

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas**  
Programa de Pós-Graduação em Filosofia

**Maria Rita Pinheiro de Oliveira**

**MATERIALISMO DO DETALHE NA CONTRAMÃO DO PROGRESSO COMO CA-  
TÁSTROFE: uma crítica benjaminiana à perspectiva historicista de tempo linear e a  
proposta de uma imagem dialética para o tempo presente.**

**Belo Horizonte**

**2022**

**Maria Rita Pinheiro de Oliveira**

**MATERIALISMO DO DETALHE NA CONTRAMÃO DO PROGRESSO COMO CA-  
TÁSTROFE: uma crítica benjaminiana à perspectiva historicista de tempo linear e a  
proposta de uma imagem dialética para o tempo presente.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Soares Neves Silva.

**Belo Horizonte**

**2022**

## FICHA CATALOGRÁFICA

|      |   |
|------|---|
| 100  | Oliveira, Maria Rita Pinheiro de.   |
| O48m | Materialismo do detalhe na contramão do progresso   |
| 2022 | como catástrofe [manuscrito] : uma crítica benjaminiana à perspectiva historicista de tempo linear e a proposta de uma imagem dialética para o tempo presente. / Maria Rita Pinheiro de Oliveira. - 2022.                             |
|      | 112 f.  |
|      | Orientador: Eduardo Soares Neves Silva.   |
|      | Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.   |
|      | Inclui bibliografia   |
|      | 1. Filosofia – Teses. 2. Materialismo – Teses. 3. História – Teses. 4. Benjamin, Walter, 1892-1940. I. Silva, Eduardo Soares Neves. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título. |

# FOLHA DE APROVAÇÃO



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

## FOLHA DE APROVAÇÃO

**O MATERIALISMO DO DETALHE NA CONTRAMÃO DO PROGRESSO COMO CATÁSTROFE: A CRÍTICA BENJAMINIANA À PERSPECTIVA HISTORICISTA DE TEMPO LINEAR E A PROPOSTA DE IMAGEM DIALÉTICA PARA O TEMPO PRESENTE**

**MARIA RITA PINHEIRO DE OLIVEIRA**

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, como requisito para obtenção do grau de Mestre em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Filosofia Contemporânea.

Aprovada em 29 de março de 2022, pela banca constituída pelos membros:

Prof. Eduardo Soares Neves Silva - Orientador (UFMG)

Prof. Lucianno Ferreira Gatti (UNIFESP)

Profa. Carla Milani Damião (UFG)

Belo Horizonte, 29 de março de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Soares Neves Silva, Professor do Magistério Superior**, em 30/03/2022, às 09:05, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lucianno Ferreira Gatti, Usuário Externo**, em 30/03/2022, às 09:12, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Carla Milani Damiao, Usuário Externo**, em 30/03/2022, às 09:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador 1325840 e o código CRC 04FFBA33.

*Ao meu amado avô Antônio Oscar Pinheiro (in memoriam), que fez de sua vida um ato de amor e coragem, na busca incansável por um mundo fraterno, onde não faltasse dignidade e justiça social a todas as pessoas.*

*Ao meu querido tio Helio Zolini Oliveira (in memoriam), que tanto nos engradeceu com sua arte, sensibilidade e doçura, e partiu tão de repente, deixando um mundo de saudades sem medida.*

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço ao meu professor, Dr. Eduardo Soares Neves Silva, sem o qual a pesquisa não seria possível: pela sua disponibilidade, interesse e cuidado, realizando uma revisão acurada e detalhada; pela paciência ao longo de um percurso repleto de percalços, e, sobretudo pelo incentivo e estímulos nos momentos mais desafiadores, com acolhimento e afeto;

À Fapemig, pelo apoio material, indispensável para o início da pesquisa;

Ao meu pai, Helcio Zolini Oliveira, pelo carinho inestimável e sem medidas, pelas conversas instigantes e profícuas, pela educação atenciosa e paciente, pelo abraço que é meu abrigo no mundo;

À minha mãe, Maria do Carmo de Melo Pinheiro, por todo o amor e dedicação, pelos ensinamentos preciosos, e pelo exemplo de como ser e se tornar mulher em meio ao estado de exceção permanente em que vivemos; minha inspiração e proteção em meio à loucura do mundo;

Ao meu irmão amado, Luis Eduardo Pinheiro de Oliveira, Dudu, pela parceria, troca de ideias, companheirismo ao longo de toda nossa vida; por toda inspiração e encanto que me traz com sua música;

Ao José Maria Cançado (*in memoriam*), primo querido, pelo qual ouvi falar de Benjamin pela primeira vez; um gigante que faz uma falta tremenda por aqui;

Ao doce vovô Tonho (*in memoriam*), um ser humano raro, pelo amor incomensurável, ternura e delicadeza sem igual; pelo belo testemunho de uma vida pautada pela coragem, desprendimento, solidariedade, e incansável luta por justiça social; se todos fossem como ele, que maravilha seria viver;

Ao amado tio Helinho (*in memoriam*), por toda a sensibilidade transmitida dentro e fora do palco, mostrando a força de sua arte, com toda a delicadeza de seus gestos e doçura de suas palavras, que hoje tanto sentimos falta;

Às minhas queridas amigas de vida e companheiras de trabalho: Caroline Louise Soares e Gilcelene de Brito Ribeiro, pelo ‘arrebatamento’ de estimas mútuas, pela cumplicidade, pelas ideias, pelas afinidades e discordâncias, por todo o carinho e paciência, pelas viagens memoráveis, pelos momentos inesquecíveis juntas; à Monique Costa, pela amizade sem igual, pelas trocas e conversas, por todo o apoio, torcida, pela parceria e conexão maravilhosa; à Carolina Flausino e Carla Oliveira, pelo incentivo, amizade, debates e momentos maravilhosos juntas;

À minha linda prima, Clarissa Vilhena Pinheiro, minha pequena gigante, que tanto admiro e com quem tanto aprendo; por todas nossas viagens incríveis, todas as conversas, pela parceira sem igual, e por todo o amor que nos une;

Aos queridos, tio Francisco de Assis Pinheiro, Leda Renzo Rielli e Marcelo Vilhena Pinheiro, por serem as melhores companhias de quarentena, por todo o acolhimento e carinho, pelo suporte e companheirismo de sempre, e pelos melhores debates políticos;

À Ana Tereza Pires dos Santos e Anna Clara Vieira Silva, pelo amor fraterno, respeito, carinho, admiração e companheirismo; por todo o estímulo à pesquisa e pelos conselhos preciosos; pela mão amiga em tempos tão sombrios, que nunca se solta;

À Gabryela Duarte, por todo carinho, amizade, amparo e ajuda, pelas conversas frutíferas, por todo o apoio nessa trajetória, pela presença constante em todas as horas, claras e escuras, sempre atenciosa; ao Henrique Viana e ao Rodrigo Costa, pelas tardes de estudo, discussões e cafés virtuais, em meio a um mundo pandêmico: foram força, incentivo e afeto, contribuindo muito para o desenvolvimento da pesquisa;

Aos amigos e colegas do grupo Crítica e Dialética, Luiz Philipe de Caux, Amaro Fleck, Daniel Pucciarelli, Grazziano Mazzocchini, Deivisson Oliveira, Lucas Souza, Rodolpho Venturini, Evandro Luis Alves, Luís Felipe Teixeira, Douglas Ribeiro, Thiago Canettieri, Tiago Simim, pela amizade, debates, aulas, que tanto contribuíram e foram fundamentais a esse trabalho;

Aos amigos e companheiros benjaminianos, Fernando Del Lama e Leonardo Izoton, pela troca de ideias, de material, pelas discussões profícuas e parcerias;

Ao meu amado grupo “Marisitinhas”, que permanece unido, ainda que virtualmente, de onde saem as melhores conversas, debates políticos, esportivos, amorosos, culturais, estéticos, econômicos, sexuais, pedagógicos, cotidianos, enfim, de tudo um pouco e de pouco muito. Em especial à Clarissa Saporì, Raquel Betty, Leonardo Rodrigues, Thales Machado, Túlio Jorge; com um salve para nossos artistas: Rodrigo Heringer (Picolé) e André Machado (Comum).

Aos amigos queridos, por lembrarem que mesmo em um mundo em ruínas, com abalos constantes, o amor permanece e torna-se resistência: Giulia Tonon, Beatriz Antuña, Alice Demattos, Rodrigo Michel, Jonatas Aredes, Ricardo Campante, Gabriela Reis, Carolina Saporì, Beatriz Rodrigues, Julia Lages, Monique Poggiali, Laura Damasceno, Luisa Jordá, Ana Flávia Araújo, Mariel Frenkel, Beatriz Gasparini, Adana Kambeba, Larissa Faleiro, Cayo Linhares, João Vitor Rodrigues, Alexandre Ribeiro, Rodrigo Malta, Alan Senra, Mariana Beirão Xavier, Nathália Meirelles, Débora Avelar, Júlia Soares, Vanessa Morato, Luiza Galuppo.

Por fim, mas não menos importante, ao movimento feminista, que tornou possível a escrita dessa dissertação.

*“Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe.”*

*(João Guimarães Rosa)*

## RESUMO

Walter Benjamin, na contramão do historicismo tradicional, que sustenta a noção de tempo linear e "evolutivo", revisita o passado através do materialismo histórico, apresentando uma crítica à ideia de progresso legitimado por essa teoria. Com ele, propomos uma problematização dessa perspectiva, que encobre as catástrofes sociais em nome de um desenvolvimento econômico que se tornou um fim em si mesmo. Apresentamos, assim, a partir da obra de Benjamin, seu conceito de imagem dialética no tempo presente, trazendo uma nova constelação de possibilidades para o horizonte e redimindo o passado pela junção de seus fragmentos, em um novo modelo de história.

**Palavras-chave:** Benjamin; materialismo; método; crítica; arte; história; tempo; progresso; experiência

## ABSTRACT

Walter Benjamin, contrary to traditional historicism, which supports the notion of linear and "evolutionary" time, revisits the past through historical materialism, presenting a critique of the idea of progress legitimized by this theory. With him, we propose a problematization of this perspective, which covers up social catastrophes in the name of an economic development that has become an end in itself. We thus present, from Benjamin's work, his concept of dialectical image in the present time, bringing a new constellation of possibilities to the horizon and redeeming the past by joining its fragments, in a new model of history.

**Keywords:** Benjamin; materialism; method; criticism; art; history; time; progress; experience

## SUMÁRIO

|   |     |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO  | 11  |
| 1. EXPERIÊNCIA E HISTÓRIA: BENJAMIN E O SÉCULO XX   | 18  |
| 1.1 Sobre a experiência                             | 19  |
| 1.2 Choque e memória                                | 24  |
| 1.3 Ascensão do romance                             | 33  |
| 2. TEMPO E MODERNIDADE                              | 39  |
| 2.1 Crítica da arte como crítica da técnica         | 45  |
| 2.2 História e tempo                                | 51  |
| 3. COMO ENTENDER DE MODO MATERIALISTA O CAPITALISMO | 60  |
| 3.1 Experiência em Kant                             | 60  |
| 3.2 A crítica primeiro romântica                    | 63  |
| 3.2.1 A forma da crítica autorreflexiva             | 65  |
| 3.3 Verdade e aparência                             | 68  |
| 3.4 Marx e Benjamin: rumo ao materialismo           | 74  |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS                                | 100 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS                          | 107 |

## INTRODUÇÃO

Era uma vez “um tempo em que o tempo não contava” ... Walter Benjamin, crítico da modernidade, da devastação da experiência que essa época carrega consigo, momento de consolidação do capitalismo como “sistema mundo”, apresenta no conjunto de sua obra diversas observações sobre as implicações da reificação na sociedade burguesa, contra a qual lança sua crítica sob diversos prismas, recorrendo ora à literatura, ora à poesia, ora à estética, em síntese, às artes de uma maneira em geral.

É sobretudo ao depor seu olhar de crítico ao modo de produção capitalista, às formas que as artes assumem em decorrência da introdução tecnológica, que Benjamin vai em busca de um tempo perdido, de um tempo em que as coisas ainda não haviam assumido sua forma fantasmagórica, fetichizada; de um mundo em que o futuro não se sobrepunha ao presente, como o faz a sociedade que tem como seu fundamento e norma o ideal de progresso.

O que ele nos mostra, rearranjando objetos em novas constelações, onde adquirem outras e inéditas funções, é que o mundo não está fadado ao *status quo* burguês; ao contrário, com formas constelatórias, em modo imagético, Benjamin propõe diversos caminhos que podemos traçar, argumentando ser necessário e urgente dirigir o olhar ao passado. O sentido assumido por esse olhar não seria nostálgico, buscando recuperá-lo, mas sim como reparação para o presente, por via da apresentação da barbárie cometida em nome de um progresso e desenvolvimento econômico, que deixa um rastro de devastação social por onde passa.

Assim, Benjamin aponta uma nova imagem para a história: ela deve se voltar para seus mortos. Esse momento de redenção ocorreria numa junção entre tempos, de um passado sequestrado e um presente que se libertaria sob efeito de um choque, em um momento catártico e revolucionário, da reificação imposta pelo capital. A essa catarse Benjamin associa uma imagem dialética, momento de encontro com o Messias, não entendido aqui como aquele que viria trazer a salvação à humanidade, mas antes, como produto dela própria, de seu despertar, que dá a si seu condão messiânico.

Para apresentar essa nova forma de história, que retiraria a humanidade à “condenação” de um tempo contínuo e progressivo, conforme postulou a ideologia iluminista, Benjamin recorre ao materialismo histórico, criando uma forma particular de materialismo, calcado em detalhes, distinguindo-se das demais formas até então manifestadas. É com vistas a seu método de crítica materialista que recuperamos alguns pontos da teoria marxiana, para

compreendermos como Benjamin chega em uma nova concepção de história, capaz de revelar as contradições da sociedade do capital, encobertas por suas relações fetichizadas.

Dividimos nossa dissertação em três capítulos, sendo o primeiro “Benjamin e História: experiência e o século XX”.

Iniciamos nossa exposição com o conceito de experiência em Benjamin, que adquire contornos distintos ao longo de seus ensaios. Em um primeiro momento mostramos a distinção entre *Erfahrung* e *Erlebnis*, com *Erfahrung* representando uma forma de experiência expandida, característica da era pré-moderna, de um tempo em que ainda nos deparávamos com a aura das “coisas”. Vale um destaque sobre a ideia de aura para Benjamin, que a define como “uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja.” (Benjamin, 2012a, p. 184)

Isto posto, a perda da aura é o que fundamenta a experiência na modernidade, uma forma de experiência reduzida, alterando também nossa relação com o tempo ele mesmo. Para explicar como ocorrem esses fenômenos, Benjamin se vê às voltas com o estudo do hábito, que constitui a experiência, observando, assim, como se dá o nascimento dos hábitos nas crianças, pelo jogo e pelas brincadeiras. A escolha pelo mundo infantil acontece pelo fato da experiência do adulto, na era moderna, já estar atrofiada, não servindo como fonte para a pesquisa sobre o que cria a verdadeira experiência, conforme argumenta. Assim, é na repetição, tão presente nas atividades e brincadeiras da criança, que se forma o hábito, base da experiência.

A partir disso, Benjamin articula a questão da memorização nesse processo, ponderando como ela é essencial na assimilação da experiência pelo ouvinte, isto é, no momento em que ela é compartilhada entre as pessoas. Cada um assimila o relato do outro conjugando a vida coletiva e a privada, na medida em que dispõem de uma vivência em comum, que é perdida no período moderno. Um conceito relevante nessa discussão, do qual Benjamin trata, é o do tédio. Este irá assumir traços positivos e negativos, ao longo dos escritos do autor.

O tédio na *Erfahrung*, na experiência expandida, carrega um sentido aurático, pelo qual a experiência é apreendida e absorvida pelo sujeito. Ele possui um papel crucial nesse contexto, pois é em meio às atividades repetitivas e rotineiras, e, ao mesmo tempo descontraídas, aquelas que acontecem no tempo orgânico de cada indivíduo, que as histórias são trocadas e assimiladas pelo processo de correspondência e memorização. Já na época moderna, o tédio passa a ser marcado pela esterilidade, pelo cansaço, onde nada acontece e a exaustão impera. Assim, a relação com tédio e sua concepção também se tornam relevantes na obra benjaminiana.

Nossa pesquisa segue analisando o declínio da experiência na modernidade, que para Benjamin está diretamente atrelada à disseminação e avanço da tecnologia nos meios de produção, englobando inclusive as artes, com a introdução de novas técnicas para sua elaboração. Esse processo cria, contudo, novas possibilidades às artes, elas mesmas se transformam, sua forma torna-se outra, perdem seu caráter de unicidade e a aura que lhes era característica. A narrativa, a história contada oralmente, cede lugar à informação e ao romance. Essa primeira é definida pela escrita objetiva e direta, retirando o espaço a interpretações diversas, a reflexões que permitem a incorporação da experiência pelo sujeito. Sem esse lugar, a experiência não acontece; o processo de transmissão próprio da tradição, pelas narrativas, se rompe.

Junto à informação, eclodiu também a forma do romance. Isto porque é pautada também por uma forma de linguagem que não permite o trocar de ideias entre as pessoas, os conselhos, já que não há qualquer interlocução possível nela: é uma obra fechada, acabada, com um tempo limitado. Prevalece a ideia de uma história individual, voltada a uma vivência particular, para a qual a vida e o todo coletivo não são considerados. Logo, corresponde a uma experiência atrofiada, reduzida, justamente pela falta do espaço-comum onde acontece a verdadeira experiência. E, como ressalta o autor, tanto a informação quanto o romance somente são possíveis na época moderna, em função do desenvolvimento técnico, que permite a cópia e a produção em larga escala.

Como crítica e contraponto a essas formas restritas da linguagem, Benjamin apresenta observações a partir das obras de Charles Baudelaire, Marcel Proust, Franz Kafka, dentre outros, cujos trabalhos ultrapassam esse limite, cada qual a seu modo, como devidamente reconhecido pelo filósofo. É valendo-se dessas críticas que ele comenta a modernidade, mostrando a dialética presente na técnica, que adquire ao mesmo tempo uma natureza favorável e negativa. O que está em vigor na análise sobre a técnica é justamente o modo como é utilizada e para quais fins deve servir: sendo apenas um meio para controlar a natureza, sob o qual perdemos o controle, e que se torna um fim em si mesma, é interpretada por Benjamin como prejudicial; já quando a utilizamos de forma integrada ao modo pelo qual interagimos com a natureza, apenas como meio para facilitar nossas atividades cotidianas, criando novas possibilidades a elas, é vista de modo promissor. A questão é justamente lidar com essas duas naturezas presentes na técnica, de forma a controlá-la e utilizá-la em nosso favor.

Em nosso segundo capítulo, “Tempo e modernidade”, seguimos à discussão iniciada no capítulo anterior, aprofundando a crítica da arte e a discussão sobre a mudança de tempo na modernidade apresentada por Benjamin. Abordamos, portanto, em um primeiro momento a

aceleração do tempo em função do desenvolvimento tecnológico, que aumenta consideravelmente a velocidade da produção e, conseqüentemente as atividades do trabalho, alterando, assim, todo o ritmo da vida humana. Este tópico mereceu diversas observações por parte de Benjamin, tornado alvo de suas avaliações críticas ao relacioná-la com a nova forma de experiência nos tempos modernos, e, sobretudo, à ideologia de progresso que a permeia.

É com a arte moderna que Benjamin nos mostra a crítica a esse sistema de produtividade, que tem como meta um crescimento constante e “infinito”, por absurdo que possa parecer. O sentido de uma experiência compartilhada se perde por completo nesse contexto; o próprio trabalho torna-se uma atividade alienada do sujeito, que sequer reconhece os produtos de sua própria produção, em razão da divisão social do trabalho. A seguir, aprofundamos o debate sobre a questão da técnica, que se vincula diretamente a este ponto, o da alteração do modo de produção e do tempo desempenhado por cada trabalhador em cada função, agora pré-determinado.

Benjamin discorre sobre as relações entre a técnica e a arte, em seu momento pós-aurático, buscando visualizar as alterações que se deram nesta última com a transformação da primeira. Como exemplo, analisa de forma bastante certeira tanto o advento do cinema quanto da fotografia, deitando seu olhar nos detalhes desses elementos, com uma visão de historiador crítico, não sucumbido pelo fascínio tecnológico gerado pela doutrina iluminista do progresso. Dali, Benjamin chega ao estudo da história, que ocorre, a seu ver, de forma cíclica, em turbulências, sem conexões causais entre seus eventos, ideia essa criada a partir da concepção de um tempo linear e contínuo, que serve de base à filosofia da história tradicional.

Ao problematizar esse ponto, ele nota como a ideia de um futuro sempre promissor em relação ao presente é fato único da modernidade. É a primeira vez que nossa noção de tempo assume esse formato, isto é, de um futuro determinando o presente, e um passado descartável. Benjamin propõe, para sair dessa falsa ilusão de um tempo que também se reificou na sociedade capitalista, uma nova visão sobre o passado, ou um novo modelo de história, que aconteceria sob uma forma constelatória: um rearranjo de elementos mostrando as diversas possibilidades que podem assumir quando não estão condenados a uma única posição, aquela que é destacada a partir do triunfo do presente, como requer a filosofia do progresso.

Pretendendo facilitar a compressão dessa relação invertida entre tempos na modernidade, recorreremos a Reinhart Koselleck em nossa pesquisa, que irá apresentar sua análise sobre tempo a partir de dois conceitos, a saber, experiência e expectativa. Com essa introdução, comentamos, com ele, o surgimento das concepções de atraso e progresso, aceleração e

retardamento, concluindo que tais comparações são possíveis somente em um tempo que seja vazio e homogêneo. Em um tempo que tenha concretude e seja distinto para cada sujeito, para cada sociedade, com seu ritmo de tempo orgânico, isso não seria realizável. Assim, fechamos o capítulo trazendo à luz discussões sobre o ideal de progresso iluminista que culminaria em um estado de exceção permanente, por não considerar as catástrofes sociais que se fazem em nome do progresso técnico e do desenvolvimento econômico.

O capítulo que se segue, “Como entender de modo materialista o capitalismo”, abre para a reflexão do método benjaminiano em si, isto é, busca compreender de que modo se devolve a crítica materialista de Benjamin, percorrendo as principais ideias que compõem sua teoria. Tudo isso é feito tendo em vista desenvolver nossa hipótese, qual seja, a de que só é possível desvelar as contradições encobertas pelo modo de produção capitalista a partir de uma nova forma de história. Para tanto, o processo de construção da crítica benjaminiana é fundamental, pois compreender o modo pelo qual até aqui enxergamos a história tem como condição desvelar a crítica enquanto método, único modo de escaparmos do estado de exceção em que vivemos, que na sociedade capitalista se tornou regra.

Nossa exposição começa retomando o conceito de experiência kantiano e a crítica dos primeiros românticos sobre ela, da qual Benjamin recupera uma intuição crucial para seus estudos, a saber, a ideia de reflexão e mediação. A reflexão é entendida como a própria forma da crítica, seu caráter de processo, a condição de infinitude do pensar sobre o pensar. Os primeiros românticos realizaram sua crítica como crítica da arte, uma crítica imanente ao próprio objeto, ideia capturada de modo fulcral na filosofia de Benjamin. Sendo a crítica imanente ao objeto, ela não poderia ser submetida a critérios exteriores à obra ela mesma, isto é, a regras estéticas pré-estabelecidas pelo conjunto de valores em vigor na sociedade, no caso, o iluminista, que vem a ser o alvo da crítica romântica. Esse aspecto organiza o modo pela qual Benjamin lida com a tarefa crítica.

Assim, se a reflexão possível se dá *pela* obra, há uma temporalidade intrínseca a esse processo, não fundamentada na história da arte que se faz *a posteriori* e seguindo conceitos postulados exteriormente, mas na historicidade do próprio objeto, que se revela de forma concreta em um tempo específico e determinado, assumindo um contorno qualitativo – contrário, portanto, ao tempo vazio e homogêneo vinculado ao ideal iluminista. Ao trazer a crítica romântica para suas considerações, e superando-a, buscando não incorrer no que entende ser o misticismo dos românticos, Benjamin apresenta uma diferenciação entre os conceitos de comentário e crítica, no intuito de facilitar a compreensão do objeto. Ao comentário caberia o papel de

apresentar o que seria o teor material do objeto, seus aspectos históricos, e à crítica, o papel de apresentar o teor de verdade, descoberto por meio dela mesma, em seu processo de reflexão. Ambos estão presentes na obra de arte e é sua relação com o tempo que irá fundamentar a análise benjaminiana.

Diante disso, tem-se que a distância histórica do objeto é essencial, já que é no processo histórico que o verdadeiro e o falso podem se separar, rompendo com a capa da aparência destruída pela crítica. Por isso o envelhecimento do objeto é importante para Benjamin, são em seus fragmentos, sua forma de ruína, que está escondida sua verdade. Ela aparece justamente na exposição, na história, antecedendo portanto o próprio sujeito do conhecimento. A forma da exposição é, portanto, o novo vínculo entre arte e verdade (e história), bem como será dessa consideração que nutrirá sua teoria crítica da história ela mesma, para além da arte.

Adiante em nossa apresentação, mostramos ainda a relação entre ideia, fenômeno e história, visualizada por Benjamin sob uma forma constelatória, outro conceito relevante em sua obra. Isto porque toda sua teoria se desenrola sob um panorama imagético, ou seja, é somente por meio de imagens que Benjamin acredita ser possível transmitir a verdade das coisas. Em uma constelação os elementos estão dispostos e podem ser rearranjados de diversas maneiras, de modo que uma relação causal entre eles se torna inviabilizada. É justamente isso que busca o autor, romper com o nexo de causalidade e progressismo vindo da filosofia iluminista da história. Com a crítica, há uma descoberta de uma nova ordem, um novo formato para os fenômenos, tornando possível acessar a ideia que está por trás deles, atingindo sua verdade.

Em outra seção desse capítulo, abordamos o materialismo específico de Benjamin, retomando, para tanto, o materialismo marxiano. Julgamos conveniente trazer também a leitura lukácsiana para nossa análise, considerando que exerce forte influência na teoria e desenvolvimento das ideias de Benjamin. Inicialmente discorreremos sobre a teoria do conhecimento e a relação entre sujeito e objeto, que se altera em Hegel, perdendo sua forma dicotômica. Marx, por sua vez, reconhece essa importante observação hegeliana, mas rompe com o filósofo pelo fato de sua teoria ser determinada pelo material, concreto, e não pela consciência, como faz Hegel; para Marx, esta (a consciência) também é um produto social. Discorreremos também sobre outro ponto de desencontro entre os filósofos, a ideia de verdade, que para Marx está encoberta na relação dialética entre sujeito e objeto, reificada que está na sociedade capitalista. Para escapar dessa falsa aparência, Marx sugere ser necessário inverter a dialética hegeliana.

A concepção de história também é vista em Marx como um produto social, determinada pela classe que exerce o poder em um determinado momento histórico. Logo, a ideia de uma

história contínua e linear que nasce na filosofia iluminista será vista por Marx como produto da sociedade burguesa, representando a dominação impessoal do capital e o aumento vertiginoso e contínuo da produção. É dessa dinâmica que surge o ideal progressivo, que justifica o desenvolvimento técnico dos meios de produção como razão suficiente para a barbárie feita em seu nome. Lukács retoma com Marx a importância crucial da dialética nesse processo, pois somente a dialética materialista poderia desmascarar a ilusão capitalista de uma história positivista, objetiva e progressiva. Ele ressalta que o fetichismo dos objetos apresenta os fenômenos como dotados de uma categoria supra-histórica, visando manter seu *status quo*, perpetuando a ideia de que o mundo sempre foi e será assim, determinado pelo modo de produção.

Benjamin, por sua vez, desenvolve seu materialismo seguindo um caminho único, não percorrido ainda pelas perspectivas já mencionadas. Sua ideia é de um materialismo embebido de teologia, formulado pela sua relação com a teologia judaica e sobre a qual tem uma interpretação também materialista. Por mais paradoxal que possa parecer, em uma primeira leitura, o que Benjamin trata como sendo o Messias, o que trará a redenção ao passado, reconciliando-o com o presente, e abrindo o futuro a novas possibilidades, é o sujeito político. Assim, a dialética que estabelece entre sagrado e profano, teologia e materialismo, manifesta-se na ideia de uma nova temporalidade, uma nova forma de se pensar a história, que traria a redenção e a liberdade à humanidade.

O momento de salvação, conforme argumenta, será aquele momento catártico, representado pela emergência de uma imagem dialética no presente, a partir de um rompimento com o tempo progressivo, como um choque. Apresentamos a leitura benjaminiana sobre os surrealistas, que, conforme argumenta, teriam a capacidade de enxergar nas ruínas, nos resquícios dos materiais do passado engolido pelo presente, sua possibilidade de redenção, assim como também teria o teatro brechtiano, de forma ainda mais apropriada para Benjamin; por isso a importância em mencioná-las. Por fim, mostramos que o trabalho que Benjamin se propôs a fazer, portanto, é o de dar luz aos objetos, principalmente aqueles esquecidos e renegados. Sob a ótica do materialismo, Benjamin visa apresentar uma nova forma de história, que arranque os objetos de dentro dessa figuração capitalista, reificada, devolvendo-lhes a verdade e novas possibilidades de combinação.

## 1. EXPERIÊNCIA E HISTÓRIA: BENJAMIN E O SÉCULO XX

O fumante de ópio ou de haxixe tem a experiência do olhar que é capaz de encontrar cem lugares diferentes num único. (BENJAMIN, 2013b, p. 165)

A praça em frente ao porto era a minha paleta, na qual a fantasia misturava as características do lugar, experimentando-as de um modo e de outro, sem compromissos, como um pintor que sonha sobre a paleta. Hesitei em prestar honras ao vinho, meia garrafa de cassis, um vinho seco. No copo boiava uma pedra de gelo. Mas o vinho ia muito bem com a minha droga. Tinha escolhido aquele lugar por causa da vidraça aberta, através da qual podia olhar para a praça escura lá em baixo. E quando, de tempos a tempos, o fazia, reparava que ela tinha a tendência de se transformar com cada pessoa que a atravessava, como se esta formasse para ela uma figura que, naturalmente, não tem nada a ver com o modo como a vê, mas antes com o modo de ver dos grandes retratistas do século XVII, que realçavam uma colunata ou uma janela de acordo com o estatuto da personagem que enquadravam. Mais tarde, anotei ao olhar para baixo: ‘As coisas tornam-se mais estranhas a cada século que passa’. (BENJAMIN, 2012b, p.259-260)

O fragmento acima apresenta uma concepção de experiência expandida, em razão dos efeitos do haxixe experimentados por Benjamin. Embora o texto sobre o haxixe ocupe um lugar singular em sua obra, uma ocorrência não imediatamente vinculada ao restante, é notável como a descrição alude à composição geral do que será tratado pelo autor como uma experiência não-reduzida. As análises e observações benjaminianas acerca da era moderna recaem, em contraste direto, sobre uma forma de experiência atrofiada, que decorre particularmente da introdução da tecnologia de forma ampla e substancial nos meios de produção, transformando as formas de trabalho com as novas possibilidades que cria, bem como as relações sociais que surgem a partir dessa transformação.

A problemática decorrente dessa perda de experiência é explorada diversas vezes pelo autor, na narração, na memória, na arte, na natureza, de modo que, na pluralidade dessas expressões, Benjamin relaciona tal perda à conjuntura política-social-econômica-cultural em que se encontra, e que, portanto, atrela-se imediatamente à forma da história desenvolvida na modernidade, aquela marcada pela ideia do progresso. O século XX surge como uma expressão dessa nova época, do capital consolidado e dos avanços técnicos constantes. É dando luz à leitura de Benjamin sobre esse contexto de afirmação do ideal de progresso iluminista, que chegaremos à concepção de história e de crítica que o autor desenvolve, isto é, a partir das circunstâncias que as fundamentam.

Nesse sentido, a questão da experiência é relevante e abre nossa exposição, pois é a partir dela que iremos analisar as implicações da ideologia iluminista no tecido social, de como ela altera radicalmente nosso modo de vida, suas formas de reprodução e o modo como nos

relacionamos socialmente, assim como segue sendo reafirmada por essas novas práticas sociais que engendra, dentro da experiência achatada da modernidade. Para tanto, iniciamos nossa discussão introduzindo uma observação do autor a respeito de uma distinção significativa entre dois termos alemães que remetem à experiência, a saber, *Erfahrung* (experiência) e *Erlebnis* (vivência)<sup>1</sup>. Tal distinção está relacionada à temporalidade e ao hábito, que repercutem a ideia de origem (*Ursprung*), como veremos em detalhe à frente.

Conforme argumenta o autor, o ritmo de vida do mundo pré-moderno estava associado às atividades marcadas pela continuidade da repetição de tarefas e pela monotonia que elas proporcionavam, gerando, na moldura do tédio, um espaço propício às narrativas, às histórias assimiladas pelo ouvinte, ao compartilhamento de experiências comuns entre as pessoas. A teoria da narração de Benjamin, mostrada na sequência, tem como argumento-chave o fim da atividade narrativa em decorrência do estreitamento da específica experiência que o espaço reservado ao tédio permitia, estreitamento decorrente das formas de trabalho modernas.

