Imaculada Maria Guimarães Kangussu

PASSAGENS: IMAGEM E HISTÓRIA EM WALTER BENJAMIN

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Duarte

Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Belo Horizonte
Universidade Federal de Minas Gerais
1996

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

Curso de Pós-Graduação em Filosofia (Mestrado e Doutorado)

Ata da Defesa de Dissertação de IMACULADA MARIA GUIMARÃES KANGUSSU
Nº de Matrícula: 9460705

Aos vinte e sete (27) dias do mês de setembro de mil novecentos e noventa e seis (1996), reuniu-se na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais a Comissão Examinadora, indicada pelo Colegiado do Curso em 13/09/96, para julgar, em exame final, a dissertação intitulada **"*Passagens*: Imagem e História em Walter Benjamin"**, requisito final para a obtenção do Grau de Mestre em Filosofia, Área de Concentração: Filosofia - Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte.
Abrindo a sessão, o Presidente da Comissão, Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte (Orientador), após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra à Srta. **Imaculada Maria Guimarães Kangussú**, para apresentação de sua dissertação. Seguiu-se a argüição pelos examinadores, com a respectiva defesa da candidata. Logo após, a Comissão se reuniu, sem a presença da mestranda e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes notas:
- Profa. Dra. Jeanne Marie Gagnebin - USP 97
- Prof. Dr. Georg Otte - UFMG 100
- Prof. Dr. Rodrigo A. de Paiva Duarte (Orientador) - UFMG 100

Pelas notas atribuídas, a candidata foi considerada aprovada com a seguinte média: 98,0 (noventa e nove)
O resultado final foi comunicado publicamente à candidata pelo Presidente da Comissão.
Nada mais havendo a tratar, o Presidente encerrou a reunião e lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Comissão Examinadora. Belo Horizonte, 27 de setembro de 1996.

Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte (Orientador)

Profa. Dra. Jeanne Marie Gagnebin

Prof. Dr. Georg Otte

Observação: Este documento não terá validade sem a assinatura e carimbo do Coordenador.
Arquivo: Atadef.

Dissertação defendida e aprovada, com a nota 99,0, pela banca examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte - Orientador

Prof. Dra. Jeanne-Marie Gagnebin

Prof. Dr. Georg Otte

Prof. Dra. Virginia Figueiredo (suplente)

Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais.

Belo Horizonte, 27 de setembro de 1996.

100
K16p
1996

KANGUSSU, Imaculada Maria Guimarães.

Passagens: Imagem e história em Walter Benjamin / Imaculada Maria Guimarães Kangussu. Belo Horizonte: UFMG /FAFICH, 1996.
148p. (dissertação/mestrado).

1. Filosofia 2. Filosofia alemã - séc.XX 3. Filosofia moderna- séc.XX. 4. Estética 5. Benjamin,Walter, 1892-1940.

O profundo conhecimento do terreno por onde transito fez do Prof. Rodrigo Duarte um orientador rigoroso, capaz de infundir a confiança e o fôlego necessários à reflexão filosófica; serei sempre grata pelas sugestões de caminhos, desvios, atalhos. Ao Prof. Georg Otte, agradeço por ter me guiado nos labirintos da língua alemã e do pensamento benjaminiano; à Prof. Jeanne-Marie Gagnebin, pelas gentis sugestões bibliográficas. Agradeço a meus colegas, pelas instigantes discussões; especialmente a Verlaine Freitas, cuja leitura do texto foi lapidar; a Alexandre Sobreira Martins, pela providencial impressão do trabalho; a Sandra, Teresa e Jackie, amigas; e a Jair Tadeu, mais que amigo.

Agradeço ainda ao apoio financeiro da CAPES, para a realização do presente trabalho.

Para Zoé e Francisco, meus pais.

