaz de averiguar e simular. A massa com a qual lida o *flâneur* não possui consciência de classe, isto é, não é uma massa determinada por uma experiência ou interesse político comuns; ela é definida muito mais pelos padrões gerais de consumo em massa. Baudelaire se destaca para Benjamin como aquele que desmistifica a imagem de livre-pensador do artista moderno, associando-o com o arquétipo da prostituta, cujo trabalho consiste em vender a si mesma como mercadoria. A opinião pública desse intelectual das massas passa então a variar tanto quanto variam os gostos dos clientes. “À indeterminação de sua posição econômica”, afirma Benjamin,

³⁶⁷ BENJAMIN, 2015b, p. 40.

³⁶⁸ BENJAMIN, 2018b, p. 82.

“corresponde a indefinição de sua função política”³⁶⁹. O próprio Baudelaire é símbolo do artista que muda de opinião conforme as modas e tendências do público-cliente: Benjamin narra as mudanças de Baudelaire que em um momento defende a arte politizada, e depois celebra a doutrina da “arte pela arte”; que em outro momento entusiasma-se pela Revolução de 1848 para logo após defender a ditadura. O termo *flânerie* poderia ser entendido aqui como o flunar da oscilação de ideais daquele que no final das contas sempre corre atrás da maioria em sentido pecuniário, ou seja, do número e do lucro comercial, assim como o faz a mercadoria.

Expostas as imagens do desejo, o imaginário utópico e romantizado da *flânerie*, por um lado, e a crítica marxista que parte de uma análise sociológica mais abrangente do fenômeno, por outro, como devemos conceber a síntese do despertar indicada por Benjamin? O *Passagen-Werk*, ao menos em seu estágio de inacabamento, não responde diretamente a essa pergunta. Fato este que se deve, aliás, muito menos à incompletude do texto do que ao seu princípio metodológico, o qual caracteriza as figuras sócio-culturais tratadas através de imagens dialéticas, mas nunca chega a compor um retrato definitivo e total do objeto de estudo, entregando ao leitor a tarefa de montar o texto, isto é, de interpretá-lo através dos traços históricos que, apesar de factuais e objetivos, são apresentados conscientemente de maneira descontínua. Talvez nos aproximemos da resposta à questão acima fazendo perguntas ao texto de Benjamin, isto é, nos engajando em uma interpretação na qual o leitor não é apenas um receptor passivo, mas alguém que efetivamente reflete e tira conclusões a respeito da história cultural.

Se o despertar fosse encarado como a negação direta do sonho, então talvez pensaríamos em substituir o olhar estetizante do *flâneur* sobre a cidade pelo olhar mais frio e objetivo do cientista social. Os indícios encontrados na obra de Benjamin não nos permitem, contudo, ir nesta direção. O autor valoriza justamente a capacidade do *flâneur*, em seus devaneios pela cidade, de estabelecer uma relação subjetiva, e por vezes afetiva, com cada rua, cada vitrine, cada rosto humano com que se depara no meio da multidão. É justamente porque o *flâneur* não se distancia física e cognitivamente da turba urbana, que ele é capaz de reconhecer e também de participar da sua produção onírica de desejos coletivos. É verdade que Benjamin não coaduna com a afinidade entre o *flâneur* e os processos de modernização capitalista, nem com a visão naturalizante que o mesmo por vezes lança sobre a metrópole, mas ao mesmo tempo sua filosofia é testemunho de como seria um desperdício para o

³⁶⁹ BENJAMIN, 2018b, p. 82.

materialismo histórico ignorar a relação subjetiva das massas com a estrutura técnica e cultural da modernidade capitalista, com todo o catálogo de sonhos coletivos que ela envolve.