Finalmente, a conclusão do capítulo segue o argumento de que a decadência da experiência vinculada à nova temporalidade da vida moderna, que altera a relação entre passado, futuro e presente, com o futuro passando a guiar o passado, inverte o sentido do tempo da antiguidade: enquanto nessa as experiências passadas serviam como exemplo e orientação às ações humanas, o futuro apresentado como preceptor do passado é resultado do ideal de progresso que conduz a forma de história da modernidade, criticada por Benjamin. Esses passos definem o pano de fundo de nossa discussão nesse capítulo.

## 1.1 Sobre a experiência

Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? (...) Não, está claro que as ações da experiência estão em baixa, e isso numa geração que entre 1914 e 1918 viveu uma das mais terríveis experiências da história. Talvez isso não seja tão estranho como parece. Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos. (...) Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem. (BENJAMIN, 2012a, p.123-124)

---

<sup>1</sup> Em alemão, *Erlebnis* (vivência) deriva do verbo *leben* (viver). Trata-se, assim, de algo limitado temporal e espacialmente: vive-se imediatamente. *Erfahrung* (experiência), por sua vez, deriva do verbo *fahren* (viajar, dirigir-se a outro lugar), logo está ligado a um tempo extenso, narrado, que viaja, ultrapassando o espaço-tempo imediato.

Em nossa luta por responsabilidade enfrentamos um mascarado. A máscara do adulto chama-se “experiência”. Ela é inexpressiva, impenetrável, sempre igual. Esse adulto já experimentou tudo: juventude, ideais, esperanças, a mulher [sic]. Tudo foi ilusão. Frequentemente ficamos intimidados ou amargurados. Talvez ele tenha razão. O que podemos contestar-lhe? Nós [jovens] ainda não experimentamos nada. (BENJAMIN, 1984b, p. 23)

Se traçarmos um paralelo entre as duas passagens citadas acima, vê-se que o termo *experiência* adquire contornos distintos na obra de Benjamin. O primeiro foi retirado de seu ensaio *O Narrador*, de 1936, e o segundo do ensaio *Experiência*, do ano de 1913. Tomado como um conceito-chave para o autor, perpassando todos os seus escritos, desde a juventude até a maturidade<sup>2</sup>, é, contudo, um conceito com grande variação ao longo das obras, nem sempre capturada pelas traduções. Se no primeiro trecho um Benjamin maduro afirma que a experiência está em decadência, sobretudo no que concerne à sua transmissibilidade, enfatizando a miséria social que decorre desse processo, que resulta na barbárie ela mesma, no segundo trecho sua argumentação segue no sentido oposto. Isto é, ele apresenta, no pequeno texto de juventude, uma crítica à experiência do adulto, que, de modo contrário ao que defende no ensaio d’*O Narrador*, não teria nada a nos acrescentar, sendo ela uma forma de pobreza em si mesma.

Contrariamente ao que pode supor uma primeira leitura, não se trata de uma contradição do autor, mas sim de diferentes conotações que Benjamin emprega ao lidar com o termo. Na primeira citação, temos uma crítica de Benjamin à perda da experiência, notando, de forma alarmante, que ela se esvazia na modernidade, com o fim da narração, resultante do advento de novas formas de trabalho e vivência social. “O narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 2012, p. 217). A essa forma de experiência, vinculada à tradição oral, e que entra em declínio no período moderno, Benjamin refere-se por meio do uso do termo alemão *Erfahrung* (experiência), pelo fato de ser um conceito que representa o compartilhamento de experiências, a conexão delas com a memória e a coletividade, e que por isso possui longa duração. Já para a experiência que corresponde à segunda citação, Benjamin faz uso do termo alemão *Erlebnis* (vivência), que diz respeito a uma forma de experiência vazia, singular, limitada e dissociada da memória coletiva. Esta seria, justamente, a forma de experiência da modernidade (que poderia ser entendida também como uma forma de “não-experiência”).

---

<sup>2</sup> Período que corresponde à década de 1930.

Buscando uma melhor compreensão acerca dessa distinção, vale analisarmos o conceito de tédio em Benjamin. “Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio é o ponto mais alto da distensão psíquica” (Ibid., p.221). Para o autor, o declínio da experiência (*Erfahrung*) está relacionado ao fim do espaço concedido ao tédio no período pré-moderno, isto é, ao fim de momentos que davam espaço a atividades com um ritmo próprio, calcadas em repetições relaxadas e descontraídas, seguindo um tempo de trabalho não pautado pelo relógio, que permitia o contar de histórias em meio às tarefas do ofício. Nesses espaços, o relaxamento (*Entspannung*) favorecia a assimilação pelo ouvinte do que era contado: as experiências relatadas se viam entrelaçadas a sua própria existência, estimulando assim a memorização das histórias por um processo de correspondência. À crítica que dirige ao desaparecimento dessa forma de experiência subjaz, portanto, sua crítica à modernidade, época pautada por um ritmo único, em que a informação substitui a narração, e onde impera a impaciência no lugar do relaxamento do ouvinte. Com Benjamin,

Nada facilita mais a memorização das narrativas do que aquela sóbria concisão que subtrai à análise psicológica. E quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, tanto mais facilmente a história será gravada na memória do ouvinte, tanto mais completamente ela irá assimilar-se à sua própria experiência, tanto mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia. Esse processo de assimilação se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro. (Ibid.)

Em outros termos, a temporalidade da *Erfahrung* possibilitava a constituição do hábito, em razão de suas atividades repetitivas (SALZANI, 2009). Visando compreender o ato de repetição, tão encontrado nas brincadeiras infantis e, logo, associado ao hábito das crianças, Benjamin estuda de onde ele se origina. Antes de entrar nessa discussão, no entanto, faremos uma breve consideração sobre o conceito de origem (*Ursprung*) para Benjamin, fundamental em sua obra e que nos fornece pistas importantes para tratar a hipótese de que o entendimento da história proposto por Benjamin se compreende em contraposição ao ideal de progresso do Iluminismo e o modo de produção e vida próprios do mundo capitalista.

Benjamin entende a origem do ato de repetição não como gênese, mas como ideia, que “apesar de ser uma categoria inteiramente histórica, não possui, no entanto, nada em comum com o surgimento. A origem encontra-se como um turbilhão no rio do vir a ser e arrebatada no seu ritmo para si o material surgido” (BENJAMIN, 1984b, p. 67). Esse fragmento, apresentado no livro *Origem do Drama Barroco Alemão*, escrito em 1923, merece nossa atenção por estabelecer um vínculo direto à forma de interpretação da história por Benjamin, que não busca seu

desenvolvimento em um início específico, mas em um turbilhão, como coloca, onde os diversos tempos aparecem juntos, entrecruzados. Seria uma forma de restauração e reestabelecimento, sem se conectar com o começo; uma estrutura que se restaura pela história e ao mesmo tempo está aberta a seu devir. Conforme Seligmann, “A relação do fenômeno originário com suas manifestações remete-nos de novo àquela ‘volta constante dos fatos’ que a doutrina benjaminiana das Ideias acentua. O fenômeno de origem, como a Ideia, existe apenas na sua manifestação histórica” (SELIGMANN-SILVA, 2020, p. 132-133). Assim, a história deveria ser lida como algo descontínuo, sem relações causais, efetuando-se por meio de “saltos”, entendendo, assim, a origem como *Ur-sprung*, um “salto originário”. Ainda com Seligmann, podemos supor que Benjamin tenha formulado uma espécie de “antimodelo epistemológico”, indo desde a metafísica de Platão (ideias) e do misticismo judaico, até os românticos de Iena e à *Doutrina das cores* de Goethe<sup>3</sup> (Ibid.).

Após esse pequeno parêntese, retomemos a seu estudo sobre o hábito e a conexão que ele apresenta com a repetição e a memorização das coisas, articulada por Benjamin à criança e a atividade do brincar. Em seu ensaio *Experiência*, de 1913, Benjamin afirma que o adulto apresenta uma experiência pobre e vulgar da vida, sem encontrar sentido nela, e, portanto, o filósofo vai em busca de outro momento da experiência, aquela que se encontra nas atividades desempenhadas pela criança: “A máscara do adulto chama-se experiência. Ela é inexpressiva, impenetrável, sem igual” (BENJAMIN, 1984b, p. 23). E prossegue, mais adiante: “Nada é mais odioso ao filisteu que os sonhos de sua juventude, uma lembrança incômoda do espírito. Sobretudo porque vivenciar sem o espírito é confortável, embora funesto” (Ibid., p.25). Daí o porquê de Benjamin voltar-se ao estudo da infância e, sobretudo, à atividade do brincar: ali se afirmam traços de uma experiência doadora de sentido.

Já no final de década de 1920, ao analisar os jogos e brincadeiras das crianças, Benjamin observou que “A banalização de uma existência insuportável contribuiu consideravelmente para o crescente interesse que jogos e brinquedos infantis passaram a despertar após o final da guerra” (Ibid., p.64). E isso não por acaso, ou mera distração. O retorno ao “mundo infantil”, alheio a bruta realidade, se fazia necessário como uma espécie de refúgio, de saída de um mundo de onde não vê mais saída, pois é a criança, e não o adulto, que *cria e inventa novas formas* de relações, desconexas, ou mesmo ilógicas, contrastando com o mundo do adulto, que sem compreendê-la, sem saber lidar com a “faceta cruel grotesca e selvagem da natureza infantil”, com

---

<sup>3</sup> Obra em que Goethe apresenta uma nova ótica do mundo, não baseada no cientificismo newtoniano, próxima, desse modo, à crítica ao progresso realizada por Benjamin.

seu “elemento despótico e desumano”, vale-se de um “humor subalterno” para se relacionar com a criança. Essa forma de humor, segundo Benjamin, é um ato que reconhece, implicitamente, o próprio menosprezo do adulto em relação ao seu comportamento, sonhos, aspirações e modo de vida, expressão de um sentimento de culpa de não ter cumprido o que gostaria e ter se resignado ao *status quo*.

Observa Benjamin: “Mas quando um poeta moderno diz que para cada um existe uma imagem em cuja contemplação o mundo inteiro submerge, para quantas pessoas essa imagem não se levanta de uma velha caixa de brinquedos?” (Ibid., p.75) – passagem que fecha seu ensaio *Brinquedos e Jogos*, de 1928. E ainda, afirma, abrindo o ensaio *Velhos Brinquedos*, do mesmo ano em questão, “Sem dúvida brincar significa sempre libertação”. Justapondo ainda outro trecho, agora do ensaio *História cultural do brinquedo* (1928), “Ninguém é mais sóbrio em relação aos materiais do que as crianças: um simples pedacinho de madeira, uma pinha, uma pedrinha, reúnem em sua solidez, no monolitismo de sua matéria, uma exuberância das mais diferentes figuras” (Ibid., p.69), podemos concluir que é *no jogo* que a brincadeira aparece, e não *no conteúdo* que ele apresenta:

A criança quer puxar alguma coisa e torna-se cavalo, quer brincar com areia e torna-se padeiro, quero esconder-se e torna-se ladrão ou guarda. (...) Quanto mais atraentes forem os brinquedos, mais distantes estarão do seu valor como instrumentos de brincar; quanto ilimitadamente a imitação anuncia-se neles, tanto mais desviam-se da brincadeira viva. **A Imitação — assim poderia ser formulado — é própria do jogo e não do brinquedo.** (Ibid., p.70, grifo nosso.)

A imitação é a única forma pela qual o adulto enxerga o jogo infantil. No entanto, Benjamin argumenta que a lei fundamental, da qual partem as demais leis do mundo da brincadeira, é a lei da *repetição*: “Para a criança é a alma do jogo; nada alegre-a mais do que o mais uma vez”. (Ibid., p.74)

E, de fato, toda e qualquer experiência mais profunda deseja insaciavelmente, até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restabelecimento de uma situação primordial da qual nasceu o impulso primeiro. (...) A criança volta a criar para si o fato vivido, começa mais uma vez do início. **A essência do brincar não é um fazer como se, mas um fazer sempre de novo, transformação da experiência mais comovente em hábito. Pois é o jogo, e nada mais, que dá à luz todo hábito.** (Ibid., p.75, grifo nosso)

A criança cria o hábito repetindo a experiência por diversas vezes, e este processo, de recomeço da experiência, voltando ao seu início, é fundamental para que ela aprenda a dominar

seus medos. Benjamin irá definir os hábitos como sendo “formas petrificadas da nossa primeira felicidade, do nosso primeiro terror”, vinculados aos ritmos monótonos da vida milenar, o que define uma certa forma de experiência (*Erfahrung*). Desse modo, o hábito estabelece seu vínculo direto com a experiência e, conseqüentemente, com a história: “os hábitos são armaduras de experiências conectadas. Essa armadura é atacada pelas experiências individuais” (BENJAMIN *apud* SALZANI, 2009, p.130, tradução nossa).<sup>4</sup>

O que diferencia o hábito da *Erfahrung* em relação ao modo da *Erlebnis*, é, como bem define Salzani (Ibid.), que “esses novos hábitos falham em construir uma armadura, uma estrutura que conecte experiência à memória e à comunidade. Conseqüentemente, falham em prover aquele relaxamento mental que ele define em ‘O Narrador’ como tédio<sup>5</sup>”. Vale pontuar que, na obra de Benjamin, tédio, hábito e repetição apresentam conotações diversas, ora positivas, ora negativas. Tais termos, quando usados para tratar da *Erfahrung*, experiência da antiguidade, assumem um contorno especificamente *aurático*, uma relação direta com o passado, ou, como bem explica Hansen (2008), uma condição que “atualiza um passado normalmente não acessível ao eu desperto; implica uma passividade em que algo ‘se apodera de nós’ e não o contrário” (p. 345). Esse elemento aurático é essencial para se entender a *Erfahrung*, pois se trata de uma forma de percepção que desafia as noções científicas tradicionais de tempo e espaço linear, alterando também a relação entre sujeito e objeto, deixando-a “borrada”, sem uma separação clara e exata. Assim, com a perda da aura<sup>6</sup> na *Erlebnis*, a partir da “experiência do choque” que vive o morador da cidade, todas essas experiências, a do tédio, a da repetição, o do hábito, adquirem um sentido adverso.

## 1.2 Choque e memória

A análise da experiência do choque, que caracteriza a modernidade, pode ser introduzida a partir dos comentários de Benjamin a respeito da poesia de Baudelaire, no ensaio *Sobre Alguns Temas em Baudelaire* (1939), que aborda a mudança da experiência do leitor nos tempos modernos, mostrada na estrofe abaixo, de “O Sol” (*Le Soleil*):

Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros  
Persianas acobertam beijos sorrateiros,  
Quando o impiedoso sol arroja seus punhais  
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,

---

<sup>4</sup> No original: “Habits (*Gewohnheiten*) are the armature of connected experiences (*Erfahrungen*). This armature is assailed by individual experiences (*Erlebnissen*)”.

<sup>5</sup> O sentido de *tédio* em “O Narrador” configura uma conotação positiva, ao contemplar a aura presente na experiência pré-moderna, no sentido da *Erfahrung*. Sobre isso ainda discorreremos mais ao longo do texto.

<sup>6</sup> Discorreremos mais sobre o conceito ao longo do texto.

Exercerei a sós a minha estranha esgrima,  
 Buscando em cada canto os acasos da rima,  
 Tropeçando em palavras como nas calçadas,  
 Topando imagens desde há muito já sonhadas.  
 (Baudelaire *apud* Freitas 2014, p.14)

É a forma como constrói sua poesia que retrata a experiência própria da modernidade. Como bem analisa Freitas (2014),

Essa experiência se caracterizaria pela transitoriedade, velocidade e violência com que objetos, pessoas e relações apresentam-se ao cidadão da sociedade moderna, o qual não encontra recursos para evitá-las, e, por isso, acaba incorporando-as, tornando-as, enquanto sujeito moderno, sua experiência dominante. O poeta tenta, por meio da atitude de esgrimista, aparar os golpes que recebe dessa experiência. Nesse movimento de aparar golpes, tenta abrir caminho em meio à sucessão de imagens que a ele advêm por meio da experiência do choque. É nesse sentido que o poeta, vencido e desesperado, “inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho poético” (BENJAMIN, 1989:111), ocasionando uma revolução na poesia lírica ao atribuir a ela novos temas tipicamente modernos. (2014, p.14)

Benjamin observa que Baudelaire discorre sobre a recepção da poesia lírica e a morte do poeta, transformado em mercadoria na sociedade burguesa, a qual retirara o espaço também da poesia, uma vez que o público também perdia sua sensibilidade de leitor e capacidade de incorporar a experiência que lhe transmitia o poema, ao se tornar mero consumidor, alienado em uma sociedade reificada pelo processo econômico. Assim, nota Benjamin, a lírica passa a ser trocada por uma outra forma de narrativa, a saber, a da informação, que comporta uma forma de linguagem e comunicação direta, relacionada à experiência reduzida da nova era de produção em larga escala.

Na substituição do antigo relato pela informação e desta pela sensação reflete-se e a crescente redução da experiência. Todas essas formas, por seu lado, destacam-se da narrativa, que é uma das formas mais antigas de comunicação. Para ela, **não era importante transmitir a pura objetividade do acontecimento, como faz a informação**; integra-o na vida do contador de histórias para passá-lo aos ouvintes como experiência. Por isso, o contador de histórias deixa na experiência as suas marcas, tal como o oleiro deixa as das suas mãos no vaso de barro. (BENJAMIN, 2012a, p.179-180, grifo nosso)

Não há uma assimilação das coisas pelo indivíduo; a informação altera a forma da experiência na medida em que bloqueia o espaço reservado à associação livre que realizava com a narração. Com a exatidão dos fatos trazidas pela informação, o processo de absorção e conexão das coisas pelo sujeito fica bloqueado: sua consciência perde a capacidade reflexiva em função do ato de incorporar a informação como notícia precisa, que não deixa margens à

interpretação e, assim, faculta a correspondência a suas vivências. Logo, a experiência não acontece; a consciência não a captura.

A cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão para tal é que todos os fatos já nos chegam impregnados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece é favorável à narrativa, e quase tudo beneficia a informação. Metade da arte narrativa está em, ao comunicar uma história, evitar explicações. Nisso Leskov é magistral (pensemos em texto como *A fraude*, ou *A águia branca*). O extraordinário, o miraculoso é narrado com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que falta à informação. (Ibid., p.219)

A perda existente nesse modo de comunicação, em que notícias e fatos devem ser completamente explicados e comprovados, é perceptível em seu próprio formato, que dispensa interpretações: quem dá uma notícia busca imprimir certa neutralidade aos acontecimentos, dissociando-os do todo que a eles emprestaria sentidos contrastantes, algo que Benjamin associa a tendências gerais encontradas também na filosofia. Assim, perde-se a verdade e a validade que enriquecem a narrativa, o ato de narrar, de ouvir e escutar. A experiência se empobrece.

Como coloca Gagnebin (2018),

Para Benjamin, a arte do narrador é também a arte de contar, sem a preocupação de ter que explicar tudo; a arte de reservar aos acontecimentos sua força secreta, de não encerrá-los em uma única versão. Ao contrário da coerência psicológica do romance e da plausibilidade da informação jornalística, o relato do narrador permanece irreduzível a interpretações posteriores, capaz, por isso mesmo, de provocar surpresa e reflexão mesmo depois de muitos séculos (GAGNEBIN, 2018, p. 69).

A informação é um formato próprio da modernidade, pois só é realizável em função do desaparecimento da experiência coletiva (*Erfahrung*) e a ascensão da história pessoal (*Erlebnis*). Voltando às palavras precisas de Gagnebin (2018), esse desaparecimento da partilha da vida comum,

(...) traz também como consequência o culto do sempre novo, razão de ser da imprensa escrita. A informação jornalística afasta-se diametralmente da informação fornecida por uma história contada de acordo com a narrativa tradicional. Submissa à estrutura do *Erlebnis*, deve dar ao leitor a impressão de que algo totalmente novo e excepcional acaba de acontecer, talvez para preencher o vazio uniforme da vida subjugada ao ritmo do trabalho capitalista. (Ibid., p.68)

Para entender a alteração que se dá na estrutura da experiência nesse novo contexto industrial, Benjamin destaca o trabalho de Bergson "*Matéria e Memória*", pontuando que, além

do que propõe o autor acerca da memória como base constituinte da experiência, “[n]a verdade, a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência em consistentes, que afluem à memória” (BENJAMIN, 2015, p. 94). Logo, Benjamin introduz, em sua análise, o papel da memória na assimilação da experiência, discussão que aprofundaremos na sequência.

A experiência verdadeira, conforme a concebe Benjamin, é formada por uma “conjunção, na memória, de traços do passado individual e do passado coletivo. (...) condicionada à atividade de rememoração” (GATTI, 2009a, p. 173). A rememoração é o processo que liga a experiência à tradição, que reconecta os tempos passados e presentes, possível quando há uma distância clara que os separa, o que pressupõe um reconhecimento do tempo presente. É necessária uma reflexão no presente a respeito das experiências ocorridas no passado, pois “Somente assim se pode entender a noção de atualização do passado no presente, que reelabora a experiência passada, mas não anula a diferença do presente em relação a ela” (Ibid.).

Com efeito, a ideia central da atividade de narrar é a de preservar aquilo que fora contado, tornando a memória peça-chave nesse processo. Ele observa: “Não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da *transmissão*” (BENJAMIN, 2012a p. 227, grifo nosso). Mais adiante, prossegue: “A *rememoração* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. (...) Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se liga à outra como demonstram todos os grandes narradores, principalmente os orientais” (Ibid., p. 228).

É clara a importância que Benjamin dirige à continuidade das histórias, isto é, do seu processo mesmo de transmissibilidade, uma vez que é isso que possibilita o compartilhamento e a troca de experiências entre as pessoas, que ocorre através da rememoração. A rememoração é, portanto, o lugar no qual a experiência acontece, o momento em que o tempo presente lê o passado e reflete sobre ele, na tentativa de compreendê-lo. Para isso, a memória individual do sujeito não é suficiente, sendo preciso associá-la às memórias coletivas, que se constituem pelo compartilhamento de experiências comuns. Dito isso, ao reduzir o espaço da experiência coletiva, a modernidade acaba por comprometer a memória.

Benjamin identifica nos poemas de Baudelaire, em especial aqueles que compõem *Flores do Mal*, as transformações na cidade, as quais se tornaram um local que não permite

qualquer socialização entre as pessoas, impossibilitando a *experiência comunitária*. Tampouco há espaço para a tradição, como coloca o poeta, dado que é a impermanência que caracteriza, segundo sua reflexão, a Paris do século XIX:

(...) A velha Paris não existe mais (a forma de uma cidade  
Muda mais rápido, ah! que o coração de um mortal)  
Só em espírito vejo todo esse campo de barracos (...)

(BAUDELAIRE *apud* GATTI, 2009a, p.166).

Logo, vê-se também nesse trecho, o tempo em escape, uma condição na qual nada é feito para durar e, justamente em função disso, não há mais tempo destinado à rememoração e processos constituintes da memória. Como argumenta Gatti (2009a),

(...) o curso acelerado do tempo, que consome rapidamente o presente e impede que ele atualize o passado, e o exílio do poeta, sinal do reconhecimento de sua própria alienação frente à cidade, são índices da insuficiência de sua atividade rememorativa. Além disso, sua memória não é suficiente para estabelecer uma correspondência entre os elementos recordados; eles permanecem sujeitos à recordação aleatória do poeta que se desenrola num movimento aparentemente sem fim. O único vínculo que o poeta consegue estabelecer entre eles é negativo: é o exílio em face de uma situação historicamente configurada, ou, em outras palavras, a impossibilidade de construir uma experiência nas condições históricas da produção incessante do novo que sustenta a modernidade (Ibid., p. 173-174).

Outro elemento que favorece a memória é o formato do trabalho manual. Como dissemos anteriormente, o tempo vinculado a essa forma de trabalho seguia um ritmo sem pressa, não ditado externamente pelo tempo abstrato do relógio, que cobra em números o dispêndio da força de trabalho, de modo que o trabalhador dispunha de calma e tranquilidade para realizar suas funções. Assim, a narrativa e a troca de experiências em meio a essas atividades artesanais contribuíam para preservar a memória, pois nelas “O ouvinte se esquece de si mesmo, guarda o que ouve”, já que o alargamento no ritmo do trabalho manual permite que vivenciemos o tédio, algo que discutimos em outro momento do texto. Vale retomar o argumento de Benjamin sobre esse ponto, para aprofundarmos a discussão entre memória e experiência. Escreve: “O tédio é um pássaro onírico que choca os ovos da experiência” (BENJAMIN, 2012a, p.221). É nele, no “estado de distensão psíquica”, que as histórias contadas são absorvidas pelas pessoas e conectadas às suas próprias experiências. Por isso sua importante relação com a memória.

“A obtenção de uma memória comum (...) é hoje destruída pela rapidez e violência das transformações da sociedade capitalista. Agora, o refúgio da memória é a interioridade do

indivíduo, reduzido à sua história privada, tal como ela é construída no romance” (GAGNEBIN, 2018, p. 68). Na modernidade, a memória perde seu valor e sua distinção. Com o aprimoramento constante das técnicas que fixam o sentido das atividades, também aquela conservação da tradição oral e dos contos de muitas histórias, passados de geração em geração, cede lugar a uma experiência nova, a do romancista que escreve ao leitor isolado e que se vale de uma história individual calcada na reminiscência e não mais na memória coletiva dos fatos. Isso ocorre em função da dissolução da rememoração, outrora presente na poesia, que confluía em seu conjunto tanto a memória quanto a reminiscência. Com essa transformação nas formas literárias, em sintonia com essa nova forma de vida, o romance passou a comprimir o passado na rememoração do indivíduo, de modo que esse não consegue alcançá-la.

Para aprofundar essa questão, Benjamin demonstra, a partir do primor da obra de Marcel Proust, a dissonância determinada entre a poesia e a vida nos tempos da burguesia. Sua obra é traçada pela rememoração, que constrói por meio de suas reminiscências, ou do que poderia ser entendido ainda como memória involuntária, aquela que “só se lembra no mais profundo esquecimento” (GAGNEBIN, 2013a, p.71). Os fragmentos de nossa experiência vivida, encontrados em instantes de vigília (assim que acordamos, por exemplo, momento em que os sonhos ainda se misturam à realidade), são as substâncias que fundamentam seu trabalho. A descrição de tais momentos é feita de maneira tão esplêndida, que se torna possível que cada um os perceba em sua própria existência.

Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida rememorada por quem a viveu. Porém esse comentário ainda é difuso, e demasiadamente grosseiro. Pois o principal, para o autor que rememora, não é absolutamente o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria talvez preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? (BENJAMIN, 2012a, p.38).

A rememoração, da qual trata Proust, diferencia-se da memória voluntária que é ordenada pelo pensamento, encontrando assim seus vestígios, detalhes não atingidos conscientemente. Benjamin a compara a uma “tapeçaria inacabada”, uma atividade de tecer os fios da memória e desmanchá-los, uni-los, desuni-los, construindo uma nova imagem a cada desvio realizado pela memória, desvio esse que vai de encontro justamente a aquilo que estava já próximo do esquecimento. Recuperando essa imagem perdida, a *mémoire involontaire* de Proust a traz ao momento presente de forma inusitada, interrompendo o fluxo temporal ao lhe devolver o passado sob uma nova configuração e abrindo, ao mesmo tempo, o tempo presente a uma nova constelação. (FREITAS, 2019)

Na contramão dos romancistas, Proust, cuja obra é, segundo Benjamin, inclassificável, “aborda a vivência sem o menor interesse metafísico, sem a menor tendência construtivista, sem a menor inclinação consoladora” (BENJAMIN, 2012a p. 48-49). As condições de vida dessa sociedade moderna, pareciam, a ele, aniquiladoras, sendo-lhe o mundo um lugar estranho, diferentemente do que ocorria aos românticos. Ele explicita a “contradição entre o perecer da memória e o desejo de conservar” (GAGNEBIN, 2013a, p.71), numa tentativa de reconstruir, de modo antinatural, pois fundada em reminiscência individual e não em memória coletiva, a narrativa perdida.

Todo esse processo de aniquilamento da experiência é também resultado da aceleração do tempo, que impossibilita o distanciamento adequado entre o tempo passado e o presente, bloqueando a reflexão que proporcionaria seu entendimento. A busca incansável pelo novo, que transfigura o tempo moderno, tornando tudo obsoleto de um segundo ao outro, é conceituada por Baudelaire em *As Flores do Mal*, como *spleen*. “O *spleen* interpõe séculos entre o momento presente e o que acabou de passar. É o *spleen* que incansavelmente gera ‘antiguidade’. E, de fato, em Baudelaire, a modernidade não é outra coisa que a ‘mais nova antiguidade’” (BENJAMIN *apud* GATTI, 2009a, p. 165). Nota-se, nesse comentário, sua crítica à filosofia do progresso, ideal dos iluministas. Ainda, com Gatti (2009a),

No *spleen*, a memória individual não possui uma contrapartida na experiência coletiva, e o tempo dissolve o presente na sua capacidade de refletir sobre a distância que o separa do passado, inviabilizando a construção de uma experiência a partir da contraposição entre passado e presente. (Ibid., p.176)

Gatti (2009a) entende que a experiência em Benjamin é a correlação existente entre *spleen* e ideal. O primeiro, abordado acima, seria o responsável pelo recalque do passado, ao impedir o acontecimento da experiência coletiva. O ideal, por sua vez, remete ao local onde se situaria a experiência, que, por ser impossibilitada pelas condições modernas de vida, torna-se espaço da rememoração da experiência perdida. Como coloca o autor, seria uma forma de negação crítica da experiência. No tempo pré-moderno, em que a experiência ainda se realizava, o ideal seria o espaço da rememoração, reconciliando o ser humano com seu passado e com a natureza.

Benjamin comenta que Leskov já pontuava que nossa época moderna não compactua com uma relação harmônica com a natureza e, a bem dizer, nem com nós mesmos. A redenção da humanidade, sua liberdade, seria possível, para Benjamin, com o resgate completo da

memória de seu passado, o que configuraria a Apocatástase<sup>7</sup> de Orígenes, tarefa que era realizada pelo narrador. Livre, o sujeito também estaria reconciliado à natureza, em oposição ao mundo mítico. Essa relação estabelecida entre mito, natureza e humanidade é fundamental na análise benjaminiana, pois permanece sempre presente em nossa história, ainda que se altere segundo o curso dos acontecimentos.

Desde os escritos da juventude de Benjamin, nota Gagnebin, o mito parece ser “justamente a outra vertente de sua preocupação com a história” (GAGNEBIN, 2013b, p. 9). Prossegue: “A crítica do mito não é apenas uma crítica de certo momento vivido pela humanidade, mas significa a crítica de uma concepção de vida e de destino que sempre ameaça, sob formas diversas, as tentativas humanas de agir histórica e livremente” (Ibid.).

Na leitura de Benjamin, destino, mito, culpa e direito estão entrelaçados, como argumenta em seu ensaio, *Destino e Caráter*.