ÍNDICE

Introdução.....6

I. FETICHE E ALEGORIA 15
1. Alienação.....16
2. Fetiche.....21
4. Alegoria *in verbis*.....29
5. Alegoria *in factis*.....38

II. IMAGENS DE SONHO.....55
1. Técnica, Capital e Sonho.....56
2. Cultura como Expressão.....60
3. Concretas Imagens de Sonho.....65
4. Visões do Arcaico.....73
5. O Equívoco do Novo.....81

III. IMAGENS DIALÉTICAS.....92
1. Mito do Progresso.....93
2. Cabala.....97
3. Montagem.....109
4. Momento do Despertar.....121

Conclusão.....139

IV. BIBLIOGRAFIA.....143

Introdução

É bastante significativo que, para "revelar o século XX", Walter Benjamin tenha escolhido fazer uma "filosofia material", verdadeira "arqueologia da modernidade", em torno da Paris do século XIX. Acompanhando a *démarche* do autor através das *Passagens*, percebemos a apropriação da potência sedutora das imagens pelas novas tecnologias. Apesar de poucos filósofos terem se ocupado da questão do fascínio que as imagens exercem, alguns não deixaram de percebê-lo. O próprio Aristóteles já observara que "todos os homens têm, por natureza, o desejo de conhecer: uma prova disso é o prazer das sensações, pois, fora até de sua utilidade, elas nos agradam por si mesmas e, mais que todas as outras as visuais" (Metafísica, Livro I, capítulo I, 1).

O que fica claro, nas *Passagens*, é a recorrência ao fragor especular - através do que Benjamin chama de "imagens de sonho" -, para suprir as carências geradas por uma ordem social de produção que não acompanha a profunda evolução técnico-científica de sua época. E quando ele diz que vai investigar o século XIX para revelar o século XX, está dizendo que o modo de dominação das consciências, através da criação de imagens de desejos, que a indústria cultural exerce hoje, no mundo administrado, de forma absoluta, tem ali sua origem.

Existe um lugar privilegiado para as imagens na filosofia de Benjamin. Nas *Passagens*, ele pensa *as* imagens e pensa *com* imagens: seu próprio pensamento revela-se conforme a uma estrutura imagética, tanto sintática quanto semanticamente. Isto é, tanto o modo de articular o texto, como as metáforas, comparações, analogias, nele utilizadas, recorrem à linguagem das imagens para representar a idéia. A seus contemporâneos chamava atenção o olhar que o filósofo possuía para a *minutia*, sua capacidade de ver na aparência o enlace das formas. Fundamentalmente, a linguagem das imagens diferencia-se da linguagem falada

quanto à articulação: na fala, o sentido é dado de maneira encadeada, uma coisa depois da outra ("sempre que ouço uma sentença, escuto pés marchando", disse Henry Thoreau). O olhar apreende as coisas por contigüidade, uma coisa ao lado da outra. Traduzí-lo, em linguagem escrita, exige um discurso fragmentado, *minutatim*; cujo sentido será produzido pela dinâmica da articulação entre os fragmentos, à maneira de um mosaico, onde é a montagem rigorosa das partes que cria a imagem a ser representada. O pensamento de Benjamin reclama essa estrutura para apresentar-se. O processo de montagem, escrita imagética, permite a formação de imagens de pensamento em que se manifestam conexões inacessíveis ao discurso contínuo e linear; mas, capturáveis pelo olhar, "que vê o que vê", conforme diz Valéry, em seu *Penser-serpent*.

Tal proceder não significa abandonar o pensamento na imediaticidade pré-conceitual mas *articulá*-lo conforme o *olhar*, unir *imagem* e *pensamento*, sintética e não analiticamente. Trata-se de produzir um pensamento sensível, ou, conforme Adorno, uma "teoria estética", buscando, com tal oxímoro, uma nova linguagem para a expressão filosófica, capaz de expressar resistência à pseudo totalidade da racionalidade instrumentalizada.