Este é um bom momento para lembrarmos-nos de que, por mais que Benjamin repudie a apatia política da intelectualidade burguesa, o mesmo enfrentou dificuldades nas oportunidades em que lhe foi ofertada a posição do intelectual do Partido ou do Estado. Seus “Diários de Moscou” são testemunha do desconforto de Benjamin na situação de intelectual convidado pelo Estado Soviético, e a rejeição do comitê do partido de seu artigo sobre Goethe mostra a inadequação do pensamento benjaminiano frente às normas rígidas da teoria institucionalizada. Pelo mesmo motivo, Benjamin recusou o convite de Scholem para lecionar em Israel, onde estaria mais estreitamente vinculado ao movimento sionista. Mesmo no Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, no qual gozava de uma liberdade intelectual considerável, ele se viu em estado de tensão com seus “dirigentes”, Adorno e Horkheimer. O confronto perpétuo de Benjamin com o pensamento institucionalizado deve-se ao seu apreço por uma das táticas da *flânerie*, qual seja, aquela de pensar sem um ponto de chegada, sem um fim pré-determinado, deixando-se guiar pelos acidentes de percurso. Em *Rua de Mão Única*, Benjamin declara “Todos os golpes decisivos são desferidas com a mão esquerda”³⁷⁰, enquanto que, em *Infância em Berlim por volta de 1900*, comenta que “Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade como alguém se perde numa floresta, requer instrução”³⁷¹. Repercute aqui a crítica à forma filosófica do sistema no “Prólogo Epistemológico-Crítico”, no qual Benjamin incentiva o filósofo a não tentar antecipar a verdade por meio de categorias gerais, seguindo o caminho cortejado pela própria materialidade dos fenômenos, com todos os seus desvios. Essa experiência anti-sistemática pertence ao imaginário utópico do *flâneur*, como perceberam os surrealistas ao revitalizar politicamente a *flânerie* em suas práticas de “deriva”, um esforço sistemático de experimentar o espaço urbano esquivando-se das seduções do consumismo e dos programas pré-roteirizados do urbanismo burguês. Conforme Michael Löwy, em seu livro sobre surrealismo e marxismo: “a deriva pode ser considerada herdeira da perambulação do século XIX (...). Todavia, ao contrário deste último, o ‘derivante’ não é mais prisioneiro do fetichismo da mercadoria, do imperativo consumista”³⁷².

A crítica que o *Passagen-Werk* faz à *flânerie* é muito mais uma crítica imanente, nos moldes da abordagem romântico-benjaminiana, que se interessa por desdobrar o

³⁷⁰ Benjamin, 2012g, p. 14.

³⁷¹ Benjamin, 2012d, p. 73.

³⁷² LÖWY, 2002, p. 11

autoconhecimento do objeto criticado a tal ponto que a reflexão termine por romper com as limitações de sua forma original. É por isso que Benjamin assimila a experiência da *flânerie* em seu próprio trabalho, seja mais explicitamente em obras como “Rua de mão única” e em ensaios como “Nápoles” e “Moscou”, seja de modo mais mediado através dos registros históricos do *Projeto das Passagens*. Benjamin faz de si mesmo um *flâneur* (assim como crítico romântico faz de si mesmo um artista) e em suas próprias incursões na *flânerie* revoluciona essa prática, ao intensificar e radicalizar o seu potencial político a ponto de extrapolar os contornos burgueses do *flâneur*. Do mesmo modo, Benjamin incorpora criticamente outros dos arquétipos sócio-culturais da metrópole capitalista e faz de si mesmo, por exemplo, um colecionador (de fragmentos do passado) e um conspirador da *bohème*, ao mesmo tempo em que transpõe criticamente os métodos de montagem cinematográfica e fotográfica à sua escrita materialista. É importante a ressalva segundo a qual as dimensões imanentistas da crítica devem ser necessariamente extrapoladas pelo materialismo histórico, em sua ambição de contextualizar historicamente a experiência humana e de interpretar essa experiência histórica mediante as lentes da luta de classes. O Benjamin do *Projeto das Passagens* é definitivamente um intelectual marxista, mas se queremos compreender porque o filósofo é um “marxista diferente”, precisamos buscar os ecos da teoria romântica em sua apropriação do materialismo histórico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- ADORNO, Theodor. *Correspondência 1928-1940 Adorno-Benjamin*. São Paulo: Editora Unesp, 2012
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- BARBUY, Heloisa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. In: **Anais Do Museu Paulista: História E Cultura Material**, 1996, v. 4(1), p. 211-261.
- BARRENTO, João. *Expressionismo alemão: antologia poética*. São Paulo: Ática, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: **Magia e técnica, arte e política (Obras escolhidas I)**. São Paulo Brasiliense, 2012.
- _____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2015a.
- _____. A Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire. In: **Baudelaire e a Modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.
- _____. As afinidades eletivas de Goethe. In: **Ensaio Reunidos: Escritos sobre Goethe**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009.
- _____. Experiência e Pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política (Obras escolhidas I)**. São Paulo Brasiliense, 2012a.
- _____. Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte. In: **Rua de Mão Única (Obras escolhidas II)**. São Paulo Brasiliense, 2012b.
- _____. Imagens do pensamento. In: **Rua de Mão Única (Obras escolhidas II)**. São Paulo Brasiliense, 2012c.
- _____. Infância em Berlim por volta de 1900. In: **Rua de Mão Única (Obras escolhidas II)**. São Paulo Brasiliense, 2012d.
- _____. Melancolia de esquerda: A propósito do novo livro de poemas de Erich Kästner. In: **Magia e técnica, arte e política (Obras escolhidas I)**. São Paulo Brasiliense, 2012e.