O carácter é geralmente colocado num contexto ético, e o destino num contexto religioso. Mas devem ser expulsos desses domínios, pondo a claro o erro que permitiu que para aí fossem remetidos. Tal erro deve-se à relação estabelecida, no caso do conceito de destino, entre este e o de culpa. Assim, para referir o caso mais típico, a desgraça interpretada como fatalidade é entendida como resposta de Deus ou dos deuses a uma culpa na esfera religiosa. (...) A ideia clássica grega do destino encara a sorte que cabe ao indivíduo não como confirmação de uma vida inocente, mas sempre como tentação de cair numa culpa grave, na *hybris*. (...) Mas uma ordem cujos únicos conceitos constitutivos sejam a desgraça e a culpa, e da qual se exclua a possibilidade de um caminho de salvação (pois a partir do momento em que algo se transforma em destino é desgraça e culpa) – uma tal ordem não pode ser religiosa, por mais que o conceito de culpa, falsamente compreendido, para aí pareça remeter. Temos, então, de procurar outro domínio no qual o que conta é apenas a desgraça e a culpa, uma balança em que a bem-aventurança e a inocência revelam ser demasiado leves e se elevam num dos pratos. Essa balança é a do Direito. O Direito eleva as leis do destino, a desgraça e a culpa, à categoria de medidas da pessoa humana. Seria falso supor que no contexto do Direito encontramos apenas a culpa; pelo contrário, podemos mostrar como toda a culpabilização jurídica mais não é do que uma desgraça. Foi devido à sua confusão com o reino da justiça, de forma equívoca, portanto, que a ordem do Direito – que é apenas um resíduo da fase demoníaca da existência da humanidade e na qual os códigos determinaram não apenas as regras das suas relações, mas também a sua ligação aos deuses – conseguiu manter-se para além da época que inaugurou a vitória sobre os demônios. (BENJAMIN, 2011, p. 92)

A ideia que perpassa o texto é de que o Direito, apesar de aparentar ser fruto de uma sociedade racional, conforme postulava a doutrina iluminista, teria se fundado no mito, uma vez que o

---

<sup>7</sup> “Reunião de todas as almas no Paraíso, segundo a doutrina (condenada por heresia) de Orígenes, uma doutrina que teria tanto influenciado Leskov. Recolhimento que o narrador, essa figura secularizada do Justo, efetuará por suas narrativas, mas, singularmente, que definirá também o esforço do historiador ‘materialista’, tal como o chama Benjamin nas ‘Teses’”. (GAGNEBIN, 2013a, p.62)

que o embasa e o constitui é a conexão estabelecida anteriormente – e arbitrariamente – entre destino e caráter, no sentido ético-religioso. Logo, ele se funda no aparecimento da culpa, considerando a vida como uma condenação aos humanos, uma punição dos deuses ou da natureza. O destino seria assim, na sociedade iluminista, aquele postulado pela filosofia do progresso, sobre o qual as ações humanas não teriam qualquer domínio e com o qual suas escolhas deveriam, efetivamente, coincidir. De acordo com Chaves (1994),

O que ele [Benjamin] pretendia, de fato, ao desligar destino e religião, era indicar o campo específico do destino, definido na relação entre culpa e inocência, felicidade e infelicidade: o campo do direito. Sua crítica do direito, portanto, atinge dois alvos ao mesmo tempo: ela serve tanto para desmascarar a “troca enganosa” que nos faz confundir direito e justiça, quanto nossa crença de que o direito e uma elevada elaboração racional, uma conquista inelutável da “civilização”, que nele nada mais há de mítico, que o direito, enfim, venceu a “luta contra os demônios. (...) Não é o domínio do direito, portanto, que pode, historicamente, servir de exemplo para demonstrar a vitória da humanidade “contra os demônios”, contra as forças do mito, mas a tragédia grega. (p. 18-19)

O exemplo emblemático dessa relação entre destino e mito aparece em sua crítica às *Afinidades Eletivas* de Goethe. Para livrar-se e acordar do pesadelo do mito, Benjamin encontra nos contos de fadas uma possível saída. Conforme coloca, os contos de fadas nos revelam “as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo que o mito havia infundido em nossos corações” (BENJAMIN, 2012a, p. 232), daí sua significância e importância na literatura. Benjamin prossegue:

O conto de fadas ensinou há muitos séculos à humanidade, e continua ensinando hoje às crianças, que o mais aconselhável é enfrentar as forças do mundo mítico com astúcia e arrogância. (Assim, o conto de fadas dialetiza a coragem (*Mut*) desdobrando-a em dois pólos: de um lado *Untermut*, isto é, astúcia, e de outro *Übermut*, isto é, arrogância). O feitiço libertador do conto de fadas não põe em cena a natureza como uma entidade mítica, mas indica a sua cumplicidade com o homem liberado. (Ibid., p.233)

Utilizando-se da narrativa de Leskov, “que mergulha nas profundezas da natureza inanimada” para ilustrar esse ponto, Benjamin comenta sua obra *A Alexandrita*, discorrendo sobre a relação entre o narrador, representado na figura de um lapidador de talento excepcional, e uma pedra semipreciosa<sup>8</sup>, a alexandrita, que ele acreditava carregar uma profecia sobre nosso destino, do mundo histórico. Com a sutileza que lhe é própria, nosso autor articula tal literatura à observação realizada por Paul Valéry, mais uma vez citado em seu ensaio, e que reproduzimos aqui:

---

<sup>8</sup> A pedra, considerada no nível mais baixo das criaturas e, portanto, mais próxima do misticismo, para Leskov.

a observação artística pode atingir uma profundidade quase mítica. Os objetos sobre os quais recai perdem os seus nomes: sombra e claridade formam sistemas e problemas altamente específicos, que não dependem de nenhuma ciência, nem aludem a nenhuma prática, mas que recebem toda sua existência e todo seu valor de certas afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para aprender tais afinidades em si mesmo, e para as produzir. (BENJAMIN, 2012a, p. 239)

Essa atividade artística, presente nas formas de produção artesanais, perde espaço na época moderna, juntamente com a narrativa coexistente a esse modo de trabalho, que cede lugar à produção em escala. A narrativa contempla em si diversas expressões, gestos e olhares que fazemos ao contar história, o que é próprio do ofício do artesão. Ou, como sugere Benjamin, “a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – seria ela mesma uma relação artesanal” (Ibid., p.239). Ainda, a respeito do narrador,

Não seria sua tarefa trabalhar a matéria prima da experiência - a própria e a alheia - transformando-a num produto sólido, útil e único? Talvez se tenha uma noção mais clara desse processo no provérbio, concebido como ideograma de uma narrativa. Podemos dizer que os provérbios são ruínas de antigas narrativas, nas quais a moral da história abraça um gesto, como a hera abraça um muro. (BENJAMIN, 2012a, p. 239)

Em seu ensaio sobre Proust, ao examinar suas narrativas repletas de longas explicações, prolixas, resumíveis a informações mais objetivas, Benjamin sugere que, justamente esse excesso, que faz voltas por muitas vezes extenuantes, seria a quintessência da experiência. Isso porque, quando abreviadas em poucas palavras, seguindo a objetividade burguesa, representariam “um jargão regulamentado por critérios de casta e de classe, inacessíveis a estranhos” (Ibid., p.43). A experiência, portanto, se empobrece no mundo burguês, tanto pela perda da narrativa e do trabalho artesanal, com o advento da técnica, como pela própria modificação da relação da sociedade com o tempo. É, portanto, na modernidade que surge essa nova forma de experiência, novo modo de lidar com o mundo e com o tempo, alterado em função da velocidade produzida pela tecnologia.

### 1.3 Ascensão do romance

É justamente na poesia de Baudelaire, “que inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico” (BENJAMIN, 2012a, p.186), que Benjamin encontra um local propício para tecer seus comentários acerca da experiência na modernidade, na sociedade de massas, entre o contraste da figura representada pelo *flâneur* e o ritmo de vida imposto pela civilização do progresso com sua “natureza inumana”, como sentia o poeta. E será essa multidão, produto

da urbanização e do surgimento das grandes cidades, que irá se converter nos novos leitores (ou seriam consumidores?) dos romances, esses que ao substituírem a narrativa clássica deram às massas sua devida representação.

A respeito das massas criadas pelas cidades, Benjamin cita Engels, “*A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*”, da qual reproduzimos um pequeno trecho aqui:

Essa centralização colossal, essa aglomeração de dois milhões e meio de pessoas num lugar, centuplicou a força desses dois milhões e meio... Mas as vítimas que isso custou só mais tarde as descobrimos. (...) notamos como esses londrinos tiveram de sacrificar a melhor parte da sua humanidade para levar a cabo todos os prodígios da civilização de que a cidade está cheia, e como centenas de forças neles adormecidas permaneceram inativas e foram reprimidas... A própria agitação das ruas tem qualquer coisa de repugnante, qualquer coisa contrária a natureza humana. (...) passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem nada em comum (...) ninguém se digna a lançar ao outro um olhar que seja. Essa indiferença brutal, o isolamento insensível do indivíduo nos seus interesses privados é tanto mais chocante e gritante quanto mais esses indivíduos se comprimem num espaço exíguo. (ENGELS *apud* BENJAMIN, 2015, p.192)

Benjamin observa, diante da passagem de Engels, como a questão estética também é levantada pelo autor, em razão da velocidade com a qual se passa a vida moderna e que leva os sujeitos das cidades a caminhar, apressados e imprudentes. Junto a esse ponto, podemos incluir a repercussão da técnica no processo social total, dado que essa tem justamente o intuito de “acelerar” as coisas, impactando sobremaneira, não apenas nas atividades que desempenhamos no trabalho, mas em todo o cotidiano, em seus menores detalhes, que passam a seguir o ritmo determinado pelas novas formas de trabalho.

Isto posto, é correto dizer que ao analisar as transformações estéticas que têm palco no mundo moderno, Benjamin identifica as mudanças nas formas de percepções, coletiva e individual, dos sujeitos sociais, resultado de transformações no mundo do trabalho. Note-se que, em ambos aspectos, a mediação é feita pela técnica. A produção em série tem início na fase do capitalismo que conta com um maior avanço tecnológico. As implicações que decorrem dessa mudança na produção repercutiram severamente em nosso modo de vida, em nossas experiências, sobretudo no sentido e propósito que conferimos a elas. A alteração da velocidade conferida às tarefas diárias é resultado direto do tempo imposto pelas máquinas.

Para Benjamin, a representação mais imediata (e também violenta) desse processo, qual seja, o fim da narração e a redução da experiência, é a eclosão da primeira guerra mundial. A guerra contradiz a visão que surge na modernidade, vinculada à filosofia iluminista, e representada pelo historicismo tradicional, de que a história da humanidade seguiria um curso linear de

progresso e desenvolvimento. De fato, como explicar a barbárie em uma civilização “fundada sobre a crença num *logos* capaz de instaurar a ordem, num mundo regulado pela razão [?] (...) A guerra denuncia a perda de sentido de uma visão cumulativa e quantitativa da vida” (CANTINHO, 2010, p. 2). É, portanto, da perda da experiência na sociedade moderna, intrinsecamente ligada à ideologia de uma história progressiva, que busca na técnica o seu sentido, que surge em Benjamin um interesse renovado pela história, ou melhor, pela *forma* de se entender e se contar a história. Ele irá buscar um novo modelo de história, capaz de recuperar a experiência extinta, identificada, entre outros lugares, no fim da narrativa.

Como observa em seu ensaio d’*O Narrador*, a transformação da experiência pela atividade da narração é assinalada pela deterioração da comunicação na sociedade moderna; o ápice desse empreendimento é percebido pelo autor no emudecimento da palavra. Uma clara visualização desse processo é encontrada por ele na “não-experiência” dos soldados que viveram a primeira guerra mundial: “Com a guerra mundial começou a tornar-se manifesto um processo que desde então segue ininterrupto. Não se notou, ao final na guerra, que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha; não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável?” (BENJAMIN, 2012a, p. 214).

A própria guerra já não era a mesma que no período pré-romântico, ao contrário, tratava-se de uma guerra sem glória, sem coragem, sem bravura, onde os principais combatentes não eram os homens, mas sim os instrumentos tecnológicos. A técnica fora a arma dominante da guerra, ela era sua forma e seu conteúdo, e os sujeitos ficaram submetidos a ela. Nesse cenário ininteligível, a moral havia sido descartada, não havia mais ética nas batalhas, e muito menos qualquer sinal de heroísmo, que dava razão aos combatentes, os enalteciam e imortalizavam. O homem tornara-se apenas mais um objeto – e com o menor valor – em meio a essa nova *forma* de guerra, de vida e até mesmo de morte. Como seria possível narrá-la, afinal? Com efeito, o silêncio sobrepôs-se à fala e, com isso, a transmissão de experiências se rompia totalmente.

A impossibilidade da narração é, como coloca Benjamin, um dos paradoxos da modernidade. Junto dela encontra-se a proibição da memória. A tradição carrega consigo a sabedoria, o aprendizado com as experiências do passado, a prática do aconselhamento entre as pessoas, justamente porque elas dispõem de uma condição coletiva. Alterando esse modo de vida, focando-a em acontecimentos pessoais, individualizados, a relação com o conhecimento, que se dava pela tradição, muda por completo.

Dentro disso, Benjamin nota, como vimos, o fim da essência que configura a narrativa, qual seja, a da comunicação e da troca oral de experiências. O romance substitui a oralidade do

contar; seu formato é dirigido a experiências do indivíduo isolado “que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 2012a, p. 217), precisamente por essa alteração na forma do relato. O autor se vale do clássico *Dom Quixote* para ilustrar esse argumento: “O primeiro grande livro do gênero, *Dom Quixote*, já ensina como a grandeza de alma, a coragem, e a generosidade de um dos mais nobres heróis – de *Dom Quixote*, justamente – são totalmente refratárias ao conselho e não contêm a menor centelha de sabedoria.” (Ibid.) Isto porque a prática do aconselhamento torna-se inviabilizada em uma forma de civilização que dilacera os laços sociais, voltando-se aos interesses pessoais e privados.

Com isso, adverte o autor, o romance contribui para a mudez dos sujeitos, vedando a experiência coletiva, em contraposição à oralidade característica das epopeias gregas, que constituem a experiência humana real. Para exemplificar essa observação, Benjamin compara o romancista ao poeta épico, visualizando os dois diante do mar. Enquanto o poeta desfrutaria do ócio, apreciando o movimento das ondas e levando consigo fragmentos dessa experiência, cantando conchas na areia, o segundo, a seu tempo, teria uma experiência completamente distinta: o escritor de romances não se deixaria tomar pela contemplação e reflexão do mar, preferindo adentrá-lo e navegá-lo. Partiria, assim, como argumenta Benjamin, em uma viagem sem destino certo, fechando-se em um mundo solitário e silencioso, alheio à terra e a seu povo, e, com efeito, também à tradição oral.

O romance “privilegia aspectos sentimentais, psicológicos e privados” (D’ANGELO, 2006, p. 240) e por isso sua trama é de todo centrada no indivíduo. Esse, por sua vez, dado que pauta suas ações de acordo com regras sociais preestabelecidas, torna-se paradoxalmente o encarregado de representar toda a sociedade, por meio de seu universo pessoal, apesar da imprecisão contida nisso, como bem ressalta o autor:

Ao integrar o processo da vida social na vida de uma pessoa, ele [o romance] justifica de modo extremamente frágil as leis que determinam tal processo. A legitimação dessas leis nada tem a ver com a sua realidade. No romance de formação, a insuficiência torna-se acontecimento (Ibid.p.218).

A redução da vivência ao âmbito privado encobre, portanto, as contradições da sociedade e ainda exclui a memória coletiva do processo de se contar a realidade.

Soma-se a isso a impossibilidade do intercâmbio de experiências entre o autor e o leitor de romances, em contraponto à atividade narrativa, que requer a proximidade entre o contador

e o ouvinte para sua realização. A narrativa permitia o conselho como uma forma de *orientação prática*. É nesta forma de história contada que sua continuidade se faz presente: o relato demonstra as possíveis angústias, satisfações, tentativas e hesitações do narrador, sendo, portanto, uma história “que se desenvolve agora”, que ainda admite vários caminhos possíveis para se seguir, sem ter sua determinação posta de antemão, em pleno contraste com a forma do romance (GAGNEBIN, 2013a).

O romance não consente a conservação, o prosseguimento da história. Seu formato exige uma distância entre o narrador e o leitor, tanto espacial quanto temporal, levando à *desorientação* desse último. Ele troca a distância espaço-temporal pela proximidade que oferece ao novo, a tudo que é apresentado como novidade pela sociedade moderna. Tem-se, com isso, uma alteração da experiência cotidiana, que deixa de ser expressada pelo formato tradicional do contador de histórias. A forma da história é transformada, ela se torna um conto único, intransitivo, adquirindo um estilo singular, onde não há espaço para as histórias diversas que compõem a narrativa, com suas infinitas possibilidades de desenvolvimento.

Ao contrário, a literatura épica, pré-moderna, tem a forma da durabilidade: “não se trata de uma duração no tempo e sim *no* leitor, que lê uma obra épica para conservá-la” (BENJAMIN, 2012a, p.60). O romance não tem essa qualidade; a noção de temporalidade que traz consigo não é contemplada em outras formas de narrativas. O tempo trabalhado no romance é o tempo finito, análogo ao tempo da vida, já que o princípio que norteia essa literatura é a busca infinda de dar sentido à vida (que se perde na modernidade), de onde vem sua suposta lição moral. Com efeito, ele cessa a possibilidade de múltiplas interpretações por parte do leitor, cessa a possibilidade de ampliar as narrativas, o que se fazia dentro de um tempo incomensurável, o que permitia perpetuar a narrativa para além de seu tempo de vida.

O romance passou a ocupar um espaço crescente na sociedade moderna. Sua disseminação, que ocorre em conjunto ao nascimento da imprensa, tornou-se possível em função do desenvolvimento da técnica, que propiciou os meios para tal, com a impressão em escala de livros e jornais. Antes do advento da modernidade e da revolução industrial, que alterou as formas de trabalho até então existentes, as atividades artesanais e agrícolas eram o centro da economia. Não por acaso, o que as diferencia em relação às formas de trabalho modernas é também a sua relação com o tempo. O tempo no trabalho manual não era relevante; o ritmo da vida seguia o da natureza e não das máquinas, do tempo abstrato. Como bem ilustra o comentário de Paul Valéry apresentado por Benjamin,

Antigamente o homem imitava esse procedimento paciente da natureza, prossegue Valéry. Miniaturas, marfins cuidadosamente trabalhados, pedras perfeitas no polimento e no acabamento, lacas e pinturas nas quais se sobrepõem uma sequência de camadas finas e translúcidas... - todas essas produções de uma indústria tenaz e plena de resignação estão desaparecendo, e **já passou o tempo em que o tempo não contava**. O homem de hoje não cultiva mais aquilo que não pode ser abreviado (Ibid., p. 222-223)

Valéry observa, ainda, como o trabalho manual prolongado é vinculado à ideia de um tempo eterno, o que se modifica com o desenvolvimento da técnica. A partir disso, Benjamin articula a alteração da forma de trabalho com a nossa relação com o tempo e sua infinitude, representada na morte. Há um “desaparecimento da antítese ‘tempo-eternidade’ na percepção cotidiana, (...) substituída pela perseguição incessante do novo” (GAGNEBIN, 2013a, p.64). O tempo, portanto, se mostra como fenômeno distintivo do moderno.

## 2. TEMPO E MODERNIDADE

O tempo moderno constitui-se a partir da descoberta do universo infinito, com Galileu, no século XVII, alterando as leis harmônicas de um sistema, até então, fechado e compreensível em sua natureza finita. O infinito, relacionado ao imperfeito, ao inacabado, representaria a instabilidade e incerteza do mundo na modernidade. A sociedade antiga, diferentemente da contemporânea, não estava em busca de um sentido para a vida, pois ele já estava presente em sua própria existência, “em suas oficinas e campos, cada ofício criara sua própria maneira de ser e não poderiam ser concebidos sem um apego apaixonado” (MATOS, 2010, p. 184). O trabalho dotava a existência de sentido, criava laços sociais, senso de comunidade, que se perdem quando ele passa a ser mecanizado, com atividades repetitivas e individualizadas, dissociando os trabalhadores do todo da produção; até mesmo “o imaginário social é padronizado pela produção em série de mercadorias e desejos” (Ibid.).

A finalidade do trabalho se altera, pois a atividade industrial consiste na intensificação da produtividade. O desenvolvimento tecnológico teve papel ímpar nesse processo. Benjamin observa, nas *Passagens*, a relação entre a eletricidade e o trabalho, atentando para como a iluminação artificial foi crucial para alterar o significado do tempo na modernidade. Conforme analisa Matos (2009),

a atividade sem trégua do modo de produção capitalista tornou-a desmedida, não tolerando o tempo noturno – de passividade, repouso e contemplação. (...) O dia iluminado terá 24 horas, estabelecendo-se o *stress* como modo de vida, seja para aqueles ligados a trabalho, seja para a massa crescente de trabalhadores precários e desempregados (2009, p.188-189).

A experiência se transforma nesse novo formato de trabalho: a produção em série de mercadorias, o eterno retorno do mesmo, deságua no vazio e no tédio<sup>9</sup>, na medida em que perde seu significado. Mesmo o tempo também deixa de ter significação, sendo regido mecanicamente, fora do compasso da natureza: torna-se um tempo abstrato, sem qualquer concretude que lhe dava razão e sentido. Além disso, sua velocidade cresce progressivamente com o avanço tecnológico, que passa a ditar o novo ritmo da vida, cada vez mais rápido.

---

<sup>9</sup> Tédio aqui não deve ser entendido como o mesmo tédio observado no trabalho manual, relacionado à ideia de ócio, que permite a criatividade. O tédio decorrente da modernidade é associado à fadiga, ao desinteresse e ao esgotamento da experiência. Em português, talvez devêssemos traduzir por fastio.

O tempo passa a seguir a onda da produtividade: mais coisas acontecem em menos tempo. Assim, o espaço da experiência se estreita. Com a aceleração dos acontecimentos, diminui também o tempo para sua reflexão e absorção, consolidando o seu empobrecimento. Conforme Matos,

Utilizadas a partir de 1939, as palavras *stress* e *exaustão* indicam uma degradação da experiência do tempo, ausência de pensamento, “consciência sonolenta” do presente, perda de seu sentido como projeto e futuro, confinado, então, no presente. No âmbito do trabalho, o não-senso se expressa no princípio do desempenho, segundo uma mutação dos atributos do trabalho. Com efeito, se das formas tradicionais de organização do trabalho resultava bens e serviços, no moderno ele não mais se conecta a um produto concreto, tornando-se cada vez mais abstrato e desterritorializado (Ibid., p. 180).

Benjamin apresenta a modernidade a partir de Paris, ao identificar nela um cenário de contradições intrínseco ao capitalismo, desde seu esplendor até sua miséria, com revoltas operárias, deslumbramento pela riqueza, direito e exceção. Ele observa tal compreensão já em Engels, que nota, em sua introdução ao *18 Brumário* de Marx, de 1885, que o interesse e vasto conhecimento de Marx sobre a sociedade francesa não era por acaso. Segundo Engels, na França, “mais que em qualquer outro lugar, as lutas de classe foram sempre levadas à decisão final, e onde, por conseguinte, as formas políticas mutáveis nas quais se processam essas lutas e nas quais se condensam seus resultados tomam os contornos mais nítidos” (MARX, 1969, p. 12). Assim, a expressão máxima do capitalismo poderia ser encontrada em sua capital, onde toda a arquitetura fora projetada tendo a mercadoria como base. A guerra civil que se desenrolava na França durante o século XIX adquiria “sua forma mais terrível, sendo a guerra entre o trabalho e o capital”. (MARX *apud* MATOS, 2009, p.166).

O trabalho da era moderna aliena o trabalhador de sua própria criação. Retira-lhe, assim, o próprio sentido de seu trabalho, ao direcioná-lo apenas ao que é relativo à sua sobrevivência e não mais à sua existência. Como resultado, o tédio, ou o fastio, torna-se uma das características mais simbólicas da modernidade, antes relegado ao nível individual e subjetivo, agora marca a própria cultura da sociedade moderna. Necessário a essa nova forma de vida, o desenvolvimento avassalador da técnica contribuiu significativamente para o esvaziamento da experiência na época contemporânea. Introduziu uma nova estratégia de guerra, a guerra por trincheira, entre armas e bombas onde os homens eram meros coadjuvantes; uma guerra, pela primeira vez, sem interesse e sem paixão. Do lado econômico, produziu-se a inflação, com a lógica da produtividade em seu ápice e do consumo sem necessidade, levando ao caos sistêmico, com falências e desempregos em massa. A fome abraçou o corpo, apesar do excesso de alimentos

produzidos, e a moral extinguiu-se em uma sociedade que enaltecia o capital como condição, e não condicionado, do universo do trabalho.

Benjamin reflete que a experiência aniquilada expressa uma nova forma de pobreza, ou, como aventa, “Na verdade de que nos serve toda a cultura se não houver uma experiência que nos ligue a ela? (...) [a pobreza da experiência] Transforma-se, assim, numa espécie de nova barbárie” (BENJAMIN, 2012a, p.86), perceptível nas mudanças estéticas do mundo moderno. Os grandes artistas de sua época já a manifestavam em suas obras, pela pintura, literatura, e até mesmo na arquitetura, não se deixando iludir pelos encantos da modernidade.

A forma pela qual demonstravam essa desilusão era justamente a partir de sua identificação com ela. Como mostramos acima, com a perda de referências coletivas, ou ainda, com a mudança na forma da experiência, de *Erfahrung* (experiência) para *Erlebnis* (vivência), cresce o processo de interiorização dos sujeitos. Sem a convivência social e os conselhos práticos, fundamentados nas experiências partilhadas, o indivíduo se desorienta, perde a forma coletiva do sentido da vida e, então, tenta encontrá-lo em sua intimidade particular, transferindo o sentido à casa e aos objetos pessoais, eles mesmos despersonalizados, na tentativa de mostrar domínio e controle em algum aspecto de sua vida, que já não possui de fato. “Embora compreensível, esta reação só faz produzir a ilusão de estar em casa num mundo alienado; não consegue mascarar e, ainda menos, resolver essa separação entre público e privado que a sociedade capitalista exacerba” (Ibid., p.60).

A arte moderna denuncia essa transfiguração e alienação do sentido de nossa existência, uma denúncia experimentada como choque. Como em Klee, que forma figuras a partir de seu interior, mas não de sua interioridade, expressando assim a barbárie na arte: é justamente aí que se encontra sua crítica, dirigida à sociedade moderna. Conforme (GAGNEBIN, 2013a, p. 59) isto é observado até mesmo na arquitetura, que passa “(...) a valorizar justamente o interior. A casa particular torna-se uma espécie de refúgio contra um mundo exterior hostil e anônimo. O indivíduo burguês sofre de uma despersonalização generalizada”.

A despersonalização é o que acontece no *intérieur* das salas da burguesia. Ele é de certa forma decorado e arquitetado de maneira a moldar a rotina de seus moradores, que mais se adequam a esse *intérieur* do que este a eles, invertendo o que seria uma relação mais substantiva. A esse exemplo, Benjamin articula a arte de Scheerbart e de Bauhaus, o primeiro por retratar em seus romances personagens vivendo em casas de vidro, material transparente, contrário à ideia de propriedade, e sob o qual, pela textura e rigidez nada é possível fixar; e o segundo por utilizar-se do aço que, assim como o vidro, não permite que nele se deixem rastros.

Assim, a memória é excluída do processo, bem como a ideia de personalização dos objetos, que deveriam ser marcados com nossa identidade. O vidro contribui para expor e não mais proteger o que está no domínio do privado.

A respeito disso, comenta Benjamin: “Pobreza de experiência (...) não significa que as pessoas sintam a nostalgia de uma nova experiência. Não, o que elas anseiam é libertar-se da experiência, anseiam por (...) afirmar a sua pobreza, a exterior e também a interior, e que daí nasça alguma coisa que se veja” (2012a, p.89). Por isso o vidro, o aço, a exposição profunda do interior pela arte, como forma de crítica e denúncia do vazio dos tempos da modernidade, que preenche a cultura e a vida de tédio e cansaço.

Um dos melhores representantes do absurdo que se tornou a experiência, como bem reconhece Benjamin, é Franz Kafka. Sua narrativa é permeada de enigmas e segredos, fixados no gesto de seus personagens. Os gestos teriam a tarefa de interromper a sequência “natural” dos acontecimentos, possibilitando a reflexão. São especialmente significativos aqueles gestos mais “despretensiosos”, que chamam a atenção para a descrição pormenorizada de certos atos, como o do advogado ao subir uma escadaria de mármore. Tais gestos e ações fixam uma interrogativa na cabeça do leitor, que divaga o sentido deles ocuparam lugar no texto, já que representariam apenas uma banalidade cotidiana. O segredo destes gestos, que interrompem a narrativa, é dificilmente alcançado pelo leitor, e também não está claro ao narrador. (Freitas, 2005)

Kafka discorre nessas passagens acerca de um mundo pré-histórico, existente antes das Leis, onde o limite entre as coisas e as relações humanas não fora ainda estabelecido ou conhecido. Trata-se de “um mundo primitivo esquecido pela humanidade. (...) cosmológico na medida em que não antecede apenas o domínio da lei escrita, mas o próprio domínio da ordenação dos seres” (Ibid, p. 169). Com Benjamin, “Não é possível se falar aqui de ordens e hierarquias” (BENJAMIN *apud* FREITAS, 2005, p. 169), de tal forma que se colocam lado a lado civilização e barbárie.

É nesse contexto que Kafka apresenta a burocracia do mundo, atolada em arquivos, salas, hierarquias inacessíveis e forças incompreensíveis, condição a partir da qual a organização “da vida e do trabalho humano” perpassa todas as suas narrativas. Benjamin interpreta essa ideia de organização como sendo o destino<sup>10</sup>, na medida em que nosso papel diante de todo o

---

<sup>10</sup> O conceito de destino também é relevante na obra de Benjamin. Não nos cabe, entretanto, aprofundá-lo, bastando, para nossa pesquisa, defini-lo como vinculado ao Direito – este, por sua vez, fundando no mito, ou na ideia de culpa, que entende a vida como uma condenação. Nesse conceito de destino, o tempo, portanto é parasitário, pois segue o tempo do mito, de eterno retorno. Para mais informações ver: Chaves, E., 1994. Mito e Política: conceito de destino.

complexo social existente é incompreensível para nós, que não temos a dimensão do todo em que nos encontramos e não possuímos poder suficiente para alterá-lo, em nossa individualidade. Assim sendo, seria necessária uma ordem superior que guiasse nossas ações de modo a concatená-las a um objetivo, uma construção maior, da qual somos alheios.

Na modernidade, enfim, o sujeito torna-se dissociado de si mesmo. Analisando a obra kafkiana, Benjamin escreve: “O homem de hoje vive em seu corpo como K. no vilarejo ao pé do castelo: ele lhe escapa e lhe é hostil. Pode ocorrer que o homem acorde um dia transformado numa criatura abjeta. O estrangeiro – o seu estrangeiro – apoderou-se dele” (Ibid. p.164). E prossegue, mais adiante:

O cinema e o gramofone foram inventados na era da mais profunda alienação dos homens entre si, em que as relações mediatizadas ao infinito são as únicas que subsistiram. No cinema, o homem não reconhece seu próprio andar e no gramofone não reconhece sua própria voz. (...) nesse processo talvez ele encontre fragmentos da própria existência (p.176).

Tal condição é claramente fundada na divisão social do trabalho, como já analisara Marx, aqui recuperado por Benjamin.

Kafka apresenta uma história sobre a qual não temos qualquer controle, por já estar determinada pela ordem de um suposto progresso, cuja lei imanente desconhecemos, já que nem mesmo compreendemos a ordem social na qual estamos inseridos. A ideia mesma do progresso nos lega, portanto, a ilusão de que temos controle sobre nosso destino e nossa história. É aí que mora seu singular perigo. Kafka critica a modernidade por não identificar nela qualquer forma de progresso em relação às demais épocas históricas. A experiência que afirma ter é de um “enjoo em terra firme”, o efeito de movimentos repetitivos que trazem náusea, e não um conhecimento real que dotaria de sentido a vida humana.

Benjamin demonstra que Kafka transmitiu-nos sua desorientação como decorrente da sociedade moderna. Afirma, ao mesmo tempo, não haver meio de retroceder ao mundo pré-moderno e nem mesmo de criar um mundo novo, o que faz com que permaneçamos no “avesso do nada”, sendo este o preço de nossa redenção. Seus personagens, como os ajudantes, que convivem com seu herói, são “testemunhas de um mundo primitivo; ameaçadoras porque tiveram que ser esquecidas, recalçadas. São as únicas que poderiam nos ajudar” (GAGNEBIN, 2013a, p.68).

Kafka apresenta, de acordo com Gagnebin (2013a, p.69), a “lei secreta de produção do esquecimento”, isto é, uma certa teoria da modernidade, na qual o esquecimento é intrínseco e,

como resultado desse processo, a palavra perde sua origem. É assim que se explica a arbitrariedade das autoridades em suas obras, que não possuem qualquer fundamento ou compreensão possível. A experiência se mescla, assim, ao esquecimento, tema, portanto, fundamental em sua escrita, como ressalta Benjamin. Seus personagens o trazem de modo bastante sutil, ao mencionarem casualmente na narrativa algo de significativo e surpreendente, como se estivessem apenas lembrando ao protagonista o que ele já deveria saber.

Os segredos que permeiam a obra kafkiana estão justamente no plano do foi esquecido, do que não se tem memória, os poderes primitivos, os quais a humanidade deixara em seu passado mais remoto e por vezes negligenciado. Entretanto, Kafka nos mostra que esse esquecimento segue em nosso presente; ele manifesta-se precisamente por meio do próprio esquecimento. Conforme Freitas, “Um dos objetivos da obra de Kafka seria, portanto, o combate desse esquecimento do esquecimento, desnudando os poderes primitivos e mostrando a sua atividade oculta” (2005, p.171).

Relacionado ao esquecimento está o cansaço. Um cotidiano pesado, que recai sobre o indivíduo, deixando o cansaço sobre seus ombros, bem visualizado pelo autor quando descreve a expressão de seus personagens com a cabeça inclinada junto a seu peito, demonstrando sua fadiga e melancolia. O cansaço traz o sono, o adormecimento da experiência. Benjamin cita um trecho de conversa estabelecido entre Max Brod e Kafka: “Existirá então esperança, fora desse mundo de aparências que conhecemos? - Ele [Kafka] sorriu: Ah, sim, há esperança suficiente, esperança infinita – apenas não para nós” (BENJAMIN, 2012a, p. 152). Kafka se refere aos seus personagens retratados pelos ajudantes, mensageiros, que ao contrário dos demais, não se cansam. No lugar em que se encontram haveria “Um penhor de esperança que nos vem daquele pequeno mundo intermediário, ao mesmo tempo inacabado e cotidiano, ao mesmo tempo consolador e absurdo, no qual vivem os ajudantes” (Ibid., p.154). Essa inspiração também seria encontrada no sonho, que compensa o desalento moderno, onde há um mundo de novas possibilidades, já invisíveis no “estado de vigília”.

Nesse processo moderno de esvaziamento da significação da vida, processo no qual o desenvolvimento da técnica é sobreposto à sua finalidade, Benjamin observa que

A natureza e a técnica, o primitivismo e o conforto, fundiram-se aqui completamente. E diante dos olhos das pessoas cansadas das infinitas complicações da vida quotidiana, e para as quais a finalidade da vida se descortina apenas como ponto de fuga longínquo, numa infundável perspectiva de meios, apresenta-se como redentora uma existência a cada momento autossuficiente da forma mais simples e confortável, em que o fruto da árvore arredonda tão depressa quanto um balão inflável. (BENJAMIN, 2016, p. 90)

## 2.1 Crítica da arte como crítica da técnica

A irracionalidade da vida moderna, tão bem descrita por Kafka, está associada ao ideal de progresso, como nota Benjamin em seu estudo sobre a reproduzibilidade da arte. Com o desenvolvimento da técnica as atividades do trabalho passam a ser reguladas por um aparelho mecânico. A implicação disso é particular: caso o trabalhador não se adapte ao que lhe impõe a máquina, ele automaticamente é excluído da produção. Como coloca Benjamin: “(...) ser aprovado significa para o ator conservar sua dignidade humana diante do aparelho. (...) é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se de sua humanidade, nos balcões, nas fábricas, durante o dia de trabalho” (2012a, p.194). A máquina passa a representar o sujeito, levando-o cada vez mais a exilar-se de si, sem nem mesmo poder ter consciência de seu lugar no processo de trabalho. Ressaltamos o comentário de Benjamin acerca disso, ao dizer que “Com a representação do homem pelo aparelho, a autoalienação humana encontrou um aproveitamento altamente produtivo” (Ibid., p.195). Ou seja, o desenvolvimento da técnica é significativo para a destituição do sujeito de si mesmo e da realidade social em que está inserido, na medida em que foge ao seu controle.