No trabalho das *Passagens*, que desejava compor com descrições de imagens materiais e considerações teóricas, Benjamin vai investigar o imaginário do século XIX - quando acontece uma inflexão no modo de perceber a realidade - para revelar os fundamentos da visão de mundo que prevalece no século XX. O sujeito autodeterminado do pensamento clássico não pode mais ser modelo para o sujeito moderno quando este é colocado, pelo capitalismo industrial, diante de um sistema aparentemente auto-regulado, independente do próprio sujeito, e que a ele aparece como uma segunda natureza. Para lidar com a estrutura que o domina, produzindo um mundo que lhe é opaco, o homem cria uma nova mitologia, a fim de apropriar-se dessa segunda natureza na sua imaginação. Benjamin entende que essa mitologia

ainda não foi superada, o que significa que essa segunda natureza também ainda não foi efetivamente dominada pela razão humana. Ampliar os limites da racionalidade através da desmistificação é o seu propósito, sabendo que o que o mito não conseguiu a razão também não conseguirá: o conhecimento que assim se produzir não será capaz de destruir, na realidade, as determinações da segunda natureza, mas pode tirar sua máscara de fatalidade, e mostrá-la como produto da história do homem; eliminando, com isso, o caráter fatalista implícito na idéia de natureza. Benjamin mostra que a história, construção do próprio homem, pode tomar rumos radicalmente diferentes do que este que ela segue; e aponta, nas ruínas do que passou, o desejo de tal alteridade: mas - é prudente assinalar - não a garantia de sua realização.

No século XIX, o avanço tecnológico trazendo a invenção da máquina a vapor, do telégrafo, da fotografia, e - no final do século - do gramofone e do cinema, mas, sobretudo, a produção em escala industrial de mercadorias potencializa a imaginação ao mesmo tempo que acorrenta o homem à realidade através da promessa de um progresso infinito. O colossal desenvolvimento industrial inerva a imaginação com seus novos produtos, e promove sua expressão material; a análise dessa expressão revela a realidade que as originou: para tornar clara a oculta racionalidade deste tempo, Benjamin utiliza justamente as imagens onde ela se sedimentou. Mergulhando na *imagerie* então produzida, nas novas formas materiais apresentadas, Benjamin vai analisá-las tendo em vista a narração de uma história filosófica voltada para o que ele considerava o telos da filosofia e da história: a felicidade, origem e alvo do pensamento. Telos - também acenado pelo desenvolvimento técnico-científico - cuja realização é duvidosa.

As imagens não serão consideradas segundo sua qualidade artística, mas segundo o potencial cognitivo que se aloja no seu aspecto formal, no que transcende a função à qual se destinam. Ou seja, ali onde a forma desmente o conteúdo. Aquilo

que no objeto extrapola sua utilidade, a beleza (ou fealdade) aderente, é o lugar onde podemos conhecer, congelada, a expressão da época em que o objeto foi produzido. Não interessa ao filósofo julgar tais imagens segundo o belo ou a sublimidade, elas serão vistas como se fossem obras de arte somente no que se refere ao caráter de transcendência das mesmas, isto é, ao fato de apresentarem-se como um outro da realidade empírica e, em última instância, de acenarem com a *promesse de bonheur*, para usarmos a expressão de Stendhal.

Durante treze anos (1927-1940) Benjamin ocupou-se do trabalho das *Passagens*[1], que permaneceu inacabado. O tomo V, composto de dois volumes, das *Obras Escolhidas de Walter Benjamin* (*Gesammelte Schriften, Band V*), editado por R.Tiedemann com o título de *Das Passagen-Werk*, reúne o material a ser utilizado na realização de uma obra não realizada: a obra das *Passagens* não existe enquanto texto acabado. O livro, tal como o conhecemos, é composto pelos escritos deixados em Paris, aos cuidados de Georges Bataille, pelo seu autor, que, tentando escapar à barbárie do nazismo fugindo para os Estados Unidos, é barrado na fronteira França-Espanha. Em Port-Bou, 22 de setembro de 1940, Benjamin suicida-se. O livro foi publicado 42 anos após sua morte.

As primeiras notas sobre as *Passagens* datam de 1927, o projeto é iniciado sob influência da obra *Le Paysan de Paris*, de Louis Aragon, lançada no ano anterior. Poeta ligado ao movimento dadá, e depois ao surrealismo, Aragon protesta em seu livro contra a demolição de antigos quarteirões de Paris ameaçados de desaparecerem para dar lugar a novas e amplas avenidas. Para tanto, o poeta faz uma ligação entre a paisagem natural e a paisagem urbana: se a primeira é capaz de despertar no homem sentimentos arcaicos, a paisagem urbana também expressa uma nova mitologia. Olhando a cidade como paisagem natural, o escritor francês lança às formas de vida condenadas ao desaparecimento pelo ritmo incansável da

[1] Assim denominaremos a obra no presente texto.

modernidade um olhar nostálgico que percebe na arquitetura, sob os atos da razão, seus momentos de natureza, passíveis também de evocarem o domínio que, habitualmente, é o do mito; olhar acusador que vê, no culto insensato ao progresso, uma covardia da razão. Essa obra impressiona profundamente Walter Benjamin.