- _____. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política (Obras escolhidas I)**. São Paulo Brasiliense, 2012f.
- _____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 2018a.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018b.
- _____. Rua de Mão Única. In: **Rua de Mão Única (Obras escolhidas II)**. São Paulo: Brasiliense, 2012g.
- _____. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. In: **Baudelaire e a Modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015c.
- _____. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: **Escritos sobre mito e linguagem**. São Paulo: Editora 34, p. 2013.
- _____. Sobre o conceito de história. In: **Walter Benjamin: magia e técnica, arte e política (Obras escolhidas I)**. São Paulo Brasiliense, 2012h
- _____. *Sobre o programa da filosofia por vir*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2019.
- _____. O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: **Walter Benjamin: magia e técnica, arte e política (Obras escolhidas I)**. São Paulo Brasiliense, 2012i.
- BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT, 1991.
- _____. Estética e anestésica: uma reconsideração de *A obra de arte de Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____. Benjamin's Passagen-Werk: Redeeming Mass Culture for the Revolution. In: **New German Critique**, No. 29, Spring-Summer, 1983, pp. 211-240.
- BOLLE, Willi. Modernidade como Trauerspiel: Representação da história em W. Benjamin, 'Origem do drama barroco alemão'. **Revista de História**. São Paulo, n. 119, dezembro de 1988, p. 43-68.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa*. São Paulo: Editora Elefante, 2017.
- FICHTE. A doutrina da ciência. In: **Fichte (Coleção Os Pensadores)**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1988a.
- _____. O princípio da doutrina da ciência. In: **Fichte (Coleção Os Pensadores)**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1988b.
- FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narrativa em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- _____. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- _____. Nas fontes paradoxais da crítica literária. Walter Benjamin relê os românticos de Iena. In: **Leituras de Walter Benjamin** (org. Seligmann-Silva). São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.
- GOETHE, J. W. *As afinidades eletivas*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.
- _____. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- HANSEN, Beatrice. Philosophy at its Origin: Walter Benjamin's Prologue to the Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: **MLN**, Vol. 110, No. 4, Sep 1995, p. 809-833.
- HOBBS, Thomas. *Leviatã*. São Paulo: Martin Claret, 2014.
- HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*. São Paulo: Centauro, 2002.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade de Julgar*. Rio de Janeiro, Vozes, 2016.
- _____. *Ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2022.
- LEIBNIZ, G. W. *Monadologia*. Lisboa: Edições Colibri, 2016.
- LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- _____. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LUKÁCS, Georg. *História e Consciência de Classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*. São Paulo: Ática, 2017.
- MARX, Karl. *O Capital*. São Paulo: Boitempo, 2017.
- MARX & ENGELS. *A Ideologia Alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.
- NOVALIS. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 2021.
- OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. As formas do tempo considerações sobre a diversidade de sentidos da noção de aura em Walter Benjamin. In: **Revista Limiar**, v. 9 (17), p. 196-224, 2022.
- PALHARES, Taisa Helena Pascale. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Barracuda, 2006.
- PARKER, Geoffrey. O Soldado. In: **O homem barroco (direção de Rosario Villari)**. Lisboa: Editora Presença, 1995.
- PENSKY, Max. "Method and Time: Benjamin's Dialectical Images". In: **Cambridge Companion to Walter Benjamin**. Cambridge: Cambridge Press, 2006

- PLATÃO. *Banquete*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido: No caminho de Swann*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- RANKE, Leopold. Histories of the latin and german nations. In: **The Theory and Practice of History**. New York: The Bobbs-Merrill Company, 1973.
- ROFF, Sarah Lee. Benjamin and psychoanalysis. In: **Cambridge Companion to Walter Benjamin**. Cambridge: Cambridge Press, 2006
- SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 2021.
- SCHMITT, Carl. Teologia Política. In: **A crise da democracia parlamentar**. São Paulo: Scritta, 1996.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. A “segunda técnica” em Walter Benjamin: O cinema e o novo mito da caverna. In: **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica** (Walter Benjamin). Porto Alegre: L&PM, 2015.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.
- SONTAG, Susan. *Under the Sign of Saturn*. New York: Vintage Books, 1981.
- SUZUKI, Márcio. A gênese do Fragmento. In: **O dialeto dos Fragmentos (Schlegel)**. São Paulo: Iluminuras, 2021.
- TIEDEMANN, Rolf. Introdução à Edição Alemã. In: **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.