As crises econômicas surgem nesse contexto de abundância extrema de produção, decorrente da maior produtividade em razão da otimização da técnica, e de tecnologia, que, não por acaso, acabam por desembocar na guerra. Será justamente na forma moderna da guerra que se torna possível utilizar toda a tecnologia existente, elevando-a a sua máxima potência, e será nela que se reconfigura o espaço reservado à política, que tem sua estética modulada por essa estrutura: a reivindicação de direitos pela massa é permitida, mas sua realização, impossível. Somente a guerra serve como objeto à massa proletarizada, representando um propósito ou lugar onde desembocariam seus protestos, ou melhor, suas necessidades. E é nesta mesma guerra que se mantém a estrutura de propriedades que fundamenta esse sistema.

Vale destacar aqui parte do manifesto de Marinetti a respeito da guerra colonial da Etiópia, citado e criticamente examinado por Benjamin: “A guerra é bela, porque inaugura a sonhada metalização do corpo humano. (...) enriquece um prado florido com as orquídeas de fogo das metralhadoras. (...) cria novas arquiteturas, como a dos grandes tanques, dos esquadrões aéreos em formação geométrica”; e conclui, por fim, “lembrai-vos desses princípios de uma estética de guerra, para que eles iluminem vossa luta por uma nova poesia e uma nova escultura” (BENJAMIN, 2012, p. 211).

Partindo de uma análise dialética sobre o manifesto, Benjamin vê a guerra como necessária, na medida em que ela é a única forma possível de se fazer uso de todos os recursos técnicos produzidos, no auge de sua eficácia e eficiência, impossível de ser atingida pelo processo produtivo vigente. Em decorrência disso, o filósofo conclui que, dada a fatalidade de uma guerra sem finalidade concreta, em que os meios se sobrepõem aos fins, transfigurando a experiência humana, “a sociedade moderna não estava suficientemente madura para fazer da técnica o seu órgão” (Ibid.). E reforça seu argumento, ao dizer que “Essa guerra é uma revolta da técnica, que cobra em ‘material humano’ o que lhe foi negado pela sociedade” (ibid.). É, portanto, a modernidade que traz esse novo modo de lidar com o mundo e de se relacionar com o tempo, sempre às pressas, resultado da aceleração que a tecnologia é capaz de produzir. E para realizar sua capacidade plena utiliza-se da guerra, logrando êxito em seu objetivo, ainda que, segundo a lógica de uma contradição objetiva, esse êxito possa implicar a destruição daquilo que é a finalidade da técnica enquanto meio: a própria humanidade. A isso chamamos fascismo.

Diante disso, diante de uma apropriação da técnica pelo fascismo, Benjamin argumenta que a técnica que passou a dominar a natureza, também deve ser dominada por nós, para conter esse processo destrutivo. Assim, de modo avesso a um pessimismo com o desenvolvimento técnico, Benjamin apresenta uma contra argumentação a essa reflexão, que se torna mais clara na versão francesa de seu ensaio “Obra de arte e a reprodutibilidade técnica”<sup>11</sup>: ali se mostra uma distinção entre o que seria a natureza da primeira técnica – vinculada a seu lado negativo – e a da segunda técnica – atrelada ao aspecto positivo –, momento em que Benjamin aborda a dialética presente na relação entre ela e a arte, ou entre ela e o artista. Portanto, ele reconhece o aspecto positivo do avanço e da disseminação da técnica na sociedade, ao mesmo tempo em que o problematiza.

Benjamin argumenta que a possibilidade aberta pelo desenvolvimento da técnica cria um novo campo na teoria estética, abrindo janelas para o surgimento de novas formas de percepção, na medida em que o aparelho é capaz de captar aquilo que passa despercebido ao olhar humano, podendo inclusive ampliar ou reduzir uma imagem, de modo a obter uma visualização melhor dela. A técnica torna-se, assim, um complemento ao corpo humano, permitindo ter um olhar mais apurado sobre as coisas e o mundo.

A essa técnica, vinculada a uma perspectiva otimista, ele chamou de segunda técnica, capaz não apenas de *reproduzir* a realidade, mas também de *produzi-la*, fragmentando-a e criando novas imagens a partir das diferentes junções de seus fragmentos. Esta informaria a arte

---

<sup>11</sup> Também na segunda versão alemã do ensaio.

produzida a partir dos novos aparelhos técnicos, uma imagem inédita do real – *Bild* – que deve ser contraposta, por decisão, à mera reprodução da realidade, a cópia sem qualquer propósito político – *Abbild* – aquela atrelada à primeira técnica, cujo objetivo principal era o de dominação da natureza.

Em seu ensaio “*O autor como produtor*”, Benjamin aborda em pormenores essa relação com a técnica, partindo da discussão entre os elementos de “tendência” e “qualidade” de uma obra de literária, sendo a tendência da obra o fator determinante para sua qualidade. “Pretendo mostrar-vos que a tendência de uma obra literária só pode ser correta do ponto de vista político<sup>12</sup> quando for correta também do ponto de vista literário. Isso significa que a tendência politicamente correta inclui uma tendência literária” (Benjamin, 2012a, p.130). Fica claro como a *forma* artística, o modo de produção e de realização da arte, é central para a compreensão da obra, para determinar sua qualidade, atrelada à tendência que apresenta. Mas antes de buscar entender como a obra “se vinculava às relações de produção da época” (Ibid., p.131), Benjamin propõe a seguinte questão: “qual é a sua posição *dentro* dessas relações? Essa pergunta visa imediatamente à função exercida pela obra no interior das relações de produção literárias de uma época. Em outras palavras, ela visa de modo imediato à *técnica literária* das obras” (Ibid.).

Isto posto, temos que a técnica é determinante para arte: é a relação que com ela estabelece o artista que irá definir sua tendência e sua qualidade, sua forma e seu conteúdo. Segundo Benjamin, “Brecht foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem modificá-lo, na medida do possível, num sentido socialista” (Ibid., p. 137). Isso porque o teatro épico não reproduz a realidade, de modo distante de seu espectador; antes torna-o também sujeito de ação em meio à peça e cria novas condições para a ação, com o procedimento de interrupção do gesto. Assim, é vinculado à segunda técnica, conforme mencionado acima, por produzir, criar algo novo, não partindo de um roteiro pré-estabelecido onde as ações são apenas desenvolvidas sem qualquer corte ou interferência, portanto, como mais do mesmo. A construção de uma peça, nos moldes do teatro brechtiano, propõe e possibilita uma montagem nova e inédita, sob uma perspectiva aberta e diversa, e não acabada e fechada, e é aí que reside sua expressão política. Benjamin conclui que do mesmo modo em que a arte pode ser apropriada pelo fascismo, desembocando na guerra como expressão máxima do desenvolvimento de suas técnicas, essas também podem – e devem – exercer uma função revolucionária, transformadora e progressista na sociedade. A questão que se

---

<sup>12</sup> Ressaltamos esse aspecto como de suma importância na luta de Benjamin contra o fascismo ascendente na época de sua escrita, validado por formas burguesas de cultura que nosso autor buscava combater, apresentando, para tanto, formas artísticas revolucionárias, necessariamente antifascistas e contra o *status quo*.

coloca é o *modo* como lidamos com ela, ou para que ou para quem serve esse desenvolvimento técnico.

Como já notamos, nossa percepção sobre o mundo altera-se consideravelmente em razão das mudanças técnicas. No século XIX, com o surgimento da fotografia, que é intrinsecamente reproduzível, há um rompimento com a tradição e com a ideia de unicidade da obra, que lhe conferia seu caráter aurático. “É fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ele deriva de duas circunstâncias, estritamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massa” (Benjamin, 2012a, p.184). Damiano (2006) articula bem o fenômeno pós-aurático à receptividade da técnica: “A desaturação e a banalização tornam-se termos correlatos neste cenário não apenas do pós-guerra, mas da implementação tecnológica na vida cotidiana. (...) o adulto, enrijecido pelo hábito (...) se deixa comandar pela técnica de maneira distraída” (p.136). A autora nota a representatividade do cinema para Benjamin em relação a essa questão:

A percepção aurática, ou a recepção via recolhimento (*Versammlung*), ou ainda contemplação (*Kontemplation*), encontram um limite na recepção do filme no contexto de exibição nas grandes salas de cinema no início do século passado. As formas de recepção e a experiência que se tem do objeto são drasticamente alteradas em sua estrutura perceptiva. Não é possível contemplar ou recolher-se em estado de pura imersão e concentração absoluta diante da tela que magistralmente amplia imagens, promove (re)cortes, movimentos e ângulos jamais experimentados anteriormente pelo olho humano. A ideia de inconsciente ótico torna-se o grande eixo de transformação da percepção, ao mesmo tempo permeada pela técnica e pelo elemento catártico vivenciado coletivamente nas salas de cinema. (Ibid., p.133-134)

Essa nova experiência diante da técnica, que altera por completo nossas experiências sensoriais e aumenta consideravelmente a velocidade passou a ditar um ritmo à vida cada vez mais acelerado, marcado por estímulos em excesso, choques e colisões nas grandes cidades. Como no cinema, “O choque é quase físico – a imagem golpeia o espectador em sua cadeira –, e a dimensão criada permanece onírica, inconsciente. O sonho no cinema é próximo ao estado de letargia causado pela droga, regado ora por confortos, ora por desconfortos” (Ibid.).

É no choque, causado por pequenos gestos, tais como o clique para uma foto ou um acender de um fósforo, que se encontram as mudanças mais complexas. E na “sociedade do choque”, onde ele se tornou norma, seu efeito traumático é quase nulo, devido ao excesso de estímulos que recebemos constantemente.

Nos cruzamentos perigosos, inerções fazem-no [o indivíduo] estremecer em rápidas sequências, como descargas de uma bateria. (...) Se, em Poe, os passantes lançam olhares ainda aparentemente despropositados em todas as direções, os pedestres modernos são obrigados a fazê-lo para se orientar pelos sinais de trânsito. A técnica submeteu, assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa. Chegou o dia em que o filme correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal. Aquilo que determina o ritmo de produção na esteira rolante está subjacente ao ritmo da receptividade, no filme. (BENJAMIN, 2018, p. 113)

Com efeito, é nítido o controle exercido pela máquina sobre nossas vidas. Para exemplificar esse ponto, Benjamin cita Marx, na passagem que reproduzimos na sequência:

Todas as formas de produção capitalista... - escreve Marx – têm em comum o fato de que não é o operário que utiliza os meios de trabalho, mas, ao contrário, são os meios de trabalho que utilizam o operário; contudo, somente com as máquinas é que essa inversão adquire, tecnicamente, uma realidade concreta (MARX *apud* BENJAMIN, 2018, p. 113).

Há, portanto, um elemento dialético na recepção da técnica, na medida em que a arte é vinculada tanto à primeira como à segunda natureza da técnica. Como vimos, no processo de desaturação da arte, a obra perde seu caráter de originalidade e rompe com a tradição, ao mesmo tempo em que, sendo agora reproduzível, “tem mais autonomia que a reprodução manual”, ou seja, é capaz de apreender detalhes do cotidiano, da realidade, não disponíveis a olho nu, justamente seu aspecto positivo. Além disso, torna-se uma arte de massa, acessível a todas as pessoas, não restrita a um círculo de intelectuais burgueses, que manteriam com ela uma relação de mera contemplação.

Na medida em que ela [a técnica] multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência massiva. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações ela atualiza o objeto. Esses dois aspectos resultam num violento abalo da tradição, um abalo da tradição que constitui o reverso da crise e renovação atuais da humanidade. (BENJAMIN, 2012a, p. 183).

Ainda, com isso a arte, que na era aurática vinculava-se ao culto, passa a atrelar-se ao valor de exposição, de modo que, como coloca Benjamin, “*a reprodutibilidade técnica da obra de arte emancipa-a, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária no ritual.* (...) toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: na política” (Ibid., p. 186, grifo do autor). O valor de exposição, ao contrário daquele do culto, é efêmero e transitório, aberto, assim, a novas possibilidades e configurações,

sem um caráter fechado e totalizante. A nova função da arte passa a ser a da prática política e arte tradicional, vinculada ao culto e a contemplação, tornar-se-á obsoleta para Benjamin.

Como bem observa Seligmann-Silva (2016),

O cinema e a fotografia estariam entre as concretizações mais evidentes dessa segunda técnica. Eles também incorporam o choque em seus procedimentos. A fotografia com o tiro ou o olhar de Medusa que congela o tempo e o conecta a outros aqui e agora, e o cinema com seus cortes e a montagem que potencializa sua capacidade de penetrar e revelar o real. O choque, lembra Benjamin, a partir do Freud de “Para além do princípio do prazer”, rompe o Reizschutz, nossa carapaça psíquica que nos envolve, e revela o indivíduo como um corpo frágil. Por outro lado, o indivíduo moderno precisa estar adestrado para enfrentar esses choques. Benjamin vê no cinema o tal meio de educação. (...) **A fotografia e o cinema são vistos por Benjamin como dois dispositivos que nos ensinam a impedir a revolta prometeica da técnica. Neles, em vez de a técnica dominar-nos, ela serve para uma reconquista não violenta da natureza** (p. 66-67, grifo nosso).

O efeito de choque, para Benjamin, é o despertar de uma atenção profunda e violenta do indivíduo, o que o cinema desempenha com primor, com sua mudança constante de imagens e associações produzidas entre elas. Em suas palavras,

O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem [sic] contemporâneo. Ele corresponde a modificações profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passageiro, numa escala individual, quando enfrenta o tráfego, e como as que experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente (BENJAMIN, 2012a, p. 207).

No momento pós-aurático em que se vê a sociedade, Benjamin observou corretamente que era necessário reformular o papel social da arte, de modo que ela se tornasse um meio de combate ao capitalismo e às suas tendências fascistas. Assim, como argumenta Palhares (2008), “Livres do poder autoritário da interpretação tradicional, as obras de arte podem responder a novas funções, dentre as quais a função “artística” pode se tornar secundária” (2008, p.27). Segundo Benjamin, o cinema é a forma em que essa arte tem melhor expressão, em função de seu caráter fragmentário e transitório: “A imagem captada pelo aparelho expande nosso espaço de ação, amplia o conhecimento visual da realidade, abrindo portas para uma nova relação, desencantada e crítica com o que nos circunda, e nisso reside sua função política” (Ibid., p. 29) Essa nova relação não deve ser baseada, como na sociedade burguesa, em um instrumento de controle e dominação da natureza pela técnica, mas, antes, em uma relação harmoniosa entre natureza e humanidade, o que configuraria a essência da segunda técnica.

Não se pode perder de vista o pano de fundo que alimenta toda essa discussão em relação ao desenvolvimento técnico. Novamente Palhares (2008) foi certa em seu comentário ao dizer que não se trata de “uma simples história da estética ou das relações entre a arte e a técnica. (...) Nossa hipótese é que já está em jogo o olhar do crítico como historiador materialista” (Ibid., p. 32), hipótese com a qual concordamos.

## 2.2 História e tempo

Essas questões que caracterizam o tempo histórico moderno estão, para Benjamin, intrinsecamente ligadas à forma em que concebemos e compreendemos a história. Desde a narração, com o fim “da arte de contar”, inviável nas novas condições de existência, até o avanço constante da técnica, que conduz e aprofunda essa perda da experiência, o ideal de progresso permeia e se torna norma e conduta a ser seguida. A repercussão desse preceito no modo de lidarmos com a realidade é intensa e profunda.

Isto posto, torna-se necessário entender a leitura que a história faz do passado para a compreensão do presente e, também da visão que guarda em relação ao futuro, que assumem um caráter único e inédito na modernidade. É possível afirmar, com Reinhart Koselleck, que até a revolução francesa (nos tempos pré-modernos), a ideia de se aprender com experiências passadas, tidas como exemplos, vinha da

constância da natureza humana, (...) premissas e pressupostos, fato que tornava possível uma semelhança potencial entre os eventos terrenos. E, quando uma transformação social ocorria, era de modo tão lento e em prazo tão longo, que os exemplos do passado continuavam a ser proveitosos. A estrutura temporal da história passada delimitava um espaço contínuo no qual acontecia toda a experimentação possível (KOSELLECK, 2007, p. 43).

A história era um meio de orientação e ensinamento para as sociedades, através da qual seria possível identificar, no presente e no futuro, acontecimentos similares a casos já ocorridos, utilizando-os como modelo para ação. Até mesmo para aqueles que, como Aristóteles, não reconheciam a previsibilidade do futuro, entendendo que a história nada nos poderia informar a respeito do que estaria por vir, a experiência do passado ainda seria uma forma de ensinamento e aprendizado para a vida.

A relação específica estabelecida entre o passado e o presente, objeto de estudo do historiador, é fundamental na análise benjaminiana, onde adquire uma forma *constelatória*. É esse modo que permite a crítica de Benjamin à modernidade e às relações de produção capitalista,

tendo em vista que “a constelação visa conduzir seus destinatários a um despertar da fantasmagoria moderna do progresso” (CUEVAS, 2020, p. 61).<sup>13</sup> É por meio da constelação que Benjamin questiona a ideia de história como progresso ao considerar o passado aberto a possibilidades ainda não concretizadas e criticar expectativas idealizadas utopicamente: “contra a ‘atrofia da experiência’, o passado deve ser reavivado” (PERIUS, 2009, p.125). Nas palavras de Benjamin, é preciso libertar “as forças gigantescas da história que ficam presas no ‘era uma vez’ da narrativa histórica clássica. A historiografia, que mostrou ‘como as coisas efetivamente aconteceram’, foi o narcótico mais poderoso do século.” (BENJAMIN *apud* PERIUS, 2009, p.125).

Para essa discussão acerca da crítica ao método tradicional de se fazer história, consideramos oportuno trazer dois conceitos formulados por Koselleck, a saber, espaço de experiência e horizonte de expectativa. Note-se que “como os fatos históricos que pretendem capturar, eles próprios [os conceitos] têm uma estrutura temporal interna” (KOSELLECK *apud* CUEVAS, p. 64). Apesar de não fazer menção ao método constelatório de Benjamin, Koselleck exercita uma crítica significativa da modernidade, convergente à crítica benjaminiana, por meio de sua análise conceitual, sendo o par de conceitos mencionados acima bastantes pertinentes em nossa análise.

Como bem define Perius, “A hipótese geral de Koselleck é de que a modernidade (*Neuzeit*) inicia ou, de maneira mais exata, pode ser compreendida enquanto tal, na medida em que há um progressivo distanciamento entre horizonte de expectativa e o espaço de experiência” (PERIUS, 2019, p. 124). Assim, pela história dos conceitos, seria possível perceber as mudanças radicais ocorridas com a experiência na época moderna, “ver o significado historicamente sedimentado nos conceitos políticos básicos como uma promessa normativa, mas não cumprida” (Ibid.), que ele exemplifica através da alteração no termo de história.

Koselleck demonstra que a concepção de história como *historia magistra vitae* (mestre da vida), expressão cunhada por Cícero, baseando-se nos modelos de narrativa grega, manteve-se até o advento da modernidade no século XVIII. A partir de então, a relação entre os tempos passado e futuro alterou-se: se antes o modelo de história baseava-se na ideia de experiências passadas orientarem o futuro, agora o futuro foi quem passou a servir como condutor do passado. Em seu estudo filológico, Koselleck observa que, até o aparecimento da modernidade, a história (*Historie*, termo em alemão), era um substantivo plural, “as histórias”, significando as inúmeras narrativas e experiências da humanidade que auxiliavam em seu presente. Em seguida

---

<sup>13</sup> Tradução nossa.

o termo é substituído por “*Geschichte*”<sup>14</sup>, que vem da palavra *Geschehen* (acontecimento), conferindo ao acontecimento, ao fato em si, uma ênfase maior que ao seu relato.

Ambos os termos, *Historie* e *Geschichte*, versam tanto sobre os relatos quanto sobre os acontecimentos, mas, no entanto, são conceitos distintos. *Geschichte* atenderia a uma nova concepção de história, que se torna ela mesma um sujeito, após a Revolução Francesa, sendo, portanto, uma história em si e para si, um “coletivo singular”, nas palavras de Koselleck (p.40-50), sem o caráter exemplar da história tradicional. À história assim concebida foi atribuído um novo papel de representação, tal como era a tarefa da poética: encontrar uma “unidade épica”, isto é, uma ordem que a conduzisse, conectando os acontecimentos uns aos outros, que até então eram apenas exemplos isolados sem qualquer relação que configurasse alguma diretriz para a história.

Segundo o autor, essa ideia de sistema como forma de organização para a nova concepção de história foi buscada por Kant e consolidada por Humboldt, ao concluir que “O historiógrafo digno desse nome deve representar cada singularidade como parte de um Todo, o que significa que ele deve também representar em cada uma dessas partes singulares a própria forma da história.” (KOSELLECK, 2007, p. 51). Isto é, passou a cunhar uma estrutura que relaciona todos os fatos entre si e estes entre os tempos, passado, presente e futuro, seguindo uma relação de causalidade.

O advento da ideia do coletivo singular, manifestação que reúne em si, ao mesmo tempo, caráter histórico e linguístico, deu-se em uma circunstância temporal que pode ser entendida como a grande **época das singularizações**, das simplificações, que se voltavam social e politicamente contra a sociedade estamental: das liberdades fez-se a Liberdade, das justiças fez-se a Justiça, dos progressos o Progresso, das muitas revoluções “*La Révolution*”. **No que se refere à França, pode-se acrescentar que o lugar central que o pensamento ocidental atribuiu à Grande Revolução, em sua singularidade, transferiu-se para a história, no âmbito da língua alemã.** (Ibid., p.52, grifo nosso).

É dentro desse contexto que surge o conceito de filosofia da história, chave para a compreensão da crítica de Benjamin à ideologia do progresso.

A singularização dos acontecimentos associada à uma única história, contínua, dotada de sentido imanente, possibilitou o surgimento da filosofia da história, isto é, o estudo da própria história em si, como sujeito, dissociada da passagem do tempo conforme essa é

---

<sup>14</sup> “O abandono do termo “*Historie*” e o subsequente emprego de “*Geschichte*” completou-se por volta de 1750 com uma veemência que pode ser estatisticamente comprovada.” (KOSELLECK, 2007, p. 48)

experimentada. De modo convergente ao que vimos na proposição de Benjamin, Koselleck sustenta que o tempo cronológico natural foi substituído pelo tempo da história, fundamentado na noção de progresso. A assimilação da experiência passada fora perdida, não havia como ela realizar-se, pois o tempo se resguardou no futuro, que substituíra o passado como o novo conselheiro da história. Com isso, ele “torna dessemelhante o que é semelhante” (Ibid., p.56), na medida em que, apropriando-se de uma visão de mundo sob a qual tudo o que acontece é novo, inédito, o passado não existiria, ou não faria sentido dentro de um contexto em progressão, pois ao futuro não caberia trazer o espaço da experiência passada, obsoleta.

Há, portanto, uma revolução no entendimento da experiência: ela se transforma por completo, com a inversão dos tempos. A noção de um futuro anterior ao passado é bem explicada nessa pequena passagem de Kant, citada por Koselleck: “Como é possível uma história *a priori*? Resposta: quando o oráculo faz e molda, ele mesmo, as circunstâncias que previamente anuncia” (Ibid., p.57). A história passa, assim, a ser toda planejada, apesar de seu caráter arbitrário.

Nessa perspectiva de antecipação do futuro, o espaço de experiência é ainda mais abreviado. Koselleck explica essa questão por meio da ideia de aceleração e de retardamento, que também consideramos válida na nossa análise comparativa. Com a evolução da técnica e a expectativa de uma vida cada vez mais desenvolvida, a distância temporal entre futuro e passado tornou-se cada vez menor. A ideia de progresso alterou o espaço da experiência do tempo natural, da história tradicional, em que o passado era exemplar. Na época pré-moderna temia-se o futuro por acreditar que ele traria o juízo final e o fim da história da humanidade; ou partia-se de uma concepção mais estática do tempo, em que as coisas não se alterariam em um curto ou médio prazo; por isso não se buscava acelerar o tempo. Vivia-se o presente com calma e tranquilidade, seguindo as orientações do passado, o que se coaduna à compreensão da condição narrativa por Benjamin.

O pressuposto de que o que viria a acontecer seria sempre melhor do que o que já ocorrera, e sempre inédito, é o fundamento da ideia de progresso, para a qual o prognóstico de futuro era o ápice do desenvolvimento humano. Logo, o tempo, dentro desse novo conceito de história, passaria a ser melhor percebido pelas noções de progresso e retrocesso, de aceleração e atraso. A ideia de movimento tornou-se o conceito chave da modernidade, sendo o tempo entendido como um momento de transição, de uma etapa a outra, seguindo uma escala progressiva,

afastando-se da noção de início e fim. A velocidade atribuída ao movimento como algo promissor, acentuava as diferenças entre presente e passado, ao trazer mudanças constantes que não se encontravam em experiências anteriores. Os ensinamentos das experiências históricas não faziam mais sentido, como também indicado na concepção do fim da narração e seu impacto na transformação da noção de experiência por Benjamin, pelo fato do futuro ser dotado de novidades permanentes e somente elas despertarem interesse, já que o que passava era imediatamente considerado como obsoleto, ultrapassado e sem serventia. À vista disso, o tempo estava em fuga, de certa forma colocado para correr dele mesmo. (KOSELLECK, 2007, p. 282)

(...) abre-se o fosso entre a experiência anterior e a expectativa do que há de vir, cresce a diferença entre passado e futuro, de modo que a época que se vive é experimentada como um tempo de ruptura e de transição, em que continuamente aparecem coisas novas e inesperadas. A novidade aumenta na esfera de significado do tempo (...). (Ibid., p.294)

O sentido da história passou a ser direcionado pelo progresso, transformando-a em uma história universal, única, que condensava e temporalizava todas as histórias em um processo singular e sequencial. A própria humanidade seria responsável por essa nova história, tendo a capacidade de governá-la e controlá-la, ditando o ritmo do progresso. Por outro lado, não haveria mais o conhecimento adquirido com a experiência, de modo que “A expectativa que depositaram no tempo que está por vir está em proporção direta inversa à experiência que lhes falta” (Ibid., p.297).

Foi o conjunto de novas experiências possibilitadas pelo desenvolvimento da técnica, como a Revolução Copernicana, alterando a concepção de mundo da época; o encontro com diferentes civilizações, possibilitado pela expansão marítima europeia; bem como o surgimento da indústria, que formaram o conceito de progresso. Esses acontecimentos tiveram efeito profundo no conjunto de ideias e valores da humanidade, alterando drasticamente seu conhecimento e comportamento social. Assim, passou-se a pensar na transformação do mundo a partir de uma evolução progressiva contínua.

Se a história inteira é única, também o futuro deve ser único, portanto diferente do passado. Este axioma da filosofia da história, que resulta do Iluminismo e faz eco à Revolução Francesa, serve de base tanto para a “história em geral” quanto para o “progresso”. Ambos são conceitos que só chegaram à plenitude histórico-filosófica com a formação dos termos, ambos apontam para a mesma situação: não é mais possível projetar nenhuma expectativa a partir da experiência passada. Um futuro portador de progresso modifica também o valor histórico do passado. (Ibid., p.319)

É no conceito de progresso que se percebe melhor a distinção entre experiência e expectativa, sempre calcado na concepção de superação do passado e de desejo do novo. A aspiração a um futuro inédito fazia-se factível em função do tempo acelerado e veloz, que separou integralmente experiência e expectativa, dando luz à modernidade.

Com efeito, a modernidade trouxe consigo a ideia de simultaneidade, de coisas que acontecem “ao mesmo tempo”. Essa abstração do tempo somente fez-se possível em função da noção de uma “hora do mundo”<sup>15</sup>, que igualaria todos os tempos sociais a partir de um único parâmetro. A introdução desse “tempo do mundo” só foi possível pela admissão de uma nova ideia de futuro, aberto, que traria consigo o progresso e condições de vida superiores às do passado. O conceito de tempo homogêneo é concebido ao ser determinado mecanicamente, de modo a se igualar e ser comum para toda a sociedade.

Por sua vez, “o novo tempo do mundo”, orientando pela ideologia do progresso, também garantia a confiança e o otimismo em relação ao tempo futuro, da mesma forma que atuava a teologia na época pré-moderna. Mais do que isso, ele servia ainda como justificação para a acumulação capitalista como um fim em si mesma, dentro de um sistema cujo mecanismo era totalmente abstrato. Aprofundaremos esse ponto mais adiante.

Ao perguntarmos “Que horas são?” manifestamos a necessidade da determinação da hora para cada indivíduo, que é ponto central dessa nova forma de sociabilidade. O tempo coletivo esvaiu-se, cedendo lugar ao tempo individual, controlado pelo tempo do trabalho. Isso foi possível em decorrência da perda da experiência, existente apenas quando compartilhada socialmente, sendo transmitida entre gerações. Tal fato marca a vida coletiva, que nem mesmo a morte do sujeito individual impedia sua história de continuar, uma vez que ela sobreviveria por meio da transmissão de suas experiências às gerações seguintes.

Na modernidade, o tempo individual, ao se sobrepor a essa temporalidade pré-moderna, impossibilita que o indivíduo se reconheça como pertencente a um fluxo temporal, onde aprendeu com seus antepassados e ensinará a seus descendentes o valor das experiências coletivas que vivenciou. Sem esse lugar, ele torna-se isolado e abandonado, buscando sozinho e somente para si a responsabilidade sobre sua existência individual. Daí toda sua angústia e busca incansável pelo sentido da vida, perdido num espaço-tempo genérico, vazio e artificial.

---

<sup>15</sup> Conceito de Braudel. Ver: BRAUDEL, Fernand. História e Ciências Sociais: a longa duração. In: Escritos sobre a História. São Paulo: Perspectiva, 2007

O tempo individual segue o ritmo ditado pelo trabalho, calcado no tempo abstrato e homogêneo, possível com a introdução do relógio: com a revolução industrial, a produção passou a ser realizada em larga escala, tornando necessária sua sincronização, por meio de um tempo medido mecanicamente. Cada indivíduo passou a ter um tempo determinado para cada tarefa que estivesse encarregado, dentro da divisão social do trabalho. Assim, o valor de cada atividade estava diretamente vinculado à sua duração: o tempo tornou-se monetizado, uma mercadoria, ele mesmo.

Com efeito, sendo medido em função do trabalho, e não mais dos ciclos da natureza, ele tornou-se vazio, sem a concretude que lhe dava significado; assim como o próprio trabalho que se transforma ao ser mediado pelo capital. Como bem explicou Marx, o capital cria uma nova forma de trabalho, o trabalho abstrato, que nada mais é que uma “esvaziação” do trabalho em si, visando estabelecer uma “equivalência entre desiguais”. Isto porque na sociedade que tem como base a troca, o valor de uso das mercadorias deixa de ser considerado. Marx descobre e revela aí o segredo da mercadoria, seu fetichismo, que oculta as relações de trabalho humano, entendendo-as como relações sociais “entre os produtos de seu próprio trabalho” (MARX, 2013, p.147).

Na face do valor de uso, a mercadoria apresenta-se como produto, portanto, como resultado de um trabalho. (...). Nesse sentido, todas as mercadorias são cristalizações do trabalho gasto para produzi-las, são a materialização do trabalho social, e as próprias diferenças materiais dos valores de uso exprimem, no processo de produção, trabalhos substancialmente diferentes. Por outro lado, enquanto valores de uso, as mercadorias foram produzidas por indivíduos diferentes – portanto resultam de trabalhos individualmente diferentes. Ora, na face do valor de troca, a mercadoria nega todas essas características afirmadas pelo valor de uso. (...) o valor de troca é indiferente ao modo como os valores de uso estão materializados; sendo indiferente a matéria, o valor de troca também é indiferente ao trabalho que moldou essa matéria. Assim, para o valor de troca, a substância específica do trabalho não conta; ele considera apenas que há trabalho, um trabalho homogêneo, indiferenciado (...) geral e abstrato que constitui a [sua] substância (SANTOS, 1982, p.60-61).

Do mesmo modo, o tempo, ao se tornar mercadoria, também adquire a forma abstrata, passando a ser compreendido pela ideia de “tempo mundial”, em que se torna o mesmo para as diversas civilizações e culturas, em todas as partes do globo. Esse é o fetichismo do tempo. Paulo Arantes é quem melhor nos explica o que seria o tempo mundial, que permitiria comparar o incomparável, “na medida em que os respectivos contextos mundiais não poderiam ser mais distantes” (2014, p.28). A partir disso, surgiram “as ciladas comparativas pelo ponto de vista das ‘modernizações’, das ‘defasagens’ etc.” (Ibid.).