O trabalho das *Passagens* era então denominado "Passagens de Paris - Uma Magia Dialética". Datam dessa primeira fase o texto "Passagens" (1927), pequenos fragmentos editados com o nome de "Passagens Parisienses I"; uma série de notas, intitulada, pelo editor, "Passagens Parisienses II", onde já se podem perceber conceitos que permanecerão ao longo do trabalho; e o único texto acabado, "O Anel de Saturno". Esse projeto é interrompido em 1929 e, por muito tempo, só temos notícias das *Passagens* pela coleta de dados que Benjamin faz na *Bibliothèque Nationale* de Paris. Até que, em 34, o autor escreve a Scholem que está se preparando para retomar o projeto das "Passagens Parisienses", e que uma das tarefas a realizar será revisar o amplo material reunido em seus estudos. Tais estudos estão anotados em cadernos numerados por letras (A a Z e a a r), e são constituídos por abundantes citações - 850 obras são citadas - e por reflexões do próprio Benjamin, sobre o assunto que dá nome ao caderno. Temos assim o caderno A para Passagens, o caderno B para Moda, etc... É a transcrição destes cadernos que compõe o corpo central da obra, ocupando 900 das mais de 1300 páginas da edição original. Os fragmentos anotados foram codificados, pelo próprio Benjamin, através de um sistema que utiliza números e letras, e assim aparecerão, quando citados, no presente trabalho. O texto dos cadernos- às vezes em francês, às vezes em alemão - está editado conforme foi encontrado: é impossível saber como ele seria organizado. Tiedemann compara estes cadernos, recheados de citações e reflexões aforísticas, ao material para a construção de um edifício cuja planta ninguém conhece, e do qual só foram edificadas a fundação e a estrutura de alguns andares; enquanto para Adorno, o corpo principal da obra deveria mesmo ser constituído apenas de citações.

Considerando que as Passagens se realizariam num livro sobre Baudelaire, Bolle - pensa que a planta de montagem deste livro, deixada por Benjamin, desvendaria o mistério da construção das *Passagens*. O certo é que, segundo a intenção do autor, as citações e os dados materiais teriam o papel principal; a teoria e a interpretação seriam o pano de fundo. A obra se movimentaria assim em dois planos entrelaçados: num plano descritivo e num plano teórico, na interpenetração da observação sensível com o pensamento abstrato. A leitura das objetivações fenomênicas do passado visa estender a natureza do discurso filosófico aos domínios da sensação.

Em 1935, quando o Instituto de Pesquisa Social solicita-lhe uma exposição sobre o trabalho, Benjamin, abandonando o nome "Uma Magia Dialética" por considerá-lo "proibitivamente poético", apresenta o texto "Paris, Capital do Século XIX" e, com isso, torna-se pesquisador-bolsista do Instituto. Em 1939 escreve outra versão do texto, a pedido de Horkheimer que tentava obter um financiamento particular para o projeto, por estar o Instituto atravessando forte crise financeira. As duas exposições estão em *Das Passagen-Werk*.

Em carta de 28-3-37, Horkheimer sugere a Benjamin a redação de um "artigo materialista" sobre Baudelaire para publicação na revista do Instituto. Benjamin, na verdade, pretendia escrever uma crítica à teoria dos arquétipos junguianos, considerando que tal idéia adequava-se ao materialismo interdisciplinar proposto pelo Instituto. Mas recebe a encomenda com entusiasmo. O texto enviado, "Paris do II Império em Baudelaire" - considerado por ele como "um modelo em miniatura" das *Passagens* -, seria a parte central de um livro sobre o poeta francês, que teria o título de *Charles Baudelaire: um Lírico no Auge do Capitalismo*. A primeira parte dessa obra denominar-se-ia "Baudelaire, poeta alegórico"; e a terceira, "A mercadoria como objeto poético". Tal projeto não foi adiante: o texto é recusado, com severas críticas por parte de Adorno, que acusa-o de estar num solo "enfeitiçado", encruzilhada entre "a magia e o positivismo", lugar onde os

fenômenos detêm o "privilégio da inteligibilidade"; observando ainda que o fato da teoria estar "escamoteada" leva à "representação atônita da mera faticidade", sendo, portanto, necessária uma maior mediação teórica, para "quebrar o sortilégio". Essa carta, de 10-11-1938, *não* faz parte da correspondência, referente à obra, editada no final de *Das Passagen-Werk*. Não falaremos aqui desta polêmica, mas julgamos importante registrar que o colar-se na faticidade - o pensamento mimético de Benjamin - será, doze anos mais tarde, positivamente ressaltado, pelo próprio Adorno. No ensaio "Característica de Walter Benjamin", pode-se ler a seguinte apresentação do modo de filosofar benjaminiano:

> O pensamento adere e se aferra à coisa, como se quisesse transformar-se num tatear, num cheirar, num saborear. Por força de tal sensualidade de segundo grau, espera penetrar nas artérias de ouro que nenhum processo classificatório alcança, sem, no entanto, entregar-se por isso ao acaso da cega intuição sensível.[2]

Na época, pesquisador dependente do Instituto, pressionado por dificuldades materiais, Benjamin escreve outro ensaio: "Sobre Alguns Temas em Baudelaire", concluído em 1939. Aceito com entusiasmo pelo Instituto, o texto é publicado neste mesmo ano: foi essa a única parte do trabalho das *Passagens* que o autor publicou em vida. Nenhum dos dois textos foi incluído no livro *Das Passagen-Werk*, fato bastante criticado por alguns comentadores da obra benjaminiana. Também não está incluído nessa obra o último texto conhecido do autor, as teses "Sobre o Conceito da História" (1940), que, segundo o próprio Adorno, seriam uma espécie de introdução epistemológica à obra das *Passagens*.

Das Passagen-Werk inclui ainda uma "Nota dos Editores" que traz: a história da sobrevivência, e da recuperação, dos originais da obra; parte da correspondência de Benjamin que diz respeito às *Passagens*; a lista dos 850 textos citados na obra; e

---

[2] ADORNO. *Adorno*. Col. Sociologia, vol.54, p.28. Citamos considerando as modificações feitas na tradução por Jeanne-Marie Gagnebin, no ensaio "Do conceito de mímesis no pensamento de Adorno e Benjamin", in *Perspectiva, n.16*, p.67-86, p. 79. A polêmica entre os dois filósofos é muito bem apresentada neste ensaio.

um estudo que procura decifrar o desenvolvimento temporal do trabalho. Essa edição, lançada na Alemanha em 1982, foi traduzida para o italiano em 86, e para o francês, sem essa "Nota dos Editores", em 93.

Das Passagen-Werk é a edição de um projeto cuja forma de acabamento possível permanecerá misteriosa. Paradoxalmente, a edição dos fragmentos e das citações vai na direção do desejo, que o autor alimentava, de criar um livro cujo texto fosse composto apenas de citações, "sem aspas", e cujo sentido surgisse da montagem do material. Sentido a ser (re)criado por cada leitor, e nem por isso arbitrário, uma vez que já estaria presente; como acontece, de maneira análoga, na revelação de uma fotografia. É necessário um elaborado processo químico de revelação para que surja uma imagem que inicialmente já havia sido impressa no papel.

O presente trabalho investiga o papel desempenhado pelas imagens no pensamento benjaminiano sobre a história e sua narração. No primeiro capítulo, "Fetiche e Alegoria", tematizamos o que Benjamin chama "o ponto central" das *Passagens*: o caráter de fetiche da mercadoria. Ver-se-á como um trabalho voltado apenas para à acumulação de capital aliena homem, dando origem a um processo que encontra seu ápice na fetichização da mercadoria. Partindo da análise marxista, Benjamin observa que esse mundo coisificado é um mundo alegórico: a alegoria, figura enigmática, representa, mimeticamente, o sentido da mercadoria.