Ao contrário do que sua amplitude dá a entender, esse Tempo do Mundo não pode ser a totalidade da história dos homens. Estamos às voltas com “um tempo vivido nas dimensões do mundo”. E mais, “um tempo excepcional” que governa, segundo os lugares e as épocas, certos espaços e certas realidades. Neles é que se vive verdadeiramente na “hora do mundo”, ao passo que em outras realidades, outros espaços lhe escapam, alheios à batida desse relógio mais impositivo. (...) que permanecem à margem da “história triunfante”. (...) O tempo do mundo que nos interessa (...) é o da economia-mundo europeia em expansão da forma de ciclos sistêmicos de acumulação (...). (Ibid., p. 30)

Esse “Novo Tempo do Mundo” é que o marca a modernidade. De novo, com Arantes (2014), “é a imaginação desse ‘ao mesmo tempo’ que exige a homogeneidade e o vazio de um receptáculo desprovido de qualquer qualidade própria que não a abstração moderna” (Ibid., p.34). O determinante para a consolidação desse tempo, como observamos, em que o horizonte de expectativa se coloca como postulado, é o ideal de progresso. Com a ideia de um tempo homogêneo, os conceitos de atraso, desenvolvimento, evolução, retardamento, passaram a conceptualizar as análises sociais, político-econômicas, e mesmo culturais.

Na conjectura da sociedade burguesa, o que caracteriza o progresso é o avanço do capital, que se dá sobretudo com o desenvolvimento técnico, ao garantir um maior controle sobre a natureza, transformando a produção para uma produção em escala, ganhando mercado consumidor e mais mercadorias para o processo de troca, fim último do capital. O resultado disso, como notavelmente apresentou Benjamin, foi um acúmulo de tragédias sociais, que não eram levadas em conta no avanço do mercado, na medida em que eram justificadas em razão do progresso, que levaria a sociedade a um “patamar superior”. Essa é lógica que pauta a racionalidade instrumental, numa sociedade orientada para o futuro, que acaba por manter um estado de exceção social permanente.

O estado de exceção é resultante, por conseguinte, dessa acumulação como fim em si mesma, e que perpetua, sob sua ideologia, as relações sociais de produção. Por meio dessas “práticas falsas” ele mantém o *status quo*, com o capital autonomizado, o trabalho subordinado a ele, e a estrutura de opressão que decorre disso. Por isso Benjamin afirma que “o estado de exceção na verdade é a regra”. E, justamente a ideia desse determinismo histórico é que inibe o que seriam as práticas verdadeiras.

(...) o conceito de progresso serviu não apenas para a “abertura utópica do horizonte de expectativas, mas também para mais uma vez obstruir, com o auxílio de construções teleológicas da história, o futuro visto como fonte de inquietude”, Habermas – que, como se vê, alinhou inteiramente seu Discurso da Modernidade sobre as categorias meta-históricas desentranhadas por Koselleck da semântica da temporalização da

história – reconhece que, em virtude de uma tal configuração, Benjamin opera “*uma drástica inversão* entre o horizonte de expectativas e o campo de experiência. Atribui a todas as épocas passadas um horizonte de expectativas insatisfeitas, e ao presente orientado para o futuro designa a tarefa de reviver na reminiscência um passado que cada vez lhe seja correspondente, de tal modo que possamos satisfazer suas expectativas com nossa débil força messiânica”. (ARANTES, 2014, p. 37)

Assim, para chegar no que seriam as práticas verdadeiras e escapar desse estado de exceção falso (que na verdade é regra), despertando essa “força messiânica” da sociedade, Benjamin argumenta que o caminho a ser percorrido seria o do materialista histórico, sobre o qual discorreremos no capítulo seguinte.

### 3. COMO ENTENDER DE MODO MATERIALISTA O CAPITALISMO

Neste capítulo, iremos apresentar o modo encontrado por Benjamin para escapar do falso estado de exceção do capitalismo – uma vez que a exceção é de fato a norma –, a saber, a proposição de uma dilatação do tempo histórico, de modo a recuperar o tempo que fora sublimado pela modernidade –, aquele buscado por Proust –, expandindo novamente a experiência, por meio da crítica. É com a forma metodológica da crítica que Benjamin expande seus conceitos fundamentais e apresenta uma nova forma de história, por meio da qual poderíamos escapar do estado de exceção permanente que decorre da narrativa iluminista. Para tanto, retoma a teoria do conhecimento de Kant ao relacioná-la à forma reduzida de experiência que, portanto, deve ser ela mesma criticada. Valendo-se da crítica apresentada pelos primeiros românticos à Kant, Benjamin formula seu próprio método crítico, regado por um materialismo singular, um materialismo voltado ao detalhe dos objetos, que será apresentado mais adiante.

#### 3.1 Experiência em Kant

A análise benjaminiana da experiência tem início em uma proposição kantiana, mais especificamente em sua teoria do conhecimento, pois será exatamente o vínculo que ele estabelece entre conhecimento e experiência o que permitirá aos românticos realizarem, a partir dele, um elo com a filosofia da história e a metafísica. Esse é o ponto que irá interessar Benjamin, que direciona seus estudos à teoria da crítica romântica à Kant, identificando nela um método de crítica que embasará sua própria teoria. Assim, conhecimento, experiência e filosofia da história são tratados em conjunto por nosso autor, na medida em que estão correlacionados – como já indicava Kant e, mais tarde, os primeiros românticos.

No ensaio *Sobre o Programa da Filosofia por vir (1917-18)*, Benjamin escreve:

(...) de fato, o sentido em que Kant usa o *terminus* “metafísica da natureza” parece ir inteiramente ao encontro da investigação da experiência com base em princípios consolidados pela epistemologia. As deficiências em termos de experiência e metafísica se manifestam dentro da própria epistemologia como elementos da metafísica especulativa, ou seja, de uma metafísica rudimentar. Os mais importantes desses elementos são, em primeiro lugar, a concepção de conhecimento como uma relação entre certos sujeitos e objetos ou entre um certo sujeito e objeto, que Kant não conseguiu decisivamente superar, apesar de todas as tentativas de fazê-lo; em segundo lugar: a relação também apenas superada hipoteticamente, entre o conhecimento e a experiência com a consciência humana empírica. Esses dois problemas estão estritamente relacionados (...). (2019, p. 23)

Nesse trecho, podemos observar a relação entre conhecimento e experiência estabelecida por Kant, e a problemática referente a tais conceitos, notada por Benjamin. Em razão disso,

Benjamin propõe como tarefa da filosofia por vir, “fazer frente não somente a um novo conceito de conhecimento, mas também a um novo conceito de experiência, de acordo com a relação que Kant descobriu entre ambos” (Ibid., p.31). O autor prossegue, “Esse novo conceito de experiência, baseado em novas condições do conhecimento, seria ele mesmo o lugar e a possibilidade lógicos da metafísica”, já que para a filosofia iluminista, não há experiência para além da experiência físico-matemática.

Benjamin reconhece a prioridade concedida por Kant à justificação do conhecimento, isto é, sua certeza e verdade, deixando a análise de suas limitações em segundo plano. Conforme pontua, “Daqueles filósofos que não se preocupavam diretamente com a extensão e a profundidade do conhecimento, mas, acima de tudo, com sua justificação, Kant é o mais recente e próximo a Platão, talvez o único” (BENJAMIN, 2019, p.11). Em razão disso, a pesquisa de Kant se envereda pela busca à “certeza de um conhecimento duradouro”, o que aparece para Benjamin como algo problemático. Um conhecimento duradouro pressupõe a ideia de um conhecimento permanente e estável, de modo que não considera a importância da experiência efêmera, ou seja, da experiência temporal e histórica, em sua constituição. Ora, para Benjamin, a experiência em si já é algo histórico e, portanto, estaria atrelada à filosofia da história, como adiantamos acima, o que parece ignorado por Kant. Diz Benjamin (2019):

O problema da epistemologia de Kant, assim como toda grande epistemologia, tem dois lados; e apenas um deles ele foi capaz de dar uma explicação válida. Tratava-se, em primeiro lugar, de uma questão relativa à certeza do conhecimento permanente e, em segundo lugar, da questão relativa à dignidade de uma experiência efêmera. Isso porque o interesse filosófico universal é sempre dirigido, ao mesmo tempo, à validade atemporal do conhecimento e à certeza de uma experiência temporal que é considerada o objeto imediato, senão o único, desse conhecimento. Essa experiência, entretanto, jamais foi dada de modo consciente aos filósofos como uma experiência singular temporal, em toda sua estrutura, nem mesmo a Kant. (...) A representação da sua experiência primitiva e evidente, a qual parecia a Kant a única possível e a única aceita para quem, como ele, compartilhou o horizonte de sua época (...) foi, como já indicado, uma forma singular, de limitação temporal, e, mais além dessa forma, que, de certo modo, compartilha com toda experiência que também poderia ser chamada, num sentido preciso, de *visão de mundo*, a visão de mundo do Esclarecimento (p.13-15).

Nota-se, claramente, como o efêmero, aquilo que é imediato e infinito, que não pode ser capturado em categorias empíricas, torna-se irrelevante para Kant, que busca somente o que é “permanente”. Novamente com Benjamin,

Assim, a tarefa da filosofia por vir pode ser apreendida, portanto, como a descoberta ou criação desse conceito de conhecimento que, ao mesmo tempo que relaciona exclusivamente o conceito de experiência à consciência transcendental, possibilita não apenas a experiência mecânica, mas também a experiência religiosa. (2019, p.33)

Isto posto, o conceito que propõe o filósofo sobre experiência, qualifica-se com o componente da experiência religiosa, isto é, de uma forma de experiência não restritiva, que contempla a totalidade, voltada ao infinito, em oposição à experiência limitada do Iluminismo, com a qual lidava Kant. É justamente sobre essa forma de experiência iluminista que incide a crítica benjaminiana, que questiona ainda a possibilidade da experiência se realizar em tais conjecturas. “O fato de Kant ter sido capaz de lidar precisamente com seu trabalho extraordinário sob a constelação do Esclarecimento significa que isso foi feito em uma experiência reduzida ao ponto zero, ao mínimo de significado” (Ibid., p.15). Aliás, com isso em vista, Benjamin vê como a própria concepção de sistema<sup>16</sup> kantiana é inconsistente, ao excluir de sua estrutura os aspectos metafísicos da experiência; por isso a exigência da crítica.

Conforme Oliveira (2009), “Benjamin esforça-se por mostrar que a época do Iluminismo constitui a experiência decisiva dos tempos modernos (*Neuzeit*)”. E prossegue em sua análise:

Um dos elementos decisivos do Iluminismo, a ponto de figurar como sua nota mais característica, é a exatidão atingida na física-matemática, o que constitui a “quintessência” desta época e o que ela tinha de melhor, conforme expressão de Benjamin. Esta caracterização de época destaca justamente a reciprocidade dos elementos dos quais ela mais se orgulha: o progresso do conhecimento científico e o crescente domínio sobre a natureza. (p.36)

Com efeito, o conhecimento a que Kant se refere como sendo a forma de conhecimento universal, na verdade seria um conhecimento datado e, de certo modo, atrofiado, ao se reduzir à compreensão de uma só época que não representava as demais. A experiência possível fora limitada à experiência científica, exaltada pelo iluminismo como a que correspondia à verdade e a certeza. Em decorrência disso, o filósofo estabeleceu, nas palavras de Benjamin, uma “violência despótica”, ao negligenciar os aspectos da experiência “não suscetíveis de número, peso e medida, de modo exemplar, a história, a religião e a linguagem. (...) jamais a experiência fora tratada ‘tão rude e tiranicamente’ e o conceito kantiano de conhecimento e experiência exprime este estado de coisas” ((BENJAMIN, 2019, p.17). Diante disso, Benjamin irá buscar articular

---

<sup>16</sup> Mais tarde, em *Origem do Drama Barroco Alemão* (1928), Benjamin irá refutar por completo a ideia de sistema, adotando o ensaio como forma filosófica. Escreve: “O conceito de sistema, do século XIX, ignora a alternativa à forma filosófica, representada pelos conceitos da doutrina e do ensaio esotérico. Na medida em que a filosofia é determinada por esse conceito de sistema, ela corre o perigo de acomodar-se num sincretismo que tenta capturar a verdade numa rede estendida entre vários tipos de conhecimento, como se a verdade voasse de fora para dentro. (...) Se a filosofia quiser permanecer fiel à lei de sua forma, como representação da verdade e não como guia para o conhecimento, deve-se atribuir importância ao exercício dessa forma, e não à sua antecipação, como sistema”. (BENJAMIN, 1984a, p. 50)

novamente esses aspectos, desprezados pelo Iluminismo, à experiência, valendo-se do entendimento que detinha a respeito de como ela deveria ser compreendida.

### 3.2 A crítica primeiro romântica

No contexto do idealismo alemão, entre os pós-kantianos, os primeiros-românticos se tornaram os primeiros críticos da filosofia iluminista, retomando o pensamento kantiano sobre os limites da razão, entendendo que ela por si só não daria – e não deveria dar – conta de explicar a existência humana. Formaram, assim, uma verdadeira revolução na estética, ressignificando-a e colocando-a como o centro do debate: somente o universo da arte, com toda sua complexidade e fecundidade, por despertar o pensamento para o sonho e a infinitude, contemplar mais o processo em si que sua conclusão, poderia apresentar algo mais que uma explicação lógico-categorial liminar sobre a questão da existência, fundando uma reflexão que a abrisse a novas conexões e ideias. Lembrando Drummond, “Se procurar bem, você acaba encontrando/ Não a explicação (duvidosa) da vida, / Mas a poesia (inexplicável) da vida”. Sob esse aspecto, há uma passagem esclarecedora de Benjamin, na qual cita Novalis:

De maneira clara Novalis compreende a arte como o *medium*-de-reflexão *kat'exochén*; e utiliza a palavra “arte” diretamente como *terminus technicus* para o mesmo quando afirma: “O início do Eu é puramente ideal [...] o início nasce depois do Eu; eis por que o Eu não pode ter iniciado. Disto nós vemos que estamos aqui no âmbito da arte”. E, quando ele pergunta: “Existe uma arte de inventar dados, uma arte de inventar absoluta?”, ela é, por um lado, a pergunta por uma origem neutra, absoluta, da reflexão, e, por outro, ele mesmo caracterizou em seus escritos a arte da poesia suficientemente amiúde como esta arte de inventar absoluta sem dados. (BENJAMIN, 2018, p.73)

Mais adiante, apresentando a distinção entre o que seria a crítica kantiana e seu correspondente para os primeiros românticos, Benjamin escreve:

(...) Pode-se indicar sem dificuldade uma diferença entre o conceito kantiano de juízo e o romântico de reflexão: a reflexão não é, como o juízo, um procedimento subjetivo da reflexão, mas, antes, ela está compreendida na forma de exposição da obra, desdobrando-se na crítica, para finalmente realizar-se no regular *continuum* das formas. (Ibid., p.94)

Diante disso, temos que é nos primeiros românticos que Benjamin encontra a forma de crítica que irá adotar em sua própria filosofia,<sup>17</sup> uma intuição capturada na seguinte passagem: “A crítica é, então, de modo totalmente oposto à concepção atual de sua essência, em sua intenção central, não julgamento, mas antes, por um lado, acabamento, complemento, sistematização da obra, e, por outro, sua dissolução no absoluto” (Ibid., p.85).

A principal característica da crítica apresentada pelos românticos é o fato de ser uma crítica intrínseca ao objeto, partindo dele propriamente. Logo, tratando-se de uma crítica imane, é contrária a qualquer forma da crítica que se coloque fora de seu objeto, isto é, que confira a esse um julgamento a priori. Em vista da necessidade de preservar esse caráter de imediatidade, a crítica romântica é constituída por meio de um processo de reflexão e de mediação. Explicá-lo-emos a partir da obra de arte, como operaram os românticos, e de onde a crítica estética se converte em crítica geral. Tal esforço é necessário, já que, como dito anteriormente, Benjamin retomará o conceito de crítica dos românticos, em especial de Schlegel e Novalis<sup>18</sup>, para criar seu próprio conceito de crítica materialista.

Na medida em que a crítica é conhecimento da obra de arte, ela é o autoconhecimento desta; na medida em que ela a julga, isto ocorre no autojulgamento da obra. Nesta última determinação, a crítica ultrapassa a observação; revela-se aí a diferença entre o objeto artístico e o natural que não admite julgamento algum. A ideia do autojulgamento com base na reflexão não é estranha aos românticos mesmo fora do âmbito da arte. Assim, lê-se em Novalis: “A filosofia das ciências possui [...] três períodos. O tético, da autorreflexão da ciência, o outro do autojulgamento oposto e antinômico da ciência e a sincrética autorreflexão e autojulgamento concomitantes”. (BENJAMIN, 2018, p. 74-75)

Conforme Seligmann-Silva (2108),

Benjamin foi o primeiro a valorizar a teoria romântica da reflexão. Esse conceito está no centro dessa sua tese<sup>19</sup>. Benjamin define a crítica como um “medium-de-reflexão”

---

<sup>17</sup> Vale ressaltar que Benjamin não abraça por completo a crítica dos primeiros-românticos, considerando-a insatisfatória, de modo que acabaria por desembocar em uma espécie de misticismo, que abordaremos mais adiante. O que partilha com eles é justamente o formato da crítica que desenvolvem e é precisamente isso que iremos explicar em sequência.

<sup>18</sup> F. Schlegel e Novalis foram os únicos autores do romantismo a considerarem a arte como o centro da reflexão e não o “Eu”, como defendia Fichte, que acabava por refletir (ou reproduzir) o mundo tomado pela racionalidade positivista. “É interessante notar que, amiúde, ao mencionar esses autores em suas cartas, ele [Benjamin], procura acentuar o ‘centro do primeiro romantismo’ como sendo ‘a religião e a história’, ou ‘o messianismo, o coração do romantismo’”. (SELIGMANN-SILVA, 2018, p.12)

<sup>19</sup> O autor se refere aqui à Tese de Doutorado de Benjamin, “O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão”, escrita em 1919, “tendo como objetivo expor o conceito de crítica de arte em suas transformações” (Benjamin, 2018, p.19). Esse trecho foi retirado do prefácio que Seligmann-Silva escreveu para a publicação da 3ª edição da Tese pela Editora Iluminuras.

(*Reflexionsmedium*). Na medida em que ele pôs esse conceito no núcleo da sua tese, com todas as suas implicações de crítica ao modelo de teoria do conhecimento monológico, baseado na simples cadeia de causas e efeitos, e, portanto, de crítica também a uma concepção linear tanto do desenvolvimento do conhecimento como também do desenrolar da própria história, ele trouxe à tona um debate – a crítica de um determinado modelo de razão e racionalidade (...). (2018, p.11)

### 3.2.1 A forma da crítica autorreflexiva

Os românticos, buscando o conhecimento imediato, encontram no pensamento, ou melhor, no ato de pensar, na atividade intelectual desenvolvida, a realização dessa imediatez, pois, como colocou Benjamin, “a consciência de si é dada imediatamente” (2018, p.35). Isto porque o pensamento pensa-se a si mesmo, ou seja, efetua uma reflexão e, assim, ele se torna forma de si mesmo. Logo, tem-se que a reflexão é a reflexão de uma forma. Por exemplo: o saber. O saber é em si mesmo uma *forma de consciência*; e o saber do saber (ou a reflexão sobre o saber) é, portanto, uma forma da *forma*. De modo que, concomitantemente, o saber acerca da *forma de consciência* a transforma também em conteúdo. Temos então “o conhecimento imediato e seguro através da conexão de duas formas de consciência (a forma, e a forma da forma ou o saber, e o saber do saber), as quais se transpassam mutualmente e retornam para si mesmas” (p.32). Benjamin conclui: “Entende-se, portanto, por reflexão, o refletir transformador — e apenas o transformador — sobre uma forma” (p.31), e prossegue, com uma citação de Fichte: “A ação da liberdade, pela qual a forma torna-se forma da forma, como o seu conteúdo, e retorna para si mesma, chama-se reflexão”. (FICHTE *apud* BENJAMIN, 2018, p.31).

Ora, exatamente porque a forma da arte envolve um saber sobre a própria forma, os românticos viram a arte como o absoluto, aquilo que possibilitaria a reflexão infinita, e onde a forma, ao invés de lhe limitar, a expande continuamente.

O empenho romântico quanto à pureza e a universalidade no uso das formas se baseia na convicção de colher a conexão entre elas, enquanto momentos no *medium*, na dissolução crítica da expressividade e da pluralidade delas (na absolutização da reflexão conectada a elas). A ideia da arte como *medium* produz, então, pela primeira vez, a possibilidade de um formalismo não dogmático ou livre, de um formalismo liberal, como diriam os românticos. A teoria primeiro romântica fundamenta a validade nas formas independentemente do Ideal das conformações. (BENJAMIN, 2018, p.84)

Esse formalismo livre, do qual trata Benjamin, denota as diversas formas que a arte assume, em função de seu correlato, a saber, seu conteúdo interno. Já o suposto limite da forma, enquanto a arte se constitui como tal, é, ao mesmo tempo, ilimitado, na medida em que ele transcende a si mesmo, sendo-lhe sempre superior. Trata-se assim, de uma dialética entre forma

e conteúdo, onde a obra, por ser inacabada, pressupõe a crítica, que a complementa constantemente pelo processo reflexivo. A crítica cria a arte por ser parte dela, seu acabamento, o *medium* entre o finito e o infinito.

A teoria do conhecimento romântica desenvolve-se, portanto, no interior do objeto, pela reflexão, e por isso rompe com o assim chamado esquema cartesiano da relação sujeito-objeto, na medida em que “não é voltado para algum objeto externo, para apoderar-se dele” (OTTE, 1995, p.154), e diverge frontalmente do método em que o “sujeito constitui o objeto de conhecimento, enquadrando-o em categorias subjetivas” (Ibid.). Em consequência, o conhecimento para os românticos não diz respeito ao conhecimento de um objeto, mas “do autoconhecimento de um método, de um elemento formal” (BENJAMIN, 2018, p.30), que atua no absoluto, e não na ciência. O absoluto corresponde aí às categorias não contempladas no conteúdo da experiência científica, ou seja, trata-se da arte, da história, da religião, formas refratárias ao empobrecimento do significado da experiência como relação epistêmica. “Onde não há autoconhecimento, não há em absoluto nenhum conhecer; onde há conhecimento a relação sujeito-objeto está superada, ou se quiser: dá-se um sujeito sem objeto correlato” (Ibid., p. 64).

Como bem define Otte (1995, p. 155), “Todo conhecimento é um nexos imanente no absoluto, ou, se se quiser, no sujeito”, já que os românticos não assumem a posição do Eu absoluto (como em Fichte)<sup>20</sup>, mas, ao contrário, igualam todos os seres dentro de um *medium-de-reflexão*, onde cada qual se conhece pelo processo do espelhamento mútuo. A crítica primeiro romântica, assim, define a reflexão como um processo que se constitui em cada ser, sendo o ser para eles (no caso de Schlegel e Novalis) também a natureza, de modo que “a realidade pensa a si mesma, possui autonomia”. Gagnebin (2007) nos auxilia nessa compreensão:

A ênfase dada pelos românticos ao momento de infinitude no conceito de reflexão explica também por que, à diferença de Fichte que situava no “eu” o lugar privilegiado da consciência (auto)reflexiva, eles passam a localizar essa estrutura auto-reflexiva no próprio pensar enquanto tal como pensar de si próprio – o que lhes permite uma aplicação infinita, pois cada fenômeno, natural ou cultural, pode ser elevado a uma apreensão de si mesmo. (...) A possibilidade dessa superação da correlação sujeito-objeto está dada no alargamento, por parte dos românticos, do conceito de reflexão, especialmente na afirmação de que qualquer real/efetivo (*Wirkliche*) “repousa no *medium-de-reflexão*”. (p. 69-73).

---

<sup>20</sup> É nesse ponto que há a separação entre os primeiros românticos e Fichte. Este, ao pensar o Eu como posição absoluta, coincide sujeito e objeto, deixando o sujeito sem um correlato. Já para Schlegel, toda a natureza se torna um sujeito, “tudo é em si mesmo reflexionante. Objeto não é algo contraposto ao sujeito, mas igualmente um sujeito, que se autoconhece” (OLIVEIRA, 2009, p.52-53).

Ou ainda, com Benjamin: “A relação consigo mesmo do pensamento, presente na reflexão, é vista [por Schlegel e Novalis] como a mais próxima do pensamento em geral, a partir da qual todas as outras serão desenvolvidas” (2018, p.29). Através dessa reflexão no absoluto, os românticos dissolveram seu vínculo imediato com a ciência, colocando a arte como o centro, o conteúdo em que atua o método reflexivo. Nas palavras de nosso autor,

Para os românticos a reflexão é uma reflexão realizada, mas ainda assim (...) não constitui nenhum método realizado com um conteúdo comum, com o conteúdo da ciência. O que deve ser derivada da doutrina-da-ciência é e continua sendo imagem do mundo das ciências positivas. Os primeiros românticos, graças ao seu método, dissolvem esta imagem do mundo inteiramente no absoluto, e neste eles procuraram o outro conteúdo que não o da ciência. (BENJAMIN, 2018, p.42)

A reflexão é o processo da crítica, o medium ele mesmo, e, ao movimentar-se em si mesma, isto é, ao refletir sobre si (ao pensar o pensar... e assim infinitamente), constitui o medium-de-reflexão, uma forma de estrutura em que opera. Benjamin ressalta que “a infinitude da reflexão é, para Schlegel e Novalis, antes de tudo, não uma infinitude da continuidade, mas uma infinitude da conexão (...) compreendida mediatamente” (BENJAMIN, 2018, p.36). É pela reflexão que o absoluto se forma como um medium-de-reflexão, o que significa dizer que o absoluto (o ser, o sujeito, a realidade) realiza conexões no sistema, “como a conexão do real não na sua substância (que é em toda parte a mesma), mas nos graus de seu desdobrar manifesto” (Ibid.). E dentro disso, destaca-se, como notamos acima, a arte como o absoluto nos românticos, o âmago do processo da reflexão, no lugar da consciência do Eu, que não se constitui no pensar do pensar. “Os românticos partem do simples pensar-se a si mesmo como fenômeno (...) tudo é si mesmo” (Ibid., p.38).

Desde o romantismo, impôs-se a ideia segundo a qual uma obra de arte pode ser compreendida em e para si, sem a sua relação com a teoria ou a moral e que ela poderia ser satisfeita com essa contemplação. A relativa autonomia da obra com relação à arte, ou, ainda sua dependência puramente transcendental diante da arte, foi a condição da crítica romântica. (BENJAMIN *apud* SELIGMANN-SILVA, 2018, p.11)

Dentro disso, a crítica à obra de arte parte de dentro da própria obra, não mais sujeita a leis estéticas preestabelecidas. Ao contrário, trata-se muito mais de uma complementação da obra que de um julgamento dirigido a ela. Pois ela mesma é um medium-de-reflexão, sujeito autônomo, “do qual irradiam novas reflexões, infinitamente”.

Operando nesse *continuum* de formas,

a crítica deve completar o que falta à obra, isto é, efetuar desdobramentos que aumentem sua clareza (...). Porque a crítica é um aniquilar e também um completar, para além de sua utilidade negativa, a crítica da obra integra-se à obra mesma, é seu complemento ou acabamento necessários. É um acabamento que deve realizar as virtualidades inscritas na própria obra, mas ainda não desdobradas. (OLIVEIRA, 2009, p.59)

A crítica, portanto, realiza continuamente a ideia da obra de arte, por meio da temporalidade histórica desse processo (e não da ideia da arte, importante sublinhar), de modo que ela se dirige também à filosofia da história. Essa forma de temporalidade em que a reflexão se faz *ad infinitum*, é determinada e qualitativa, ocorre em um “aqui” e “agora” definidos historicamente. Assim, com outra concepção de tempo e história que não aquela iluminista, a saber, de um tempo que Benjamin denominará, seguindo o posto pelos românticos, como messiânico<sup>21</sup>, os românticos elevam o conceito de crítica, ampliando seu sentido à estética, história e religião, libertando-se, nas palavras de Benjamin, da “cegueira histórica e religiosa do Iluminismo” e de sua forma de experiência fragmentária.

Considerada em si mesma uma obra de arte, a crítica passa a partilhar da individualidade, da singularidade, da incompletude e da imperfeição da obra tipicamente moderna. Como tal, sua função deixa de ser o julgamento acerca da qualidade artística da obra, mas sua complementação, seu aperfeiçoamento. (VACCARI, 2018, p.291)

### 3.3 Verdade e aparência

Colocando a arte como o absoluto, abrindo-se para o infinito, a crítica romântica adquire outra dimensão e sentido. Ela passa a buscar a verdade na arte, por meio de seu processo de reflexão. Em sua crítica à obra de Goethe<sup>22</sup>, Benjamin desenvolve mais essa ideia, ao voltar sua reflexão à essência da própria crítica, mostrando por intermédio dela mesma que no romance há uma separação entre aparência e verdade, o que se mostra crucial em seu diagnóstico sobre a filosofia da história.

Ser crítico implica elevar o pensamento tão acima de todas as conexões a tal ponto que, por assim dizer magicamente, da compreensão da falsidade das conexões surgiria o conhecimento da verdade. Nesta significação positiva o procedimento crítico adquire uma afinidade muito próxima com o procedimento reflexivo natural ou cultural, pode ser elevado a uma apreensão de si mesmo. (GAGNEBIN, 2007, p. 71)

<sup>21</sup> O conceito de tempo messiânico está no âmbito do problema da história em Benjamin e será desenvolvido à frente.

<sup>22</sup> “As Afinidades Eletivas de Goethe”, texto escrito em 1922, em ocasião dos 200 anos da obra de Goethe. Como crítico literário, Benjamin comenta o romance, interpretando-o a partir da crítica da arte.

Como resultado desse processo crítico, tem-se a relevância da apresentação do objeto como fundamental para seu conhecimento, para atingir seu teor de verdade, possível a partir do método reflexivo da arte<sup>23</sup>.

Se é lícito falar em verdade da obra, se essa verdade transcende sua finitude histórica, ela não deixa de permanecer-lhe, por outro lado, indissociavelmente ligada, só podendo se revelar no próprio interior da organização do texto, compreendido como produção histórica. É por isso que Benjamin distingue, em um de seus primeiros grandes ensaios, consagrado a *As afinidades eletivas*, de Goethe, (...) o “teor coisal”, isto é, material e histórico, e o “teor de verdade” de uma obra. (GAGNEBIN, 2018, p. 49)

Pois foi buscando solucionar a questão do método herdada que Benjamin chega a essa distinção, propondo, para tanto, uma diferenciação entre comentário<sup>24</sup> e crítica, com o intuito de auxiliar na compreensão do objeto. O primeiro comporia o que chama de teor material<sup>25</sup> (ou coisal) do objeto, isto é, o que aparece dele, sua forma de apresentação, tanto em aspectos históricos quanto filológicos; e já a crítica ficaria responsável pelo teor de verdade do objeto, acessado somente por meio dela mesma. Esses aspectos embora estejam sempre relacionados entre si, separam-se na obra de arte.

A distinção procura vincular os dois momentos da obra sem os quais a exposição de seu teor de verdade não seria possível: como conformação particular de seu próprio material – os “materiais da realidade histórica”, como ele [Benjamin] os chama – e como exposição da verdade. O vínculo entre verdade e obra de arte não se encontraria assim num critério transcendente às obras, mas em sua imanência mesma. (GATTI, 2008a, p.45)

Nesse ponto, é necessário ressaltar que a relação histórica presente entre o teor de verdade e o teor material é extremamente relevante na análise benjaminiana. Para demonstrá-la, Benjamin utiliza-se da duração de uma obra de arte, que se revela tanto maior quanto mais o teor de verdade estiver incorporado ao teor material do objeto. Nas palavras do autor:

Se, portanto, as obras que se revelam como duradouras são precisamente aquelas cujo teor de verdade está mais profundamente imerso no teor de coisa, por sua vez os materiais de realidade histórica da obra aparecem, para quem a considera no curso dessa duração, de maneira tanto mais clara quanto mais eles tendem a morrer no mundo.

---

<sup>23</sup> “É necessário ressaltar que tal vínculo entre crítica e verdade, evocado no anúncio da revista *Angelus Novus*, é discutido explicitamente pela primeira vez neste ensaio sobre Goethe. No trabalho sobre os românticos, ele ainda estava implícito na referência da crítica romântica ao absoluto da arte e na concepção de natureza verdadeira em Goethe. Somente quando Benjamin separa a crítica do sistema filosófico, a relação entre crítica e verdade aparece com nitidez, exigindo tratamento à parte (...)”. (Gatti, 2008a, p.43)

<sup>24</sup> Este comentário refere-se ao comentário estético, da forma do objeto, em oposição ao comentário filosófico.

<sup>25</sup> Em alemão, “*Sachliche Gehalt*”, traduzido literalmente como “teor coisal”.

(...) Nesse sentido a história das obras prepara sua crítica e, por conseguinte a distância histórica aumenta sua força/violência/poder (*Gewalt*). Recorrendo a uma comparação poderia considerar-se a obra no seu crescimento (*das wachsende Werk*) como um monte de lenha em chamas diante do qual o comentador se postaria como um químico, e o químico, como um alquimista. Enquanto que para o primeiro a madeira e a cinza são os únicos objetos de sua análise, para o segundo somente a chama conserva um enigma (*Rätsel*): o do vivente (*des Lebendigen*). Assim, o crítico pergunta pela verdade, cuja chama viva continua a queimar sobre as pesadas achas do que foi (*des Gewesenen*) e a leve cinza do que foi vivenciado (*des Erlebten*). (BENJAMIN *apud* GAGNEBIN, 2011, p.143).

Assim, a crítica inicia-se pelo comentário, penetrando na aparência da obra, no seu material para buscar aquilo que está oculto, escondido nela, não visível à primeira vista, a saber, seu teor de verdade. Este, segundo o filósofo, encontra-se na forma do objeto, no caso da obra de Goethe que analisa, em sua especificidade como forma literária, não perceptível de modo imediato. Trata-se assim de algo que vai se tornando mais nítido com o passar do tempo, no processo histórico vivenciado pela própria obra, o que explica a compreensão do objeto ser histórica, em Benjamin. Para que ele se torne claro, a crítica deverá “destruir” o aspecto aparente do objeto, deixando visíveis suas ruínas, nas quais estariam seu verdadeiro significado. A forma de exposição do objeto, sua aparência, diz respeito, portanto, a seus elementos históricos. Ou, como bem nos explica Gatti (2008a),

A extração do teor de verdade exige, nesse sentido, o envelhecimento dos materiais da realidade apreendidos pelo artista. Trata-se de um processo de decantamento histórico que estranha e, portanto, realça os materiais apreendidos pelo escritor, de modo que se tornem reconhecíveis para o crítico como o teor de coisa da obra. Por isso, o envelhecimento, o estranhamento produzido pela obra é o ponto de partida do crítico. (2008a, p.54)

Isto posto, a tarefa da crítica é de identificar nas obras seus aspectos transitórios e efêmeros, de modo a resgatar elementos do passado em seu presente; tarefa que só se torna possível em função de um distanciamento histórico entre o ato crítico e a obra analisada. É esse distanciamento que permite ao crítico reconhecer os elementos que separam a obra do presente em que se encontra, ao contrário de buscar nela semelhanças que relativizem essa distância. Benjamin chama a atenção para esse fato, pois abrindo-se mão disso, podemos incorrer no erro de uma análise acrítica.

A condição necessária da crítica está em partir do comentário do teor coisal, histórico, das obras, esquadrinhando — *filologicamente*, poder-se-ia acrescentar — os elementos que geram estranhamento no leitor-crítico, comentário este que faculta a sua *atualização* crítica. (...) A verdade, para Benjamin, paira acima do histórico, mas é apenas dele que vem a sua energia; ela é a transformação, a realização do ocorrido e do vivido

que estão decantados na obra de arte. (...) O âmbito da técnica — a filologia — é vinculado ao teor coisal, enquanto o das formas é conectado ao teor de verdade. (SELIGMANN-SILVA, 2020, p. 91)

De fato, Benjamin busca, por meio de uma interessante metodologia da alteração e simultaneidade entre distância e proximidade, encontrar a verdade do que está longe por meio de uma observação detalhista do que está perto aos olhos do crítico. Por isso a importância que lega à linguagem e à história, pois através do estudo filológico das palavras seria possível notar as transformações que elas sofreram ao longo do tempo histórico. Com efeito, tem-se nesse procedimento metodológico o abandono de um princípio de certeza comum ao historicismo e o positivismo. Pois é somente no processo histórico que o verdadeiro e o falso podem se separar; onde há um rompimento com a aparência, identificado por Benjamin “no momento de interrupção e reversão da ação. Na composição formal da tragédia, o transporte aparece na interrupção do discurso, ou melhor, na quebra ou na suspensão de seu ritmo, fenômeno que Hölderlin define como cesura” (GATTI, 2008a, p.62). O contrário à aparência, que surge deste seu rompimento, é o que Benjamin denominará de o “sem-expressão”.

Essa característica da obra de arte (seu lado sem-expressão, que contrasta com a bela aparência) é fundamental para que ela não sucumba no mito, isto é, para que ela não seja *somente* aparência. É pela diferenciação que Benjamin realiza entre beleza e aparência<sup>26</sup> que ele distinguirá mito e verdade. A verdade seria a essência da beleza, encoberta pela aparência, forma que ela encontrar para aparecer, uma vez que seu aparecimento não pode se dar de modo imediato, conforme acreditava a tradição estética alemã. “A verdadeira intuição do belo é a intuição do belo como mistério” (BENJAMIN *apud* GATTI, 2009b, p. 78). Ainda com Gatti (2009b),

A necessidade do véu [aparência estética] se explica assim a partir de uma noção de verdade teologicamente fundada (...). Essa concepção metafísica do Belo como mistério certamente sugere uma transcendência do conceito de verdade de Benjamin, o que não implica uma fundamentação da crítica de arte numa verdade eterna e sem história, que terminaria por minar os fundamentos de uma crítica imanente. A questão é como essa transcendência se fundamenta. Isto se dá no estreito vínculo estabelecido por Benjamin entre teologia e história. (...) O mistério do Belo não é uma necessidade eterna, fundada em Deus mas uma necessidade histórica. Ela é o índice histórico de que a salvação divina ainda não ocorreu. A teologia aqui não é empregada no sentido de conferir um fundamento absoluto a crítica, mas a fim de iluminar uma situação histórica específica. A necessidade do véu se transforma então em uma questão de filosofia da história. Em um mundo permeado pelo mito, em que o verdadeiro e o falso encontram ser misturados, não há exposição da verdade que não passe pela

---

<sup>26</sup> Até a composição do Drama Trágico, a partir de onde Benjamin abandona a relação entre o belo e o teor de verdade.

aparência. Essa distância fundamental é o índice da obra de arte como exposição de um estado em que toda afirmação de reconciliação é mítica. (2009b, 78-79).

Será no estudo sobre o Drama Trágico, no qual Benjamin analisa a questão da forma da obra de arte – contrastando o gênero com a singularidade de cada obra, diante da discussão a respeito da classificação das obras no conceito do trágico –, que ele encontrará uma nova relação entre a *exposição* da obra com a *ideia* que a pré-concebe e a *verdade* em meio a esse processo, entendendo que ela (a verdade) se dá de modo específico em cada contexto histórico a que a obra se encontra. Ressaltamos aqui que não se trata de relativismo epistêmico, algo bem claro no texto de Benjamin: não é que a verdade varie conforme o sujeito da enunciação, mas que, ao contrário, ela aparece justamente na exposição, na história, antecedendo portanto o próprio sujeito do conhecimento. A forma da exposição é, portanto, o novo vínculo entre arte e verdade (e história).

(...) a verdade não é concebível como puro pensamento, mas em sua relação íntima com a linguagem, a qual não é oral, mas escrita. Sua ênfase recai assim sobre a historicidade e a mediaticidade do meio de exposição e transmissão da verdade, de modo que se defina a forma do texto filosófico pela inscrição histórica da verdade. (GATTI, 2009B, p.96)

Dando sequência a essa discussão, que aborda a relação intrínseca da filologia com a história, temos o seguinte fragmento de Benjamin:

A história da literatura e a história da filosofia são ciências da interpretação, que não existem sem uma Filologia rigorosa e uma Fenomenologia desenvolvida (...). Pela mesma razão, ou desrazão, que nos levaria a considerar a história da literatura e da filosofia como ciências auxiliares da História das Ideias, poderíamos chamar à epigrafia uma ciência auxiliar da História. Apesar de metodologicamente subordinadas, elas têm valor plenamente autônomo. (BENJAMIN, 2016, p.30-31)

De forma que, para o autor, os conceitos criados pela linguagem seriam representantes das ideias, uma vez que “elas não se representam em si mesmas, mas apenas e exclusivamente através de uma organização dos elementos coisais no conceito” (BENJAMIN, 2011 p.22)<sup>27</sup>. Consequentemente, Benjamin irá dizer, em passagem muitas vezes citada, que “As ideias relacionam-se com as coisas como as constelações com as estrelas. (...) elas não são nem os

---

<sup>27</sup> Atentamos aqui para o conceito de representação em Benjamin, que exerce relevância significativa em sua obra, e que será aprofundado mais adiante em nosso estudo, assim como o conceito de constelação, uma forma de apresentação metodológica voltada à imagem e a diversas posições e modos de se ver o objeto de pesquisa.

conceitos nem as leis das coisas. (...) Por isso é falso entender as normas mais gerais da língua como conceitos, em vez de as reconhecer como ideias” (Ibid.).

Este ponto é importante em nossa pesquisa, pois, como abordamos anteriormente, a ideia é aquilo que está no âmago do ser, o lugar de onde parte a reflexão metodológica dos primeiros românticos e é justamente ali que se encontra também a verdade, que se dissocia do conhecimento por não ser passível de interpretação. No Prólogo epistemológico-crítico do *Drama Trágico*, Benjamin diz, a respeito das ideias:

As ideias não são dadas no mundo dos fenômenos. O ser das ideias de nenhum modo pode ser pensado enquanto objeto de uma intuição, nem mesmo da intelectual. De fato, nem na sua versão mais paradoxal ela pode aceder à forma de ser que é própria da verdade. A verdade é um ser inintencional, formado por ideias. (BENJAMIN, 2011, p. 23)

Adiante, sobre a representação das ideias por meio da palavra, complementa:

A estrutura da verdade exige, assim, um modo de ser que, na sua ausência de intenção se aproxima do modo de ser simples das coisas, mas lhes é superior pela sua consistência e permanência. A verdade não consiste num intencionar que encontraria na empiria a sua determinação, mas na força que marca a própria essência dessa empiria. O ser livre de toda fenomenalidade, único detentor desta força, é o ser do nome. É ele que determina o modo como são dadas as ideias. E estas dão-se, não tanto numa língua primordial, mas antes numa percepção primordial em que as palavras ainda não perderam a aura [*Adel*] da sua capacidade de nomear em favor de um significado cognitivo. (...) A ideia é da ordem da linguagem, mais precisamente, na essência da palavra, aquele momento em que esta é símbolo. (p. 24)

A verdade está, assim, no nome, quando este ainda transmite a essência espiritual da coisa, no tempo adâmico, sendo um médium da linguagem diretamente relacionado à origem do objeto<sup>28</sup>. No entanto, esta fundamentação primeva se perde com a “queda do paraíso”, e cabe ao filósofo “restaurar (...), pela exposição, o caráter simbólico da palavra, no qual a ideia chega à consciência de si” (BENJAMIN *apud* GATTI, 2009b, p. 103). Contrário à concepção de uma verdade eterna, portanto, Benjamin observa que ela não estaria na *linguagem* originária, divina, a qual não teríamos acesso, mas sim na *percepção* primordial, realizada através da rememoração. E, como vimos no capítulo anterior, este processo só pode ser realizado historicamente.

Desenvolvendo melhor este argumento, temos que em Benjamin cada ideia é uma forma, que se mostra por meio do fenômeno, ou seja, os fenômenos são entendidos como a forma de apresentação em que as ideias aparecem. E as ideias, por sua vez, se defrontam com

---

<sup>28</sup> Benjamin vale-se aqui da concepção teológica judaica.

a história em que estão inseridas; daí a singularidade de cada momento histórico na junção de elementos pela ideia, pois é a partir dessa junção que será formada a constelação onde os fenômenos aparecem. A busca de Benjamin será, portanto, pela relação da história com os fenômenos.

Vale ressaltar aqui que os fenômenos aparecem apenas nos elementos das ideias, e não na ideia ela mesma, de modo que a verdade não pode, portanto, ser encontrada nos fatos. A crítica que surge como busca da verdade incide justamente na ordenação do fenômeno, procurando, por meio de seus elementos, expor a ideia que o subjaz. Assim, a crítica possibilita a descoberta de uma nova ordem, de outro ordenamento dos elementos que formariam uma outra constelação. Essa imagem da constelação é crucial para a compreensão de que a ordenação dos fenômenos é imanente a eles, e aparece como manifestação histórica. Benjamin utiliza a imagem como categoria essencial em sua análise, pois somente ela permite a visualização de elementos, escapando a qualquer relação direta entre eles, seja de causalidade, de subordinação. Como destaca Gatti: a imagem apresenta o “vínculo entre a verdade e a empiria [...] Em cada configuração é exposta uma imagem congelada, eterna, do mundo histórico. O que a crítica filosófica expõe é o vir-a-ser dos fenômenos em seu próprio ser. O mundo das ideias é descontínuo” (GATTI, 2009b, p.109-110).

### **3.4 Marx e Benjamin: rumo ao materialismo**

O conhecimento humano, ao longo de toda sua história, sempre se voltou ao entendimento do mundo norteado pela busca da verdade, sendo essa, a concepção de verdade, uma das questões filosóficas mais debatidas e complexas desde a antiguidade. Benjamin, assim como Marx, entende como abstração sem sentido a ideia de uma verdade eterna, isto é, a-histórica, justamente pelo fato de qualquer proposição verdadeira estar vinculada à compreensão da realidade e das condições sociais e materiais que a fundamentam. Marx, contrário à corrente idealista e crítico da filosofia hegeliana, entende que a verdade se expressa no concreto, ou seja, naquilo que existe independentemente da consciência, e que nossas atividades materiais, tudo aquilo que produzimos para nossa existência, são o que moldam o mundo e transformam o real. Assim, tem-se que são as formas de produção de cada sociedade, o modo como cada uma realiza o trabalho, o que constituem a história da humanidade e, por extensão, dão a medida do que é verdadeiro.

Marx inaugura um novo método para se pensar a história e, nesse passo, abre um novo caminho para a compreensão da própria realidade. Benjamin segue na mesma direção, porém

desenvolve uma concepção peculiar do método materialista de Marx. Para apresentá-la, abordaremos a teoria de Marx, assim como a leitura de Lukács sobre a obra marxiana, uma vez que ela forneceu forte influência em Benjamin, antes ainda de seu estudo mais direto da obra de Marx.

Como anunciamos acima, a principal divergência de Marx em relação à Hegel, a quem dirige sua crítica metodológica, é o ponto de partida de sua teoria, que tem como guia não mais a ideia ou a consciência, mas sim o concreto, materialmente determinado. No entanto, é importante ressaltar que Marx reconhece em Hegel sua relevância nesse mesmo campo, por ser o primeiro filósofo a repensar a relação sujeito/objeto, até então vista de forma dicotômica. Hegel, de fato, questiona e critica a separação entre sujeito e objeto e lida com as contradições dessa relação, apresentando-as não como limitações na busca da verdade, mas como essenciais para sua compreensão. É esse movimento de reposição da contradição em uma relação de condição determinada, movimento estritamente dialético, que caracteriza a verdade para Hegel.

Marx, por sua vez, ao introduzir o materialismo como substituição ao idealismo, irá argumentar de forma contrária a Hegel, ao entender que tais contradições encontradas pelo movimento dialético na relação sujeito/objeto não representam sua verdade, mas sim, a falsidade em que se encontra essa relação, que foi, em um momento preciso, subvertida na história, passando a se colocar como aparência necessária. Diz ele, em sua célebre passagem no prefácio d'O Capital: “Em Hegel a dialética está de cabeça pra baixo. É necessário pô-la de cabeça pra cima, a fim de descobrir a substância racional dentro do invólucro místico” (MARX, 2011, p.29). Se Hegel busca, pela ideia, descobrir por que houve essa cisão, Marx irá buscar a resposta na realidade material. Logo, argumenta que tais contradições que aparecem no movimento dialético só podem ser apreendidas no concreto e é, portanto, nele ou a partir dele, que se formam e se desenvolvem as ideias, sendo por isso também a condição da superação de sua falsidade. Ele toma por base essa concepção para não cair em possíveis dogmatismos e arbitrariedades, utilizando-se, assim, de “pressupostos reais de que só se pode abstrair na imaginação” (MARX; ENGELS, 2007, p. 86-87)

Contrário até mesmo ao materialismo de Feuerbach, que considera ingênuo por não levar em conta a atividade da produção como substancial para o entendimento do real, dissociando-o da prática humana, sem a qual haveria novamente um retorno à filosofia idealista, com a ideia se sobrepondo à matéria, Marx afirma que

Feuerbach não vê como o mundo sensível que o rodeia não é uma coisa dada *imediatamente* por toda eternidade e sempre igual a si mesma, mas o produto do estado de coisas da sociedade, e isso precisamente no sentido de que é um *produto histórico*,

resultado de atividades de toda uma série de gerações, (...) que modificaram sua ordem social de acordo com as necessidades alteradas. (p.30, grifo nosso)

Para Marx, ao contrário de Feuerbach, a natureza é sempre mediada pelas ações humanas, de modo que a relação entre seres humanos e natureza deve, portanto, ser histórica, o que tem como implicação que cada atividade que se realiza visando a reprodução social é específica para cada sociedade, ocorrendo de diferentes formas ao longo do tempo. Das atividades, por conseguinte, Marx argumenta que dependem dois fatores específicos, a saber, os meios de produção – aquilo que é dado pela natureza, do que dispomos para trabalhar – e a força de trabalho – onde se incluem as experiências humanas, seus conhecimentos técnicos desenvolvidos até então, de caráter histórico e social. Ele explica:

A produção da vida, tanto da própria, no trabalho, quanto da alheia, na procriação, aparece desde já como uma relação dupla – de um lado como relação natural, de outro como relação social –, social no sentido de que por ela se entende a cooperação de vários indivíduos, sejam quais forem as condições, o modo e a finalidade. Segue-se daí que um determinado modo de produção ou uma determinada fase industrial estão sempre ligados a um determinado modo de cooperação ou a uma determinada fase social – modo de cooperação que é, ele próprio, uma ‘força produtiva’ -, que a soma das forças produtivas acessíveis ao homem condiciona o estado social e que, portanto, a ‘história da humanidade’ deve ser estudada e elaborada sempre em conexão com a história da indústria e das trocas. (...) Mostra-se, portanto, desde o princípio, uma conexão materialista dos homens entre si, conexão que depende das necessidades e do modo de produção e que é tão antiga quanto os próprios homens. (p.34)

Logo, a concepção de história que considera natureza e história de forma dissociada é a mesma que entende a separação entre sujeito e objeto, ou seja, trata-se daquela “historiografia objetiva que consiste precisamente em conceber as condições históricas independentes da atividade [humana]” (p.44). Contra isso, contra esse suposto objetivismo herdado das ciências naturais, Marx escreve: “(...) onde estaria a ciência natural sem a indústria e o comércio? Mesmo essa ciência natural ‘pura’ obtém tanto sua finalidade como seu material apenas por meio do comércio e da indústria, por meio da atividade sensível dos homens” (p.31). Assim, deixa claro que a objetividade de que tanto se vangloriam os positivistas, é falsa em todas as suas expressões, dado que nem mesmo a natureza pode ser considerada de forma apartada da história e de nossas atividades sociais.

Segundo Marx (2009), as ideias também são produtos da matéria, uma vez que se expressam pela linguagem, que “nasce, tal como a consciência, do carecimento, da necessidade de intercâmbio com outros homens. Desde o início, portanto, a consciência já é um produto social (...)” (p.35). É o crescimento das necessidades que determina, a partir da maior interação

entre os seres humanos, a divisão do trabalho, inicialmente de teor natural – dado pelas disposições naturais dos indivíduos como a força, a disposição para a caça etc. – e, mais tarde, na divisão entre trabalho material e intelectual (ou do espírito). Conforme Marx, “A partir desse momento a consciência *pode* realmente imaginar ser outra coisa diferente da consciência da práxis existente (...) emancipar-se do mundo e lançar-se à construção da teoria, da teologia, da filosofia, da moral etc. ‘puras’”. (p. 35-36). Na medida em que são um produto da divisão do trabalho, as ideias devem ser entendidas, portanto, de acordo com o contexto em que foram produzidas, bem como sobre quem ou que classe as produziu.

Com a divisão do trabalho, segue-se a distribuição desigual de atividades e de seus produtos, de onde surgem as classes sociais, as quais Marx define como sendo expressão idêntica da divisão do trabalho, ou ainda, a condição para “o poder de dispor da força de trabalho alheia” (p.37). Conforme nos explica,

Com a divisão do trabalho está dada a possibilidade, e até a realidade, de que as atividades espiritual e material – de que a fruição e o trabalho, a produção e o consumo – caibam a indivíduos diferentes, e a possibilidade que estes momentos [força de produção, estado social e a consciência] não entrem em contradição reside somente em que a divisão do trabalho seja novamente suprasumida. (MARX; ENGELS, 2007, p. 36)

Assim, é a própria divisão do trabalho que engendra a contradição entre os interesses individuais e coletivos. Ela é resultado, nas palavras de Marx (p.38), desse “fixar-se da atividade social, essa consolidação de nosso próprio produto num poder objetivo situado acima de nós, que foge ao nosso controle, que contraria nossas expectativas e aniquila nossas conjecturas (...)”. Esse poder social que surge como uma espécie de força estranha aparece em decorrência dessa cooperação natural, que não é voluntária, ou seja, não é pensada em razão de alguma finalidade.

Nas palavras de Marx, a história, portanto, não é uma história de um desenvolvimento contínuo da humanidade, guiada por um objetivo de “evolução” e “superação”, ela

(...) nada mais é do que o suceder-se de gerações distintas, em que cada uma delas explora os materiais, os capitais e as forças de produção a elas transmitidas pelas gerações anteriores; portanto, por um lado ela continua a atividade anterior sob condições totalmente alteradas e, por outro, modifica com uma atividade completamente diferente as antigas condições, o que então pode ser especulativamente distorcido, ao converter-se a história posterior na finalidade da anterior, por exemplo, quando se atribui à descoberta da América a facilidade de facilitar a Revolução Francesa, com o que a história ganha finalidades à parte e torna-se uma “pessoa ao lado de pessoas” (tais como: “Autoconsciência, Crítica, Único” etc.), enquanto o que se designa com as palavras “destinação”, “finalidade”, “núcleo”, “ideia”, da história anterior não é

nada além de uma abstração da história posterior, uma abstração da influência ativa que a história anterior exerce sobre a posterior. (p. 40)

No contexto do desenvolvimento do sistema capitalista, Marx observa que a divisão do trabalho obteve sua forma mais acentuada, que elevou ao grau máximo de alienação o trabalhador e o produto de seu trabalho, com o surgimento da grande indústria do século XVIII. Esta nova forma de produção subverteu a relação entre os seres humanos e a natureza, na medida em que passou a utilizar todo o conhecimento humano para seus fins, de modo que o objetivo da produção se tornou a manutenção de sua condição, ou seja, ela mesma. Como resultado desse processo, a produção dissociou-se do comércio, fazendo a manufatura ganhar impulso e crescer consideravelmente. Este fato gerou uma relação concorrencial entre as nações, que, até então, “enquanto estavam em contato, mantinham entre si trocas inofensivas. A partir de então, o comércio passa a ter significado político” (p.57), justamente pelo comércio ter tomado proporções que ultrapassaram as barreiras nacionais.

É daí que surge a ideia de uma história mundial. Marx (2007) explica:

ora, quanto mais no curso desse desenvolvimento se expandem os círculos singulares que atuam uns sobre os outros, quanto mais o isolamento primitivo das nacionalidades singulares é destruído pelo modo de produção desenvolvido, pelo intercâmbio e pela divisão do trabalho surgida de forma natural entre diferentes nações, tanto mais a história torna-se história mundial, (...). Segue esse daí que essa transformação da história em história mundial não é um mero ato abstrato da autoconsciência, mas sim uma ação plenamente material. (p.40)

Marx critica aqui a filosofia especulativa que não vê a ideia como fruto de questões materiais e problematiza, assim, a concepção tradicional de história então em vigor, a qual separava as ideias de seus formuladores, de forma a apresentar as “ideias singulares como auto-determinações do conceito que se desenvolve na história” (p. 49) e com isso justificava a preponderância das ideias dominantes, de forma abstrata e dissociada do real. Conforme argumenta:

Os indivíduos partiram sempre de si mesmos, mas, naturalmente, de si mesmos no interior de condições e relações históricas dadas, e não do indivíduo “puro”, no sentido dos ideólogos. Mas no decorrer do desenvolvimento histórico, e justamente devido à inevitável autonomização das relações sociais no interior da divisão do trabalho, surge uma divisão na vida de cada indivíduo, na medida em que há uma diferença entre a sua vida pessoal e a sua vida enquanto subsumida qualquer do trabalho e às condições a ele correspondentes. (Não se deve entender isso como se, por exemplo, o correntista, o capitalista, etc. deixassem de ser pessoas, mas sim no sentido de que sua personalidade é condicionada e determinada por relações de classe bem definidas e a

diferença torna-se evidente apenas na oposição a uma outra classe e, para os próprios indivíduos, somente quando entram em bancarrota). No estamento (e mais ainda na tribo) esse fato permanece escondido; por exemplo, o nobre continua sempre um nobre e um *roturier* continua um *roturier*, abstração feita de suas demais relações; é uma qualidade inseparável de sua individualidade. A diferença entre indivíduo pessoal e o indivíduo de classe, a contingência das condições de vida para o indivíduo aparecem apenas justamente com a classe que é, ela mesma, um produto da burguesia. Somente a concorrência e a luta dos indivíduos entre si é que engendram e desenvolvem essa contingência enquanto tal. Por conseguinte, na representação, os indivíduos são mais livres sob a dominação da burguesia do que antes, porque suas condições de vida lhes são contingentes; na realidade eles são, naturalmente, menos livres, porque estão mais submetidos ao poder das coisas. (p. 64-65)

No momento em que a classe se autonomiza no processo de divisão do trabalho, o indivíduo torna-se subsumido a ela e ao seu lugar dentro dessa divisão já preestabelecida. Assim, tem-se a grande diferença entre os diversos modos de produção na humanidade e a forma que adquiriu no capitalismo, pois é somente neste último que, para se verem livres para garantir sua existência, os trabalhadores (no caso, os proletários) precisariam “suprassumir sua própria condição de existência anterior, que é, ao mesmo tempo a condição de toda sociedade anterior, isto é, o trabalho.” (MARX, 2007, p.66). Isto porque

As forças produtivas aparecem como plenamente independentes e separadas dos indivíduos, como um mundo próprio ao lado destes (...). Enquanto, em períodos precedentes, a autoatividade e a produção da vida material estavam separadas pelo único fato de que elas incumbiam pessoas diferentes e que a produção da vida material, devida à limitação dos próprios indivíduos, era concebida ainda como uma forma inferior de autoatividade, agora a autoatividade e a produção da vida material se encontram tão separadas que a vida material aparece como a finalidade, e a criação da vida material, o trabalho (que é, agora, a única forma possível mas, como veremos, negativa, da autoatividade), aparece como meio. (72-73)

Assim, Marx conclui que os trabalhadores se tornam alienados tanto do produto de seu trabalho nesse modo de produção – já que aquele não mais lhe pertence, sendo-lhe estranho – quanto se alienam de si mesmos – uma vez que não se reconhecem mais em sua atividade sensível, por meio da qual eles mesmos se tornam uma mercadoria. O processo de estranhamento se completa justamente na aparência de uma relação entre sujeito e objeto e, portanto, somente o movimento dialético poderia entender e desvelar as contradições inerentes a este sistema.

Para a dialética materialista, “Não basta que o pensamento tenda para realidade. É a própria realidade que deve tender para o pensamento.” Assim, ela devolve à ideia sua concretude, tirando-a de sua abstração dada pelo historicismo tradicional. É na sociedade capitalista

que o processo de abstração atinge seu ápice, quando os fenômenos são reduzidos a uma essência puramente quantitativa, como é o caso da categoria do trabalho que, para ser equiparada em suas diversas funções e singularidades – uma vez que precisa ser convertido em moeda e em valor de troca –, se transforma numa forma de trabalho abstrata, causando o estranhamento do homem em relação à sua própria atividade, o que exacerba as contradições da sociedade ao mesmo tempo em que as dota de uma aparência de inevitabilidade. Conforme afirma Lukács (2003), a “Dialética, além de insistir na unidade concreta do todo e desmascarar essa ilusão enquanto ilusão, produzida necessariamente pelo capitalismo, atua como uma simples construção”, porque ela percebe “o caráter histórico dos fatos que lhe servem de base e [passa a] levá-lo em conta” (p. 72-73).

Ainda conforme Lukács, a dialética é capaz de

Destacar os fenômenos de sua forma dada como imediata, de encontrar as mediações pelas quais eles podem ser relacionados ao seu núcleo e à sua essência e nela compreendidos; por outro lado, trata-se de compreender seu caráter e sua aparência de fenômeno, considerada como sua manifestação necessária. Essa forma é necessária em razão de sua essência histórica, do seu desenvolvimento no campo da sociedade capitalista. Essa dupla determinação, esse reconhecimento e essa superação simultânea do ser imediato constitui justamente a relação dialética. (p.75)

Este método busca, portanto, a compreensão correta dos fenômenos a partir da verdade de sua essência, de todo o movimento de forças contrárias que a compõe, e não por sua superfície rasa, pela qual sua imagem aparente nada mais transmite que uma representação de algo que não coincide de forma *imediata* com seu núcleo. À ciência burguesa convém – e é necessário – manter o caráter fetichista dessa representação, que encobre as contradições do real, se manifestando (falsamente) de forma harmoniosa. Para Lukács, “A aparência... não é, contudo, um mero “engano”, a ser “corrigido” pelo materialismo histórico. Ela é, antes de tudo, a expressão intelectual e categorial da estrutura social e objetiva da sociedade capitalista” (p.424). Pois é justamente por meio dos objetos fetichizados que a ideologia da classe dominante burguesa se mantém e se propaga. Segundo o filósofo, trata-se de uma “apologia conscientemente mentirosa”, na medida em que sua “ordem de produção [é] constituída por categorias intemporalmente válidas e destinadas a existir sempre graças às leis eternas da natureza e da razão” (p. 86). Apresenta, assim, os fenômenos como sendo “essências supra-históricas”, o que contraria a própria ideia do surgimento e da dissociação entre capital constante e variável, forma característica apenas do sistema capitalista, ou seja, determinada em um contexto histórico e social específico, conforme observa o autor.

Para Lukács as “verdades sociais são encontradas quando nelas se revela a alma de uma época, na qual se corporifica a realidade correspondente ao método” (p. 427). Isto é, a verdade aparece no processo que compreende a relação entre a forma de produção de uma determinada sociedade e a realidade subsequente a ela, por ser moldada pelas atividades sensíveis do ser humano. De acordo com ele, “O modo como é construída a relação da natureza com o homem e a forma sob a qual ocorre o confronto deste com aquela, o que a natureza deve significar quanto à sua forma e ao seu conteúdo, à sua extensão e à sua objetivação, é sempre condicionado socialmente” (p. 431).

No capitalismo, essa relação assume uma forma singular, pois apesar de voltar todo o desenvolvimento técnico para o controle da natureza, o sistema acaba se colocando sob o domínio de suas próprias leis, perdendo, assim a autonomia que julgava ou desejava conquistar. Como racionalidade sistêmica e, portanto, de modo paradoxal, o capitalismo opera com as “leis econômicas” como se fossem “leis naturais”, sobre as quais não teria nenhum governo.

(...) graças a sua organização econômica de mercadorias em troca, conferiu à vida econômica uma particularidade notável por sua autonomia, sua coesão e sua obediência a leis imanentes o que nenhuma sociedade anterior chegara a conhecer. Por isso, a economia política clássica, com suas leis, está mais próxima da ciência natural do que todas as outras ciências. O sistema econômico, cuja essência e cujas leis ela pesquisa, aproxima-se, de fato, por sua natureza e pela construção do seu caráter objetivo, daquela natureza com a qual a física e as ciências naturais se ocupam. Nessa economia política, trata-se de relações que são completamente independentes da particularidade humana do homem, de todos os antropomorfismos – sejam eles religiosos, éticos, estéticos ou de outra natureza; trata-se, portanto, de relações nas quais o homem aparece apenas como número abstrato, como algo redutível a números, a relações numéricas, nas quais — segundo as palavras de Engels — as leis podem ser apenas conhecidas, mas não dominadas. Pois elas se referem a relações em que — novamente segundo Engels — os produtores perderam o poder sobre as próprias condições sociais de vida. Em consequência da coisificação e da reificação das condições sociais de vida, suas relações econômicas alcançaram uma autonomia completa, levam uma vida independente, formando um sistema autônomo, encerrado e coerente em si mesmo. (LUKÁCS, 2003, p. 427)

Na sociedade capitalista, conseqüentemente, a troca de mercadorias exerce influência em todas as esferas da vida. É esse sistema de trocas, fechado em si mesmo e que adquire esse caráter de autonomia, que transforma toda a vida social no momento em que a abrange por completo. O valor de toda e qualquer coisa, segundo a condição de seu uso, se torna valor de troca, e é nesse momento em que a mercadoria aparece como elemento central da sociedade burguesa, e de onde adquire seu caráter fantasmagórico ou fetichizado.

Assumindo essa forma de equivalência entre desiguais, através da moeda, o sistema geral das trocas se estabelece como forma para todas as relações sociais, incluindo aí o próprio

trabalho, agora abstrato, uma mercadoria ela mesma, que passa a seguir regras e leis estabelecidas pelo sistema econômico, sob as quais o trabalhador não possui qualquer ingerência. Também por meio dessa lógica sistêmica, baseada no cálculo racional extremo, o trabalho, na divisão capitalista, torna-se cada vez mais especializado e fragmentado, como modo de aumentar a produtividade. Cada trabalho passa a ser calculado e mensurado pelo tempo já preestabelecido pela indústria mercantil. Assim, afirma Lukács, esse novo modo de produção “Rompe com a unidade orgânica dos produtos acabados, baseados na *ligação tradicional de experiências concretas de trabalho*: a racionalização é impensável sem a especialização” (Ibidp.202, grifo nosso).

Em decorrência disso, as propriedades humanas de cada trabalhador, suas características pessoais, deixam de ser consideradas pelo trabalho, que, invertendo essa relação, dita normas às quais cada sujeito deve se enquadrar para melhor produzir, seguindo leis abstratas que lhes são completamente alheias, do mesmo modo que, como vimos, no capitalismo como sistema as leis econômicas se apresentam como naturais. O trabalhador se torna, assim, parte do processo de trabalho, sem nenhuma autonomia sobre ele, assumindo uma atitude mais contemplativa que ativa nesse processo. Citando Marx, Lukács reitera que “(...) durante uma hora, um homem vale tanto quanto outro homem. O tempo é tudo, o homem não é mais nada” (*apud* LUKÁCS, 2003, p.204). E prossegue:

O tempo perde, assim, seu caráter qualitativo, mutável e fluido: ele se fixa num continuum delimitado com precisão, quantitativamente mensurável, pleno de “coisas” quantitativamente mensuráveis (os “trabalhos realizados” pelo trabalhador, reificados, mecanicamente objetivados, minuciosamente separados do conjunto da personalidade humana) torna-se um espaço” (p.205).

O tempo abstrato é consequência da objetivação que abrangeu toda a forma de vida na sociedade capitalista, em razão do valor de uso se transformar em valor de troca: ao encobrir “o caráter imediato, concreto, qualitativo e material de todas as coisas. (...) o objeto [é] desfigurado em sua objetivação pelo caráter de mercadoria” (LUKÁCS, 2003, p. 209-210). Portanto, Lukács vê como necessário um método que não se detenha nas formas objetivadas e reificadas para desvelá-las, mostrando toda a série de mediações ocultadas nesse processo. Isto, claro, levando-se em conta que todo o sistema capitalista se fundamenta nessa forma de falsa aparência, que surge da necessidade de controle sobre as ações dos indivíduos, de modo que elas sigam o curso determinado pelas leis do mercado, garantindo, assim, que todo o cálculo – no qual está

baseada toda a estrutura burguesa – seja o mais preciso possível, num mecanismo fechado e acabado.

Como observamos, no interior do sistema objetivamente voltado para a troca que movimenta o capitalismo, todas as atividades humanas, supostamente autônomas em razão da divisão do trabalho, seguem a racionalidade das leis da troca ela mesma. No entanto, a totalidade do processo segue visível apenas como resultado desses fenômenos isolados, gerando, assim, uma organização irracional, da qual não se tem o menor domínio. Não há, portanto, nenhuma consciência sobre o todo social; a divisão do trabalho fragmentou a vida e os próprios sujeitos. Conforme Lukács, isso é condição necessária para que o sistema opere, uma vez que “o conhecimento completo da totalidade asseguraria ao sujeito desse conhecimento tal monopólio, que acabaria suprimindo a economia política” (p. 227). Assim, toda a matéria e a própria realidade, são tidas como “imutáveis e eternas”. Ainda com Lukács (2003),

O mundo reificado aparece de maneira definitiva (...) como o único mundo possível, conceitualmente acessível, e compreensível, que é dado a todos nós. (...) Ao limitar-se a estudar as “possíveis condições” da validade das formas nas quais se manifesta seu subjacente, o pensamento burguês fecha a via que leva a uma maneira de colocar os problemas claramente, às questões relativas ao surgimento e ao desaparecimento, relativas à essência real e ao substrato dessas formas. (Ibid.)

Logo, é o pensamento burguês, ao ignorar a condição de aparência socialmente necessária das formas capitalistas, que impede a verdadeira crítica, e, por isso, a crítica pela dialética materialista, como mostra o filósofo, seguindo os passos dados por Marx em relação à história, é o meio possível para desvelar tais relações reificadas, atingindo o cerne da questão, que é o modo de produção da sociedade burguesa, todo o seu fundamento, lógica de operação e ideologia correspondente. O resultado esperado é que a realidade possa ser vista “como atividade humana sensível. (...) [em que] o homem toma consciência de si como ser social, como simultaneamente sujeito e objeto do devir histórico e social” (p. 95).

Cabe aqui, para ilustrar a concordância de Benjamin com esse pensamento, recuperar a citação de Engels nas *Passagens*, livro N [Teoria do conhecimento, Teoria do Progresso]. Siga-se:

Engels, em carta a Mehring, de 14 de julho de 1893: “É sobretudo esta aparência de uma história autônoma das constituições de Estado, dos sistemas jurídicos e das representações ideológicas em cada domínio particular que ofusca a maioria das pessoas. Quando Lutero e Calvino ‘superam’ a religião católica oficial, quando Hegel

‘supera’ Fichte e Kant, e Rousseau, com seu *Contrato Social*, indiretamente ‘supera’ o constitucional Montesquieu, trata-se de um processo que, mantendo-se no âmbito da teologia, da filosofia, da ciência política, representa uma etapa na história destes domínios do pensamento, sem ultrapassar a esfera do pensamento. E desde que se somou a isso a ilusão burguesa relativa ao caráter eterno e definitivo da produção capitalista, até mesmo a superação dos mercantilistas pelos fisiocratas e Adam Smith é considerada uma mera vitória do pensamento – não o reflexo intelectual e fatos econômicos transformados, mas a visão correta, finalmente conquistada, de condições reais, sempre presentes em todos lugares”. [N 6a, 1]

O primeiro contato que Benjamin teve com o marxismo foi justamente através de Lukács, ao ler *História e Consciência de Classe*, em 1924, e com Asja Lacis, por quem se apaixonou e viveu um amor bastante conturbado. Ambos foram de extrema relevância para a formação de suas ideias e de seu pensamento. Mas mesmo antes de ter contato com o marxismo propriamente dito, algo que se expande a partir de Lukács para incluir Karl Korsch e, posteriormente, o próprio Marx, Benjamin já vinha desenvolvendo sua ideia materialista, em razão de seus inúmeros estudos, leituras e relações com a literatura, arte, seus interesses por arquitetura, entre outros. Ao marxismo, que lia de modo assistemático, ele une a crítica romântica, da qual já tratamos aqui, e sua tradição judaica, fortemente influenciada por Gershom Scholem, Eric Fromm e Ernest Bloch, que também compunham o pensamento romântico alemão.<sup>29</sup> A partir de todo esse arcabouço de ideias, ele desenvolve uma forma específica de materialismo, atenta aos detalhes, às formas, às imagens, como nas artes, sem jamais dissociá-lo do método dialético, como fazia o marxismo vulgar, por ele também criticado a partir de meados dos anos 1930.

Aqui é importante pontuar que Benjamin buscou, por inspiração do Marx historiador e da gama de marxistas heterodoxos que estudou e com quem dialogou, se distinguir do marxismo então oficial, o da Segunda Internacional, que defendia justamente aquilo que viria ser o cerne do seu problema na reflexão que vimos acerca da história: uma ode ao progresso e à ideia de uma história linear e contínua. Também virá a se opor aos pensadores próximos à teoria de colapso, cuja hipótese se valia de um contínuo desenvolvimento do capitalismo que o levaria ao fim, ao ampliar de maneira insustentável suas contradições.<sup>30</sup> É essa peculiar convergência,

---

<sup>29</sup> Benjamin sempre preferiu manter seus amigos afastados, pois, como bem observa Gagnebin, “Não somente os amigos de Benjamin eram os mais heterogêneos, como também chegavam a desconfiar da influência que cada um poderia exercer sobre ele. Assim, Scholem suspeita que Brecht e Asja Lacis tenham desviado Benjamin da metafísica e do judaísmo; Adorno supõe Brecht responsável pela falta de dialética e pelo materialismo um tanto cru de certos ensaios benjaminianos; Brecht, enfim, em seu diário, não pode se impedir de formular diversas objeções corrosivas sobre o Instituto de Pesquisa Social. (...) Benjamin encontra-se, na verdade, lançado no interior de várias correntes de pensamento, tanto políticas como filosóficas” (2018, p.29).

<sup>30</sup> A discussão foge ao escopo desse trabalho, para saber mais sobre ler: Robert Kurz. “O Colapso da Modernização: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial”. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.

motivada por sua compreensão dos problemas da crítica e da história, que Benjamin simpatizará com a leitura de Lukács, que apresenta uma visão dialética e crítica à essas correntes que mais se assemelhavam que se distinguiam do pensamento burguês.<sup>31</sup>

Contudo, ao tratar a questão da revolução, Benjamin toma rumo absolutamente distinto de todas as posições anteriores: propõe outra abordagem ao tempo histórico, não mais atrelado à mecânica do relógio, como na sociedade burguesa, mas não o faz em nome de um portador político objetivo das esperanças revolucionárias, mas sim em vista de um tempo messiânico, preenchido de sentido e experiência. A ideia de messianismo vem de sua relação com a teologia judaica, central no seu entendimento sobre o materialismo histórico, por mais paradoxal que possa parecer: é justamente o *Messias* que tornaria possível a revolução e o fim da luta de classes, “puxando o freio de mão da história”, como costumava dizer. Mas o Messias de que trata Benjamin, se não é imediatamente e em todos os casos – e sim de modo condicionado – a classe operária, tampouco é aquele religioso, pois, como afirma, “(...) a ordem do profano não pode ser construída sobre o pensamento do reino de Deus, por isso a teocracia não tem nenhum sentido político, apenas sentido religioso” (Benjamin, 2016, p.23). Gagnebin sugere uma interpretação em que diferencia o religioso e o teológico do pensamento benjaminiano:

Defendo, pois, a hipótese de que o pensamento de Benjamin foi profundamente marcado, *impregnado*, como ele mesmo o diz, por motivos oriundos da tradição teológica, antes de tudo judaica mas também cristã (ver a célebre noção de *apokatastasis* de Orígenes citada por Benjamin em várias ocasiões); em contrapartida, esse seu pensamento mantém uma distância crítica importante com relação à religião e ao religioso. Podemos inicialmente nos satisfazer com uma definição tradicional de *religião* de acordo com a etimologia (*religio*), como um “conjunto de doutrinas e práticas” (*Littre*) que visa à integração do homem no mundo, sua ligação com ele, isto é, antes de tudo, a aceitação do sofrimento e da morte por meio do reconhecimento de um sentido transcendente. (1999, p.196)

A autora entende que Benjamin não alude a uma reconstrução da história quando recorre à Gênese, mas sim busca, com isso, “lembrar outra compreensão da linguagem humana, compreensão quase esquecida, até mesmo repelida pela hipótese linguística da arbitrariedade do signo e da comunicação como função primordial da linguagem” (Ibid., p.194); tal função da linguagem seria aquela atribuída à linguagem adâmica, a de nomear. A importância dessa função de nomeação está no momento em que apresenta a “impossibilidade transcendental e constitutiva da apreender o próprio objeto” (Ibid., p.200), ou seja, assim como a teologia que remete

---

<sup>31</sup> A esse respeito, ver BUCK-MORSS. “Mundo de sonho e catástrofe: o desaparecimento da utopia de massas na União Soviética e nos Estados Unidos”. Editora UFSC: Florianópolis, 2018.

à Deus, algo inapreensível e mesmo incompreensível, a própria linguagem humana se depara com a mesma questão, qual seja, a de “seu fundamento, de descrever seu objeto e não conseguir, não se cansa de inventar novas figuras e novos sentidos” (ibid.).

Para Benjamin é possível recuperar algo dessa linguagem em seus vestígios, rastros, pelo processo de crítica, de aproximação e distanciamento do objeto, o qual já abordamos anteriormente neste trabalho.

Justamente nessa ideia da atenção ao *detalhe*, às ruínas e fragmentos deixados pelos materiais, é possível, segundo Benjamin, reencontrar os indícios dos elementos que foram esquecidos e deixados de lado pela história. Daí o seu o materialismo, “embebido” de teologia, seu materialismo extremamente singular. Ainda com Gagnebin (1999),

(...) em Benjamin, as figuras teológicas e messiânicas comprovam sua eficácia suprema ao serem, por assim dizer, totalmente absorvidas, até desaparecerem, pelo mundo profano. Esse profano embebido de sagrado é o irmão da *prosa libertada*, que será a do mundo messiânico, de acordo com vários fragmentos da época das *Teses*. Da mesma maneira, como essa prosa teria integrado em si própria todas as línguas e gradações retóricas, do estilo mais baixo ao mais elevado. Assim também, no dizer do *Fragmento teológico-político*, o Messias liberta; resolve (*erlöst*) o “advir histórico” porque leva até o fim sua relação com o messiânico como tal, “leva ao cabo sua relação com o próprio messiânico”. Em outras palavras, o Messias só virá no momento em que tiver conseguido tornar-se dispensável. Tal Messias não vem para instaurar seu Reino, ao mesmo tempo consecutivo ao reino terrestre e diferente dele. Ele vem justamente “quando já não se precisa dele, virá um dia depois de sua chegada, não virá no último dia, mas no derradeiro”, como escreve também Kafka, ainda ele. O Messias chega, portanto, quando sua vinda se realizou tão integralmente que o mundo já não é profano nem sagrado, mas liberto – liberto sobretudo da separação entre profano e sagrado. (1999, p.198)

Assim, a dialética que estabelece entre sagrado e profano, teologia e materialismo, manifesta-se na ideia de uma nova temporalidade, uma nova forma de se pensar a história, que traria a redenção e a liberdade à humanidade.

Uma passagem sobre a revolução como o “Juízo Final”, contraposto aquele sonhado por Bruno Bauer, que levaria à vitória da consciência crítica: “Nosso Santo Pai da Igreja, se surpreenderá bastante quando o Juízo Final chegar também para ele... — um dia cuja aurora será um reflexo no céu de cidades em chamas, e em que, junto com as ‘harmonias celestes’, ecoaram em seus ouvidos a melodia da Marselhesa e da Carmagnole, acompanhadas do estrondo obrigatório de canhões, enquanto a guilhotina marcar o compasso e a ‘massa’ infame brada *ça ira, ça ira*...suspensando a ‘auto-consciência’ ... por meio de postes de luz. [X 1, 5]

Nesse comentário, Benjamin mostra com clareza qual o papel da crítica no processo da dialética: o de destruir e criar, o de romper o *status quo*, o historicismo encoberto de apologia progressiva. Seguindo com ele,

A celebração ou apologia está empenhada em encobrir os momentos revolucionários do curso da história. Ela almeja intensamente a produção de uma continuidade, e dá importância apenas àqueles elementos da obra que já fazem parte da influência que ela exerceu. Escapam a ela os pontos nos quais a tradição se interrompe e, com isso, escapam-lhe as asperezas e as saliências que oferecem um apoio àquele que pretende ir além. [N 9a, 5]

*O materialismo histórico precisa renunciar ao elemento épico da história. Ele arranca, por uma explosão, a época da “continuidade da história” reificada. Mas ele faz explodir também a homogeneidade dessa época, impregnando-a com ecrasita, isto é, com o presente.* [N 9a, 6]

A apresentação materialista da história leva o passado a colocar o presente numa situação crítica. [N 7a, 5]

Para que um fragmento do passado seja tocado pela atualidade não pode haver qualquer continuidade entre eles, [N 7, 7]

É importante para o historiador materialista distinguir, com máximo rigor, a construção de um estado de coisas histórico daquilo que se costuma denominar sua “reconstrução”. A “reconstrução” através da empatia é unidimensional. A “construção” pressupõe a “destruição”. [N 7, 6]

Este mundo tomado pela ideologia cega do progresso, tão visível aos olhos de Benjamin, é um mundo de catástrofe, o que lega a tarefa de recuperá-la, tarefa primeira da filosofia. Isto é, frente à história apologética, cabe recuperar o movimento da origem, em seu sentido dialético, “por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado” (BENJAMIN, 2011, p.34). A salvação, outro nome da revolução, viria assim desse momento específico, de encontro entre presente e passado – encontro esse sempre mediado pela lembrança – numa constelação singular, nova, de redenção dos oprimidos “esquecidos” pela historiografia burguesa. Em suas palavras:

Sobre o conceito de “salvação”: o vento do absoluto nas velas do conceito. (O princípio do vento é o elemento cíclico.) A posição das velas é o elemento relativo. [N 9, 3]

Os fenômenos são salvos de quê? Não apenas – nem principalmente – do descrédito e do desprezo em que caíram, mas da catástrofe, que é representada muitas vezes por um certo tipo de tradição, sua “celebração como patrimônio”. – São alvos pela demonstração de que existe neles uma ruptura ou descontinuidade. – Existe uma tradição que é catástrofe. [N 9, 4]

A especificidade da experiência dialética consiste em dissipar a aparência do sempre-igual - e mesmo da repetição – na história. A experiência política autêntica está absolutamente livre dessa aparência.

Benjamin visualiza as forças opostas que se encontrariam no presente, gerando essa explosão diante de uma ruptura brusca e urgente, como uma constelação de elementos colocados de forma inédita. A isso chamou de imagem dialética:

A imagem dialética é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido. A salvação que se realiza deste modo – e somente deste modo – não pode se realizar senão naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte. (...) [N 9, 7]

Ser dialético significa ter o vento da história nas velas. As velas são os conceitos. Porém, não basta dispor das velas. O decisivo é a arte de posicioná-las. [N 9, 8]

Ao pensamento pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ela é a cesura no movimento do pensamento. Naturalmente, seu lugar não é arbitrário. Em uma palavra, ela deve ser procurada onde a tensão entre os opostos dialéticos é a maior possível. Assim, o objeto construído na apresentação materialista da história é ele mesmo uma imagem dialética. Ela é idêntica ao objeto histórico e justifica seu arranchamento do *continuum* da história. [N 10a, 3]

Fica claro por que os conceitos de “apresentação” e “imagem” são tão importantes na obra benjaminiana: “Não tenho nada a dizer, somente a mostrar”. Daí vem sua identificação com o movimento surrealista, que então surgia na França, em meados dos anos de 1920, pela expressividade que dirigiam à imagem. Para caracterizar essa afinidade, podemos começar recuperando uma citação de Aragon, um dos principais expoentes do movimento, que diz:

O vício chamado surrealismo é o emprego desregrado e passional da estupefaciente imagem, ou melhor, da provocação sem controle da imagem por ela mesma e por aquilo que ela traz consigo no domínio da representação de perturbações imprevisíveis e metamorfoses. Pois cada imagem a cada lance força-os [homens] a revisar todo o universo. E há para cada homem uma imagem a encontrar que aniquila todo o universo. (ARAGON *apud* MACHADO, 2020, p.49)

Os surrealistas viam a imagem como

produzida não por uma intenção, mas pelo jogo de acaso e arbitrariedade, de automatismo e espontaneidade, de choque e enigma. (...) Essa arbitrariedade escapa ao poder de criação da razão. Isso não implica, porém, o vínculo necessário dessa teoria com o irracionalismo. O interesse dos surrealistas pela arbitrariedade, pelo acaso, pelo sonho, pelo aspecto noturno da experiência, não é voltado contra a razão. Ao contrário,

eles buscam uma ampliação da razão pela sua receptividade a aspectos da realidade negligenciados pelo pensamento abstrato. (GATTI, 2009c, p. 83)

Para Benjamin, ao menos no momento de redação do texto dedicado ao movimento,<sup>32</sup> a utilização de objetos oníricos pelo surrealismo era a representação mais verdadeira e próxima da realidade concreta, material, que a lógica burguesa havia reificado em elementos despidos de aura. Por meio desse processo artístico, seria possível recuperar tudo aquilo que a racionalidade iluminista não contemplava, voltando a atenção do observador aos detalhes mais sutis e curiosos, retirando-o de sua posição de mero conforto contemplativo. O jogo de imagens dos surrealistas, suas montagens não coerentes com a lógica racional, de algum modo poderiam despertar o sujeito de seu *tédio* e apatia diante do mundo. Ou melhor dizendo, de seu sonho, o que seria realizado pelo que Benjamin chamou de “dialética da embriaguez”:

Na estrutura do mundo, o sonho afrouxa a individualidade, como um dente oco. Este afrouxamento do Eu pela embriaguez e ao mesmo tempo a experiência viva e fecunda que permitiu a esses homens fugir ao fascínio da embriaguez. (...) são experiências que estão aqui em jogo, não teorias, e muito menos fantasmas. E essas experiências não se limitam de modo algum sonho, ao consumo de haxixe ou de ópio. (...) A superação autêntica e criadora da iluminação religiosa, porém, certamente não se dá através do narcótico. Ela se dar numa *iluminação profana*, de inspiração materialista e antropológica, à qual o haxixe, o ópio, entre outros, podem servir de propedêutica (embora perigosa. E a propedêutica das religiões é mais rigorosa). (BENJAMIN, 2012a, p.23)

Ele reconhecia nos surrealistas a capacidade de enxergar nas ruínas, nos resquícios dos materiais do passado engolido pelo presente, a possibilidade de redenção dos mortos.

[Breton] 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. *Esses autores compreenderam melhor do que ninguém a relação entre esses objetos e a Revolução.* (p. 25, grifo nosso).

Benjamin completa o argumento, indicando a transformação que os objetos poderiam trazer ao presente: “O truque que rege esse mundo das coisas – é mais honesto falar em truque do que

---

<sup>32</sup> BENJAMIN, W. O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. 1929.

em método – consiste em trocar o olhar histórico sobre o passado por um olhar político” (Ibid., p. 26).

Dentre esses elementos oníricos com os quais lidavam os surrealistas, Benjamin afirma ser a cidade, especificamente Paris, o objeto mais onírico de todo esse mundo de objetos, sendo ela a imagem em que se encontram – e se confrontam – o antigo e o novo, isto é, a modernidade indissociada de suas ruínas. Baudelaire ilustra bem essa imagem em *Flores do Mal*:<sup>33</sup>

II

Paris muda! mas nada na minha melancolia  
Mudou! palácios novos, andaimes, blocos,  
Velhas alamedas, tudo para mim se torna alegoria,  
E minhas caras lembranças são mais pesadas que rochas.  
Também diante do Louvre uma imagem me oprime:  
Eu penso em meu grande cisne, com seus gestos loucos,  
Como os exilados, ridículo e sublime,  
E roído por um desejo sem trégua! e a seguir em você,

Andrômaca, derrubada dos braços de um grande esposo,  
Gado vil, sob a mão do soberbo Pirro,  
Ao pé de um túmulo vazio em êxtase curvada;  
Viúva de Hector, ah! e mulher de Heleno!

Eu penso na negra, emagrecida e tísica,  
Pisando na lama, e procurando, com o olhar alucinado,  
Os coqueiros ausentes da soberba África  
Atrás da imensa muralha do nevoeiro;  
Naqueles que perderam o que não se pode reencontrar  
Jamais, jamais! naqueles que bebem das lágrimas  
E mamam da Dor como uma boa loba!  
Nos magros órfãos que secam como uma flor!  
Assim na floresta em que meu espírito se exila  
Uma velha Lembrança soa como o pleno sopro de uma trompa!  
Eu penso nos marinheiros esquecidos numa ilha,  
Nos prisioneiros, nos vencidos!... e em muitos outros ainda! (BAUDELAIRE *apud* GATTI, 2009a, p. 168)

É desse encontro, dessa presença desconfortável e viva do passado no agora, do acúmulo de tensões, que ocorre a imagem dialética, o momento da catarse. Assim, para Benjamin, a história é composta por imagens, não por histórias. Escreve:

Sobre a doutrina elementar do materialismo histórico: 1) Um objeto da história aquele em que o conhecimento se realiza quando sua salvação. 2) A história se decompõe em imagens, não em histórias. 3) Onde se realiza um processo dialético, estamos lidando com uma mônada. 4) A apresentação materialista da história traz consigo uma crítica imanente do conceito de progresso. 5) O materialismo histórico baseia seu procedimento na experiência, no bom senso, na presença de espírito e na dialética. [N 11, 4]

<sup>33</sup> “Benjamin descobre a ‘arquitetura secreta’ das *Flores do Mal* na oposição central entre o tempo vazio e devorador da modernidade e o tempo pleno e resplandecente de um lembrar imemorial; ou melhor, a própria temporalidade moderna se define por esse contraste, como se a fé perdida num paraíso a vir tivesse se transformado na persistente nostalgia de um paraíso de outrora” (GAGNEBIN 2013a, p.51).

Por sua vez, as constelações formadas pelas imagens, carregadas de elementos do passado agora encontrados em nova configuração, capaz de redimi-lo, são apresentadas por Benjamin sob a forma de alegoria. “A alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita” (Benjamin, 1984a, p.184). E prossegue, “A alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada. A história, em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malgrado, se exprime num rosto – não, numa caveira” (p. 188).

Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora, o falso brilho da totalidade se extingue. Pois o *eidos* se apaga, o símile se dissolve, o cosmos interior se resseca. Nos *rebus* áridos, que ficam existe uma intuição, ainda acessível ao meditativo, por confuso que seja. Por sua própria essência, era vedado ao classicismo perceber na *physis* bela e sensual o que ela continha de heterônimo, incompleto e despedaçado. Mas são justamente essas características ocultas sob sua forma extravagante que a alegoria barroca proclama, com uma ênfase até então desconhecida (p. 198).

Esse fragmento de Benjamin, de *Origem do Drama Barroco*, apresenta sua crítica ao símbolo classicista em contraposição à alegoria<sup>34</sup> que, como argumenta, carrega em si a verdade, irrompendo com sua imagem o despertar de um mundo já esquecido. Benjamin cita Baudelaire, que compreendeu corretamente a questão, acrescentando um comentário, na sequência:

A compreensão da alegoria assume para vocês proporções que vocês mesmos ignoram; notaremos, em passant, que a alegoria, esse gênero tão *espiritual*, que os pintores canhestros nos costumaram a desprezar, mas que é verdadeiramente uma das formas primitivas e mais naturais da poesia, retoma sua legítima dominação na inteligência dominada pela embriaguez. (Do que se resulta que Baudelaire de fato tem em mente a alegoria, não o símbolo). [H 2, 1]

Observa-se, assim, como a forma de apresentação de um objeto é central em seu argumento, tanto pelo formato em que ele se apresenta ao crítico, como pela forma em que está disposto, isto é, a configuração da qual faz parte. A escolha do tema da arte barroca também não foi ocasional, pois trata-se de uma arte que lida com o objeto fragmentado, em ruínas: é nessa ausência do todo que se faz a crítica.

<sup>34</sup> “O símbolo é, ao mesmo tempo, instantâneo e eterno nessa instantaneidade, enquanto a alegoria (...) continua tributária de um desenvolvimento no tempo que afeta tanto sua construção quanto sua compreensão e acarreta seu envelhecimento histórico. (...) A reabilitação da alegoria por Benjamin será uma reabilitação da história, da temporalidade e da morte na descrição da linguagem humana. (...) [Ele] não a defende como única forma possível de expressão da modernidade. Tampouco recusa o símbolo enquanto tal, mas condena unicamente sua redução à simples relação entre aparência e essência”. (GAGNEBIN, 1999, p. 35)

Conforme comenta Bretas (2009),

No centro deste debate [sobre a forma filosófica], ele [Benjamin] coloca o imperativo de construção de um modo de exposição científico, porém não-coercitivo, a ser utilizado para a efetivação de seu projeto, qual seja, apresentar as ideias, e “salvar” os fenômenos. Contra o procedimento *more geometrico* de Descartes e seu modo de ordenação derivado das matemáticas, Benjamin recorre a um outro método de trabalho, capaz de substituir a cadeia das deduções pela “arte da interrupção,” requerida para o resgate epistemológico do heterogêneo. Daí o autor destacar o parentesco entre a forma que escolhe para a apresentação do drama barroco – a do tratado filosófico – e a dos mosaicos góticos, onde a fragmentação em partículas é inalienável da configuração plástica do todo. (2009, p.64)

A alegoria é a representação dessa ruptura, uma ruptura que vem trazer uma nova construção de um tempo histórico, um presente que se solta do *continuum* histórico paralisante e desperta a sociedade entorpecida na ideologia do progresso.

A alegoria é essencialmente fragmentaria, distante de qualquer perspectiva harmônica, totalizante do símbolo, ou de uma estética do belo. O gesto crítico por excelência é, para Benjamin, o do alegorista que arranca uma parte, fragmenta o todo, desrealiza o mundo das coisas, destituindo-as de sua função original. Com este gesto destrutivo torna-se possível uma libertação da hegemonia paralisante do símbolo totalizante, para a construção, nas ruínas, nos fragmentos, de novas linguagens e novos sentidos: o processo alegórico se completa. O importante é que este trabalho de construção não pretende — seria absolutamente contraditório com sua estética — restaurar um todo. Na criação de novos sentidos, há uma liberdade que resulta menos da intenção do artista do que de uma exigência da ruína, do fragmento em permanecer fiéis a si mesmo, como testemunhos da inapresentabilidade do todo. (MURICY, 2007, p.48).

A crítica de Benjamin aos surrealistas, sobre os quais tece seu reconhecimento por perceberem, de modo tão original e perspicaz, a questão da importância da forma e da montagem na apresentação de um objeto, incide justamente na ideia do despertar, de uma *práxis* revolucionária que arrancaria a sociedade de um pessimismo melancólico para um *pessimismo ativo*. “Enquanto Aragon persiste no domínio do sonho, deve ser encontrada aqui a constelação do despertar. (...) Trata-se da dissolução da ‘mitologia’ no espaço da história”. (BENJAMIN, 2008, [N 1, 9]). Todavia, o “gesto destrutivo” que menciona acima, capaz de trazer essa libertação, não é encontrado por Benjamin nos surrealistas, mas sim no teatro épico de Bertold Brecht, com quem estreita sua relação de amizade na década de 1930.<sup>35</sup>

<sup>35</sup> “Foi por intermédio de Asja Lacis que Walter Benjamin, aquele que possivelmente se tornaria ‘um dos críticos mais perspicazes e agudos da obra de Brecht, quer da lírica como da dramática, conheceu o poeta de Augsburg. O encontro, que da parte de Brecht não resultou, inicialmente, em grande entusiasmo, acabou se transformando com os anos e produzindo profundas influências no modo de pensar artístico, filosófico e político de Benjamin.

Brecht, junto com Asja Lacis, foi um dos grandes responsáveis pelo mergulho definitivo de Benjamin no marxismo, aprimorando suas reflexões já por si materialistas a partir de uma compreensão da prática revolucionária. A relevância que Benjamin concede à *práxis* nesse momento de sua escrita, no contraste com os anos anteriores, não poderia ser diferente: no início dos anos de 1930, a Alemanha vivia um período conturbado de crise social e econômica, com uma inflação descontrolada, desemprego em massa, contexto que não gerava qualquer perspectiva de salvação aos alemães. Conforme Querido (2019),

Entre Benjamin e Brecht nos anos de 1930, portanto, mais do que pontos em comum, havia uma real afinidade política e intelectual, muito além do que desejariam Scholem ou Adorno, ambos empenhados em restringir a importância da inspiração brechtiana no pensamento do amigo: o primeiro por antipatia ao marxismo em geral, o segundo por desconfiança em relação à tentativa benjaminiana de encontrar algum vínculo com a prática política. (p.337)

O interesse profícuo pela obra de Brecht e seu teatro épico culminou no desenvolvimento de vários ensaios por Benjamin, que versavam, sobretudo, a respeito dessa nova forma artística, desenvolvida por Brecht. Ele escreve:

(...) [Tomamos] como ponto de referência o palco, e não o drama. Trata-se do desaparecimento da orquestra. O abismo que separa os atores do público, como os mortos são separados dos vivos, (...) perdeu sua função. O palco ainda ocupa uma posição elevada, mas não é mais uma elevação a partir de fecundidades insondáveis: ele transformou-se em tribuna. (BENJAMIN, 2012a, p.83)

O comentário de Benjamin é preciso ao dizer que no teatro épico não se separam mais os mortos dos vivos e que o palco tornou-se uma tribuna: ora, justamente o dia da redenção dos mortos é aquele em que esses serão trazidos ao presente, aberto sob uma nova constelação que irá reconciliar esse passado a partir de uma irrupção na história, criando espaço para um novo tempo. A tribuna é o julgamento para a reconciliação com o passado, fazendo-lhe, finalmente, justiça, deixando os mortos descansarem.

Se o teatro épico possui toda essa força e, ao mesmo tempo, realiza esteticamente algo da salvaguarda messiânica do presente vista acima, conforme Benjamin, é porque ele “não se propõe tanto a desenvolver ações, mas a representar condições” (BENJAMIN, 2012a, p. 86), o

---

Lacis foi responsável pelo contato inicial de Benjamin com o comunismo e, por sua vez, Brecht foi o responsável pela compreensão prática mais acabada e madura do filósofo voltada para as vanguardas artísticas”. (CORREA ET ALL, 2020, p. 128)

que faz na forma de “metateatro”, deixando claro ao público que toda a encenação ali mostrada é realizada a partir da organização de elementos pelo diretor – um princípio pela primeira vez notado por Benjamin na montagem surrealista – e que, por isso mesmo, poderia ter se dado de diversas outras maneiras. Benjamin prossegue: não é que ele (o teatro épico) reproduz as condições, ele as descobre; e essa descoberta “processa-se pela interrupção dos acontecimentos” (p. 87). O que esse teatro busca é mostrar o ator como aquele que atua, o ator como ator. Ou ainda, como afirma Brecht, recuperado por Gatti, o teatro épico mostra “Os processos por trás dos processos que determinam o destino (...). O objeto da exposição é assim o entrelaçamento das relações sociais entre os homens (BRECHT *apud* GATTI 2008b, p. 55). Conforme observa Gatti (2008b),

Brecht queria ensinar ao público que o homem não é uma essência fixa e imutável, mas um ser histórico que exerce uma função social correspondente à sua inscrição histórica. O homem troca de personalidade como o ator troca de papel, desempenhando aquele que é o mais adequado a cada situação. A compreensão das relações sociais como históricas exige a historicização mesma do homem: “Um homem é um homem: não se trata de fidelidade à sua própria essência, e sim da disposição constante para receber uma nova essência”. (2008b, p. 57)

Desse modo, o ator também não possuía um papel tão definido: sua ação era passível de interrupções. Com efeito, a montagem formada entre as ações isoladas dos atores e o todo da peça teatral estabelece uma relação dialética, que proporciona uma forma de ensinamento prático, a partir da peça teatral. Isso pelo fato de a técnica da montagem permitir a visualização de uma nova configuração entre os elementos, isto é, novas possibilidades de ações, que desencadeariam outros acontecimentos.

A abertura a essas novas ações, retirando o ator de uma posição de imobilidade, ocorre pela interrupção da ação, sob a forma gestual. É, portanto, pelo gesto que a própria ação se torna um elemento a ser observado, na medida em que é assim exposta. O gesto é peça-chave nesse procedimento de montagem, “Ao impedir a identificação entre exposição e exposto, atraindo a atenção do público para o caráter construído da obra (...) rompe com o ilusionismo da prática teatral” (GATTI, 2008b, p. 75). Nas palavras de Benjamin,

“Citar um texto implica interromper sua coesão. Por esse motivo, certamente é compreensível que o teatro épico – baseado na interrupção – seja passível de citação num sentido específico [...]” (isto é, exatamente através dos gestos dos atores. Mas para que isso seja possível) “o ator deve conseguir espaçar seus gestos como um tipógrafo faz com as palavras”, efeito alcançado quando ele “cita o próprio gesto em cena” (BENJAMIN *apud* QUERIDO, 2019, p. 336)

Assim, a montagem aparece como forma de crítica ao determinismo historicista da sociedade burguesa, que de antemão já define um curso de ação de começo, meio e fim para os acontecimentos, seguindo uma lógica racionalista positivista. Por isso, é no teatro épico de Brecht que aparece, segundo Benjamin, a dialética em suspensão, capaz de levar o sujeito à ação prática, despertando-o para o aqui e agora do presente, com a interrupção destrutiva do gesto. Como elucida Querido (2019),

Ao interromper a ação, é como se o gesto *suspendesse* um “enquadramento” ou uma “fixação” possível em meio ao fluxo vigente. Em uma palavra: é como se o gesto se transmutasse no que Benjamin chamaria de “imagem dialética”, ou “dialética em suspenso”, em que a interrupção da ação se articula a uma nova visão do presente e do passado. (p. 337)

Nas próprias palavras de nosso autor:

(...) no teatro épico a matriz da dialética não é a sequência contraditória de palavras e ações, mas o próprio gesto. (...) Quando o fluxo real da vida é represado, imobilizando-se, essa interrupção é vivida como se fosse um refluxo: o assombro é esse refluxo. O objeto mais autêntico desse assombro é a dialética em suspensão. (BENJAMIN *apud* GATTI, 2008b, p.77)

Com Brecht, Benjamin procura um modo de provocar a reflexão nas pessoas sobre a atual forma de vida em que se encontram, por meio desse “assombro”, como ele chama o momento do choque, buscando despertá-las para a *práxis* revolucionária; isso, ele afirma, o procedimento da montagem realiza de forma primordial, justamente pela suspensão no “status quo” propiciada pelo gesto do ator.

Essa ideia da montagem, da rearticulação dos objetos em diversas constelações de possibilidades, também é retratada por Benjamin na figura do Colecionador, a partir de seu olhar marxista e materialista. Já no início de seu ensaio *Eduard Fuchs, colecionador e historiador*, ele apresenta sua tentativa de voltar-se à teoria marxista da arte, que, “contrariamente à teoria econômica, [...] ainda não tem história. Os mestres, Marx e Engels, não fizeram mais que do que sugerir que existe um vasto campo de trabalho” (BENJAMIN, 2016, p. 125). Sua pretensão, portanto, é de se aprofundar na teoria materialista da arte, da qual Fuchs teria sido o precursor em traçar o materialismo histórico na “história das ideias”:

E foi o colecionador Fuchs que ensinou ao teórico a apreender muita coisa a que seu tempo lhe barrava o acesso. Foi o colecionador que entrou por zonas de fronteira – o retrato deformado, a representação pornográfica – nas quais uma série de chavões da história da arte tradicional mais tarde ou mais cedo tem de fracassar. Em primeiro lugar, Fuchs rejeita em toda linha a visão classicista da arte, cujos vestígios ainda são visíveis em Marx. Não encontramos já em Fuchs os conceitos que haviam servido à burguesia para desenvolver essa concepção de arte: nem a bela aparência, nem a harmonia, nem a unidade do diverso. (...) Fuchs profetiza o advento de uma nova forma de beleza (...) [que] “será preenchida com um grandioso conteúdo intelectual e anímico”. (Ibid., p. 139)

Ele analisa a função que exerce o colecionador também de modo materialista, identificando o caráter fetichizado dos objetos, tornados mercadorias na sociedade capitalista. Por contraste, a ação do colecionador consegue alterar seu caráter ao colocá-los sob nova constelação, novo lugar, onde desempenhariam outro papel, não mais atrelado à lógica utilitária burguesa. Conforme escreve em seu Caderno H, das *Passagens*:

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é esta “completude” <?> É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção. E para o verdadeiro colecionador, cada uma das coisas torna-se neste sistema uma enciclopédia de toda a ciência da época, da paisagem, da indústria, do proprietário do qual provém. O mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser aniquilada). Tudo o que é lembrado, pensado, consciente torna-se suporte, pedestal, moldura, fecho de sua posse. Não se deve pensar que o *tópos hyperouranio*, que, segundo Platão, abriga as imagens primevas e imutáveis das coisas, seja estranho para o colecionador. Ele se perde, certamente. Mas possui a força de erguer-se novamente apoiando-se em uma tábua de salvação, e a peça recém-adquirida emerge como uma ilha no mar de névoas que envolve seus sentidos. – Colecionar é uma forma de recordação prática e de todas as manifestações profanas da “proximidade”, a mais resumida. Portanto, o ato mais diminuto da reflexão política faz, de certa maneira, época no comércio antiquário. Construímos aqui um despertador, que sacode o kitsch do século anterior, chamando-o à “reunião”. [H 1a, 2]

Arrancar o objeto de dentro dessa figuração capitalista, onde ele se encontra reificado, é tarefa que realiza o colecionador, assim como os atores do teatro épico. Benjamin insiste na urgência dessa *ação*, em um mundo que caminhava para o poço mais fundo do fascismo. Reconhecia o diagnóstico correto de Marx a esse respeito, citando-o: “A propriedade privada tornou-nos tão tolos e inertes que um objeto é nosso apenas quando o possuímos, portanto, quando existe para nós como capital ou quando é...*utilizado* por nós” (MARX *apud* BENJAMIN, 2008, [H 3a, 1]. Daí a necessidade de reconfigurar essa função dos objetos.

O trabalho que Benjamin se propôs a fazer, portanto, é o de dar luz aos objetos, principalmente aqueles esquecidos e renegados, sob a forte ótica do materialismo histórico. Como bem define Buck-Morss: nas *Passagens* “O objetivo de Benjamin era levar tão a sério o materialismo que os próprios fenômenos históricos chegariam a falar” (p.27) ou ainda, sua tentativa era a de “Uma reconstrução filosófica da história, onde os elementos ideacionais da filosofia se expressem como significados cambiantes dentro de imagens históricas que, em si mesmas, são descontínuas (...).” (2002, p.84).

Talvez para expressar essa inquietude de Benjamin em relação ao progresso de barbáries contínuas na humanidade, do qual acabou sendo vítima fatal, Drummond pode, primorosamente e à altura de nosso autor, fazer a vez:

### *A Máquina do Mundo*

*E como eu palmilhasse vagamente  
uma estrada de Minas, pedregosa,  
e no fecho da tarde um sino rouco*

*se misturasse ao som de meus sapatos  
que era pausado e seco; e aves pairassem  
no céu de chumbo, e suas formas pretas*

*lentamente se fossem diluindo  
na escuridão maior, vinda dos montes  
e de meu próprio ser desenganado,*

*a máquina do mundo se entreabriu  
para quem de a romper já se esquivava  
e só de o ter pensado se carpia.*

*Abriu-se majestosa e circunspecta,  
sem emitir um som que fosse impuro  
nem um clarão maior que o tolerável*

*pelas pupilas gastas na inspeção  
contínua e dolorosa do deserto,  
e pela mente exausta de mentar*

*toda uma realidade que transcende  
a própria imagem sua debuxada  
no rosto do mistério, nos abismos.*

*Abriu-se em calma pura, e convidando  
quantos sentidos e intuições restavam  
a quem de os ter usado os já perdera*

*e nem desejava recobrá-los,  
se em vão e para sempre repetimos  
os mesmos sem roteiro tristes périplos,*

*convidando-os a todos, em coorte,  
a se aplicarem sobre o pasto inédito  
da natureza mítica das coisas,*

*assim me disse, embora voz alguma  
ou sopro ou eco ou simples percussão  
atestasse que alguém, sobre a montanha,*

*a outro alguém, noturno e miserável,  
em colóquio se estava dirigindo:  
“O que procuraste em ti ou fora de*

*teu ser restrito e nunca se mostrou,  
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,  
e a cada instante mais se retraindo,*

*olha, repara, ausculta: essa riqueza  
sobrante a toda pérola, essa ciência  
sublime e formidável, mas hermética,*

*essa total explicação da vida,  
esse nexo primeiro e singular,  
que nem concebes mais, pois tão esquivo*

*se revelou ante a pesquisa ardente  
em que te consumiste... vê, contempla,  
abre teu peito para agasalhá-lo.”*

*As mais soberbas pontes e edifícios,  
o que nas oficinas se elabora,  
o que pensado foi e logo atinge*

*distância superior ao pensamento,  
os recursos da terra dominados  
e as paixões e os impulsos e os tormentos*

*e tudo o que define o ser terrestre  
ou se prolonga até nos animais  
e chega às plantas para se embeber*

*no sono rancoroso dos minérios,  
dá volta ao mundo e torna a se engolfar  
na estranha ordem geométrica de tudo,*

*e o absurdo original e seus enigmas,  
suas verdades altas mais que tantos  
monumentos erguidos à verdade;*

*é a memória dos deuses, e o solene  
sentimento da morte, que floresce  
no caule da existência mais gloriosa,*

*tudo se apresentou nesse relance  
e me chamou para seu reino augusto,  
afinal submetido à vista humana.*

*Mas, como eu relutasse em responder  
a tal apelo assim maravilhoso,  
pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,*

*a esperança mais mínima — esse anelo  
de ver desvanecida a treva espessa  
que entre os raios do sol inda se filtra;*

*como defuntas crenças convocadas  
presto e fremente não se produzissem  
a de novo tingir a neutra face*

*que vou pelos caminhos demonstrando,  
e como se outro ser, não mais aquele  
habitante de mim há tantos anos,*

*passasse a comandar minha vontade  
que, já de si volúvel, se cerrava  
semelhante a essas flores reticentes*

*em si mesmas abertas e fechadas;  
como se um dom tardio já não fora  
apetecível, antes despiciendo,*

*baixei os olhos, incurioso, lasso,  
desdenhando colher a coisa oferta  
que se abria gratuita a meu engenho.*

*A treva mais estrita já pousara  
sobre a estrada de Minas, pedregosa,  
e a máquina do mundo, repelida,*

*se foi miudamente recompondo,  
enquanto eu, avaliando o que perdera,  
seguia vagaroso, de mãos pensas.*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acabo de redigir algumas teses sobre o conceito da História. Por um lado, ligam-se às ideias esboçadas na parte I do ensaio sobre Fuchs, por outro, servir-me-ão de armadura teórica para o segundo ensaio sobre Baudelaire. Constituem uma primeira tentativa de fixar um aspecto da História que estabelecerá uma cisão irreversível entre o nosso modo de ver e os resquícios do positivismo que, segundo penso, marcam tão profundamente até aqueles conceitos da História que, em si mesmos, nos estão mais próximos e nos são mais familiares. (BENJAMIN, 2016, p. 172)

Por fim, mas não menos importante, concluímos nosso trabalho com as teses benjaminianas presentes em seu ensaio “Sobre o conceito da história”. Como relata no trecho acima, em carta dirigida à Max Horkheimer em 22 de fevereiro de 1940<sup>36</sup>, sua pretensão com as Teses é justamente aquela de crítica ao positivismo, de modo a apresentar uma nova forma à história<sup>37</sup>, conforme buscamos mostrar em nossa dissertação. Assim, julgamos interessante finalizá-la com as Teses, na medida em que compreendem boa parte de suas intuições, já mencionadas em nossa pesquisa, e que, portanto, dispensariam uma análise mais aprofundada no momento.

Ao tratarmos do tema da história em Benjamin, trazendo, sob seu modelo de crítica materialista, o desdobramento de conceitos-chave para seu pensamento, tais como, tempo, constelação, forma, reificação, fetichismo, informação, romance, narrativa, tecnologia, arte, dialética, surrealismo, teatro épico, pensamento imagético, entre outros, esperamos ter elucidado, ou ao menos contribuído para elucidar, como ele desenvolve sua teoria crítica da filosofia da história. Dito isso, citaremos algumas das Teses, tendo em vista substanciar nossa argumentação na medida em que expressam e recapitulam as principais ideias que discutimos no texto e auxiliam da corroboração de nossa hipótese, qual seja, a de que um novo modelo de história é necessário para nos reconciliarmos com nosso passado e redimir nossos mortos, considerando que as barbáries cometidas em nome de um progresso técnico, que na era capitalista se torna um fim em si mesmo, ficam encobertas em uma sociedade reificada pelas relações de produção fundadas no capital. Para desvelá-las, trazendo à luz a verdade e as contradições presentes nesse sistema, seria preciso ir de encontro às falsas aparências burguesas, e, portanto, o pensamento imagético benjaminiano é chave mestra nesse processo. Ao romper com a relação de causalidade inerente à concepção de história positivista, esse modelo imagético torna possível

<sup>36</sup> Primeira referência direta às Teses, em uma carta redigida em francês.

<sup>37</sup> Como bem observa Löwy “o estímulo direto para a redação das teses foi, sem dúvida, o pacto germano-soviético, o começo da Segunda Guerra Mundial e a ocupação da Europa pelas tropas nazistas. Mas não deixa de ser também o resumo, a expressão última e concentrada das ideias que permeiam toda a sua obra” (2005, p.34).

rearranjar os elementos de forma constelatória, isto é, colocando-o em outra ordem e outras funções que não aquelas determinadas como únicas possíveis pelo historicismo tradicional.

Assim, com referência à redenção, Benjamin escreve, em sua Tese IV,

A luta de classes, que um historiador formado em Marx tem sempre diante dos olhos, é uma luta pelas coisas duras e materiais, sem as quais não existem as requintadas e espirituais. E, apesar disso, essas últimas estão presentes na luta de classes de modo diverso da ideia dos despojos que cabem ao vencedor depois do saque. Elas estão vivas nessa luta sob a forma de confiança, coragem, humor, astúcia, constância, e atuam retroativamente sobre os tempos mais distantes. Elas porão permanentemente em causa todas as vitórias que algum dia coube às classes dominantes. Tal como as flores se voltam para o sol, assim também, por força de um heliotropismo secreto, o passado aspira a poder voltar-se para aquele sol que está a levantar-se *no céu da história*. O materialista histórico tem de saber lidar com essa transformação, a mais insignificante de todas. (BENJAMIN, 2016, p. 10-11)

Recupera aqui o argumento do passado precisar ser redimido (e poder sê-lo apenas) pelo materialista histórico, que deve estar atento às menores transformações na sociedade, pois em uma delas o passado virá de encontro ao presente, momento este encontrado no que Benjamin chama de o “céu da história”. É nesta hora que a história dos vencedores é posta em xeque e o tempo se abre para outras possibilidades, antes encobertas pelo selo do historicismo tradicional. A esse respeito, do surgimento de uma imagem dialética, citamos a Tese XVI:

O materialista histórico não pode prescindir de um conceito de presente que não é passagem, mas no qual o tempo se fixou e parou. Porque esse conceito é precisamente aquele que define o presente no qual ele descreve a história para si. O historicismo propõe a imagem “eterna” do passado; o materialista histórico faz desse passado uma experiência única. Deixa aos outros o papel de se entregarem, no bordel do historicismo, à prostituta chamada “Era uma vez”. Ele permanece senhor de suas forças para destruir o contínuo da história. (BENJAMIN, 2016, p. 19)

O materialista histórico assume um papel central na crítica benjaminiana. É ele quem vai despertar a humanidade da cegueira iluminista. Conforme observamos, é a junção do materialismo com a teologia que faz o método benjaminiano ser tão singular. A Tese I é a que melhor ilustra nosso comentário e a discussão que apresentamos no último capítulo. Segue-se:

É conhecida a história daquele autômato que teria sido construído de tal maneira que respondia a cada lance de um jogador de xadrez com um outro lance que lhe assegurava a vitória na partida. Diante do tabuleiro, assente sobre uma mesa espaçosa, estava sentado um boneco em traje turco, cachimbo de água na boca. Um sistema de espelhos criava a ilusão de uma mesa transparente de todos os lados. De fato, dentro da mesa

estava sentado um anãozinho corcunda, mestre de xadrez, que conduzia os movimentos do boneco por meio de um sistema de arames. É possível imaginar o contraponto dessa aparelhagem na filosofia. A vitória está sempre reservada ao boneco a que se chama “materialismo histórico”. Pode desafiar qualquer um se tiver a seu serviço a teologia, que, como se sabe, hoje é pequena e feia e, assim como assim, não pode aparecer à luz do dia. (BENJAMIN, 2016, p. 9)

Neste fragmento, Benjamin mostra a relação dialética que visualiza entre o materialismo histórico e a teologia, relação essa desconsiderada pelo “materialismo histórico” dos teóricos da Segunda Internacional; por isso o parêntesis no termo. Além disso atenta para o fato do papel essencial da teologia nesse processo. Sem ela, o materialista histórico não alcançaria a revolução, que viria em um momento de catarse, de redenção do passado, como aludem as Teses anteriores.

A relação com o tempo, que se torna vazio na modernidade, também encontra seu lugar nas Teses, como havia de ser. Trazemos, para esse comentário, a Tese XIV, que articula essa crítica ao tempo à concepção tradicional de história, nas cuidadosas palavras de Benjamin:

A história é objeto de uma construção cujo lugar é construído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*). Assim, para Robespierre, a Roma antiga era um passado carregado de Agora, que ele arrancou ao contínuo da história. E a Revolução Francesa foi entendida como uma Roma que regressa. Ele citava a velha Roma tal como a moda cita um traje antigo. A moda fareja o atual onde quer que se mova na selva do outrora. Ela é o salto de tigre para o passado. Acontece que ele se dá numa arena onde quem comanda é a classe dominante. O mesmo salto, mas sob o céu livre da história, é o salto dialético que Marx definiu como a revolução. (BENJAMIN, 2016, p. 18)

A ideia de um salto é justamente para se opor a relação de causalidade de um *continuum* histórico, tal como em uma constelação, onde se pode ir de um elemento a outro sem ter de seguir um percurso pré-estabelecido. A moda, mencionada por Benjamin, representaria a ideia de um eterno retorno do mesmo, do tempo que se repete de forma igual, sob a aparência do novo.

O salto para a revolução é o momento em que ocorre esse rompimento, onde o “freio de mão da história” é puxado, alterando, de forma verdadeira, o *status quo* burguês. Este momento seria encontrado na hora do choque, da colisão entre forças, em um momento de perigo, que despertaria o sujeito da ilusão da realidade fetichizada. Na Tese VI e no fragmento da Tese VII:

Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo “tal como ele foi”. Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo. Ao materialismo histórico interessa-lhe fixar uma imagem do passado tal como ela surge, inesperadamente, ao sujeito histórico no

momento de perigo. O perigo ameaça tanto o corpo da tradição como aqueles que a recebem. Para ambos, esse perigo é um e apenas um: o de nos transformarmos em instrumentos das classes dominantes. Cada época deve tentar arrancar a tradição da esfera do conformismo que se prepara para dominá-la. Pois o Messias não vem apenas como redentor, mas como aquele que superará o Anticristo. Só terá o dom de atizar no passado a centelha da esperança aquele historiador que tiver aprendido isto: nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E esse inimigo nunca deixou de vencer. (BENJAMIN, 2016, p. 11-12)

(...) Aqueles que, até hoje, sempre saíram vitoriosos integram o cortejo triunfal que leva os senhores de hoje a passar por cima daqueles que mordem o pó. Os despojos, como é da praxe, são também levados ao cortejo. Geralmente lhes é dado o nome de patrimônio cultural. Eles poderão contar, no materialista histórico, como um observador distanciado, pois o que ele pode abarcar desse patrimônio cultural provém, na globalidade, de uma tradição que ele não pode pensar sem ficar horrorizado. Porque ela deve a existência não apenas ao esforço dos grandes gênios que a criaram, mas também à escravidão anônima de seus contemporâneos. Não há um documento de cultura que não seja também documento de barbárie. E, do mesmo modo que ele não pode libertar-se da barbárie, assim também não o pode o processo histórico em que ele transitou de um para o outro. Por isso o materialista histórico se afasta quanto pode desse processo de transmissão da tradição, atribuindo-se a missão de escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 2016, p. 12)

Benjamin relaciona a ascensão do nazismo à ideologia positivista, conforme observamos em nosso texto; argumenta que o acúmulo de barbáries decorrentes de um progresso técnico avassalador levou à eclosão da Primeira Guerra Mundial, que, por sua vez, não foi nada menos que um prólogo à Segunda Grande Guerra. Para escapar desse terror que se apoderou da humanidade, seria preciso romper com essa tradição de história. E o modo para realizar esse feito seria o de “escovar a história a contrapelo”, nas palavras de Benjamin, isto é, desvelando suas contradições e dando finalmente paz aos mortos, ao fazer-lhes justiça.

As próximas teses tratam do progresso ele mesmo, por meio do olhar crítico de Benjamin que o considera responsável por tornar regra o estado de exceção social. Ele é cirúrgico em suas palavras, e, não por acaso tratam-se de suas teses mais “famosas”, talvez por atingirem o cerne de sua questão. Ainda, recuperam bem nossa hipótese central e são base para corroborar nossos argumentos. São as Teses VIII e IX:

A tradição dos oprimidos ensina-nos que o “estado de exceção” em que vivemos na verdade é a regra. Temos de chegar a um conceito de história que corresponda a essa ideia. Só então se perfilará diante dos nossos olhos, como nossa tarefa, a necessidade de provocar o verdadeiro estado de exceção; e assim a nossa posição na luta contra o fascismo melhorará. A hipótese de ele se afirmar reside em grande parte no fato de seus opositores o verem como uma norma histórica, em nome do progresso. O espanto por as coisas a que assistimos “ainda” poderem ser assim no século vinte não é um espanto filosófico. Ele não está no início de um processo de conhecimento, a não ser o de que a ideia de história de onde provém não é sustentável. (BENJAMIN, 2016, p. 13)

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante de nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhes lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos progresso é este vendaval. (BENJAMIN, 2016, p. 14)

Finalizamos a dissertação apresentando o samba da Mangueira, campeã do carnaval de 2019 no Brasil, que vive um momento de ascensão do fascismo. O enredo alude a uma outra história, aquela que está no avesso da versão original, que nada mais é que uma coleção de barbáries. Para trazer dignidade a luta dos nossos, que foram mortos pelo “inimigo que não cessa de vencer”, a escola prestou-lhes uma homenagem, buscando dar luz a esse passado, de forma que possamos nos reconciliar com ele, através de um salto dialético revolucionário, com o Messias nas imagens das “Marias, Mahins, Marielles, malês”:

*Histórias Para Ninar Gente Grande*

*(Composto por Deivid Domênico, Tomaz Miranda, Mama, Marcio Bola, Ronie Oliveira, Danilo Firmino, Manu da Cuíca e Luiz Carlos Máximo)*

*Brasil, meu nego  
Deixa eu te contar  
A história que a história não conta  
O avesso do mesmo lugar  
Na luta é que a gente se encontra*

*Brasil, meu denço  
A mangueira chegou  
Com versos que o livro apagou  
Desde 1500  
Tem mais invasão do que descobrimento  
Tem sangue retinto pisado  
Atrás do herói emoldurado  
Mulheres, tamoios, mulatos  
Eu quero um país que não está no retrato*

*Brasil, o teu nome é Dandara  
Tua cara é de cariri  
Não veio do céu  
Nem das mãos de Isabel*

*A liberdade é um dragão no mar de Aracati*

*Salve os caboclos de julho*

*Quem foi de aço nos anos de chumbo*

*Brasil, chegou a vez*

*De ouvir as Marias, Mahins, Marielles, malês*

*Mangueira, tira a poeira dos porões*

*Ô, abre alas pros teus heróis de barracões*

*Dos Brasil que se faz um país de Lecis, jamelões*

*São verde-e-rosa as multidões*

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Paulo Eduardo. **O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência**. São Paulo: Boitempo, 2014.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

\_\_\_\_\_. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013a.

\_\_\_\_\_. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras Escolhidas v. III.

\_\_\_\_\_. **Imagens de pensamento**. Sobre o haxixe e outras drogas. Tradução de João Barrento. Editora Autêntica: São Paulo, 2013b.

\_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012a. (Obras escolhidas v.1)

\_\_\_\_\_. **O anjo da história**. 2 ed. Editora Autêntica: Belo Horizonte, 2016.

\_\_\_\_\_. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. 3 ed. Iluminuras: São Paulo, 2018.

\_\_\_\_\_. **Origem do drama barroco alemão**. 1 edição. Editora Brasiliense: São Paulo, 1984a.

\_\_\_\_\_. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução João Barrento, 2 edição. Editora Autêntica: Belo Horizonte, 2011.

\_\_\_\_\_. **Passagens**. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2008.

\_\_\_\_\_. **Rua de Mão Única: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 6 edição. São Paulo: Brasiliense, 2012b. (Obras escolhidas v.2)

\_\_\_\_\_. **Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação**. São Paulo: Summus, 1984b.

\_\_\_\_\_. **Sobre o programa da filosofia por vir**. 1 edição. 7 Letras: Rio de Janeiro, 2019.

BRETAS, Aléxia. **Imagens do pensamento em Walter Benjamin**. Artefilosofia, Ouro Preto, n.6, abr. 2009, p. 63-75.

BUCK-MORSS, Susan. **Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens**. Editora UFMG: Belo Horizonte, 2002.

CANTINHO, Maria João. **Walter Benjamin e a história messiânica: contra a visão histórica do Progresso**. Cadernos Benjaminianos, n2, 2010. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/5309>. Acesso em: 12 jul 2021.

CHAVES, Ernani: **Mito e Política: notas sobre o conceito de destino no jovem Benjamin**. Trans/Form/Ação: São Paulo, 1994, p. 15-30.

CORRÊA, Alessandro Vorussi; JAREK, Márcio, ZANINI, Raquel Aline. **As metamorfoses que o amor provoca: as relações porosas entre W. Benjamin e Asja Lacis (ou o teatro, a política e a filosofia)**. Arteefilosofia, Ouro Preto V. 15, No29, set. 2020, p. 114-134.

CUEVAS, José Manuel Romero. **Geschichtliche Konstellation und Kritik der Gegenwart: Zu einem Dialog zwischen Walter Benjamin und Reinhart Koselleck**. In: Kozlarek O. (eds) Vielfalt und Einheit der Kritischen Theorie – Kulturwissenschaftliche Perspektiven. Springer VS, Wiesbaden, 2020. Disponível em: [https://doi.org/10.1007/978-3-658-31407-1\\_4](https://doi.org/10.1007/978-3-658-31407-1_4)

DAMIÃO, Carla Milani. **Sonho, estetização e política em Walter Benjamin**. Revista-Valise, Porto Alegre, v. 6, n. 12, ano 6, dez 2016.

D'ANGELO, Martha. **A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin**. Estudos Avançados, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10132>. Acesso em: 10 ago 2021.

FREITAS, Jorge. **A alegoria moderna de Walter Benjamin: Passagens, Baudelaire e mercadoria**. Revista Investigações Vol. 27, no 1, Jan 2014.

\_\_\_\_\_. **Esquecimento e memória: “A imagem de Proust”, de Walter Benjamin**. Arteefilosofia, Ouro Preto, n 27, dez 2019, p. 124-133.

FREITAS, Romero. **Escrita, doutrina e esquecimento: Kafka e Benjamin**. Aletria: Revista De Estudos De Literatura, 13(1), 2005, p. 165–174. Disponível em: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.13.1.165-174>. Acesso em: 15 abr 2021.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2013a.

\_\_\_\_\_. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2013b.

\_\_\_\_\_. **Comentário filológico e crítica materialista**. Trans/Form/Ação, Marília: São Paulo, 2011, v. 34, p. 137-154.

\_\_\_\_\_. Nas fontes paradoxais da crítica literária. Walter Benjamin relê os românticos de Iena. IN: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Leituras de Walter Benjamin**. 2 ed. Annablume Editora: FAPESP, São Paulo, 2007

\_\_\_\_\_. **Teologia e Messianismo no pensamento de W. Benjamin**. Estudos Avançados 13 (37), 1999, p. 191-206.

\_\_\_\_\_. **Walter Benjamin: os cacos da história**. n-1 edições, 2018.

GATTI, Luciano Ferreira. **Benjamin e Brecht: a pedagogia do gesto**. Cadernos de Filosofia Alemã no 12 – p. 51-78 – jul.-dez., 2008b

\_\_\_\_\_. **Constelações: Crítica e verdade em Benjamin e Adorno**. Edições Loyola: São Paulo, 2009b.

\_\_\_\_\_. **Experiência da Transitoriedade: Walter Benjamin e a modernidade de Baudelaire**. Belo Horizonte: KRITERION. n119, Jun. 2009a, p. 159-178.

\_\_\_\_\_. **O Foco da Crítica: Arte e Verdade na Correspondência entre Adorno e Benjamin**. Tese apresentada ao Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: São Paulo, mar., 2008a.

\_\_\_\_\_. **Walter Benjamin e o Surrealismo: escrita e iluminação profana**. Artefilosofia, Ouro Preto, n.6, abr. 2009c, p. 74-94.

HANSEN, Miriam Bratu. **Benjamin's Aura**. In: Chicago Journal. Critical Inquiry, 2008, Vol. 34, No. 2, p. 336-375.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin, aviso de incêndio: uma leitura das Teses "Sobre o conceito de história"**. São Paulo: Boitempo, 2005

LUKÁCS, Georg. **História e Consciência de Classe**. Estudos sobre a dialética marxista. Martins Fontes: São Paulo, 2003.

KOSELLECK, Reinhart. **Crítica e crise**: uma contribuição à patogênese do mundo burguês. Rio de Janeiro, Contraponto, 1999.

\_\_\_\_\_. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro, Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006.

MACHADO, Francisco De Ambrosio Pinheiro. **Imagens disruptivas**: elementos surrealistas na concepção de história de Walter Benjamin. Trans/Form/Ação, Marília, v. 43, n. 2, p. 39-70, Abr./Jun., 2020

MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846). São Paulo: Boitempo, 2007.

MARX, Karl. **O Capital**: Crítica da economia política. Livro I: O processo de produção do capital. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

\_\_\_\_\_. **O 18 Brunário e Cartas a Kugelmann**. Editora Paz e Terra Ltda: Rio de Janeiro, 1969.

MATOS, Olgária C.F. **Benjaminianas**: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo. São Paulo: UNESP, 2010.

MURICY. **O sublime e a alegoria**. Revista o que nos faz pensar: PUC-Rio, n21 mai 2007.

OLIVEIRA, Everaldo Vanderlei de. **Um mestre da crítica**: Romantismo, Mito e Iluminismo em Walter Benjamin. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia, do Departamento de Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009. 216f.

OTTE. Georg. **O romantismo segundo Walter Benjamin**. Boletim/ CESP v. 15, n.19, jan./dez., 1995.

PALHARES, Taisa. Walter Benjamin, Teoria da Arte e Reprodutibilidade Técnica. IN: NOBRE, Marcos (Org.). **Curso livre de teoria crítica**. São Paulo: Papirus, 2008.

PERÍUS, Oneide. **Walter Benjamin: considerações sobre o conceito de História**. Revista Tempo da Ciência (16) 32: 123-135 jul-dez 2009

QUERIDO, Fábio Mascaro. Resenha: **Walter Benjamin. Ensaios sobre Brecht**. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 31, n. 1, abr. 2019, p. 335-338.

SALZANI, CARLO. **The Atrophy of Experience: Walter Benjamin and Boredom**. In: Essays on Boredom and Modernity. Brill, 2009.

SANTOS, Laymert G. dos. **Alienação e capitalismo**. São Paulo: Brasiliense Editora S.A., 1982.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. A redescoberta do idealismo mágico. In: BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão**. 3 ed. Iluminuras: São Paulo, 2018, p. 9-19.

\_\_\_\_\_. **Ler o livro do mundo: Walter Benjamin, romantismo e crítica poética**. 2 ed. Iluminuras: São Paulo, 2020.

VACCARI, Ulisses. **O fim da estética e uma nova crítica da arte em Benjamin**. Kriterion, Belo Horizonte, n 139, abr. 2018, p. 287-308.