No segundo capítulo, "Imagens de Sonho", as mercadorias, e também a arquitetura e a produção artística-cultural serão descritas e analisadas imageticamente, mostrando que nas formas por elas assumidas estão registrados os sonhos, dos quais elas são expressão. Sonhos ambíguos, dadas as diferenças de classe, os diferentes desejos e interesses de cada classe. Nas imagens de sonho materializadas está expressa a mitologia da modernidade.

O terceiro e último capítulo, "Imagens Dialéticas", trata de fazer ver os caminhos para trazer tal sonho à consciência. Caberá ao filósofo, buscando nas imagens um índice de cognoscibilidade não tornado visível no tempo em que foram criadas, comportar-se como um arqueólogo e decifrar a história através das ruínas onde ela ecoa; ele precisa resgatar, no presente, o que está latente no passado, o que não veio à tona. É nosso propósito, seguindo os rastros benjaminianos, mostrar a necessidade de um outro olhar e de um outro discurso sobre a história, capazes de presentificar o que a história oficial tem, sistematicamente, excluído.

I. FETICHE E ALEGORIA

"Benjamin foi provavelmente o marxista mais singular já produzido por esse movimento que, sabe Deus, teve seu quinhão completo de excentricidades."

HANNAH ARENDT

1. Alienação

A 20.05.1935, em carta a Scholem, Benjamin escreveu que o ponto central da obra das *Passagens* seria "o desenvolvimento de um conceito clássico"[1]: o caráter de fetiche da mercadoria. Um dos cadernos onde Benjamin recolhia o material para a obra leva o nome de Marx, o homem que, em *O Capital*, criou o conceito de mercadoria como fetiche, conforme observou Adorno[2]. O pensamento marxista foi acolhido como aquele capaz de fornecer o aparato conceitual para revelar a origem histórica das passagens, e da efusiva *imagerie* produzida no século XIX. O fetichismo da mercadoria será tematizado a partir do fenômeno descrito, nos *Manuscritos Econômico-Filosóficos de 1844*, sob o termo de "alienação de si": o processo de escavação do sentido que tem seu ápice na transformação de tudo em mercadoria, cujo único sentido é o preço, começa através da alienação do homem em relação a seu trabalho. A diferença fundamental de contexto entre os dois momentos na obra de Marx é que em *O Capital* a teoria econômica não é mais uma abstração. Nessa obra o fetichismo da mercadoria tem um caráter concreto, e a alienação de si pode ser então considerada como fetichismo da mercadoria força de trabalho, isto é, como uma forma determinada desse fetichismo mais abrangente, encontrando-se, portanto, incluída na forma mercadoria. O processo econômico, que começou com a alienação do sujeito em relação ao produto do seu trabalho, culmina na coisificação do homem e do mundo.

Nos *Manuscritos de 1844* pode-se ler que "a *essência subjetiva* da propriedade privada [...] é o trabalho"[3]. Embora Adam Smith tenha reconhecido o trabalho como o princípio da economia política, Marx observa que, sob a aparência

---

[1] BENJAMIN e SCHOLEM. *Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p.219. "De acordo com o famoso capítulo na primeira parte de *O Capital*, de Marx", registrou Scholem, em pé de página.
[2] Em carta de 02.08.35, BENJAMIN. *Passagens*, 1113. Esta carta não consta na edição francesa.
[3] MARX. "Manuscritos Econômico-Filosóficos", *Marx*, coleção "Os Pensadores", p.10.

de reconhecimento do homem - ao convertê-lo em sujeito, em essência da propriedade privada -, a economia política de Smith está, na verdade, negando-o. A teoria harmoniza o que na prática permanece tenso: o movimento que transforma o homem em essência de algo que lhe é estranho. Uma essência contraditória, porque excluída de sua objetivação. Conforme observa Duarte, há uma anterioridade do trabalho alienado em relação à propriedade privada, sendo esta o meio de exteriorização do trabalho alienado, sua expressão objetiva, a realização da alienação, o "fruto do trabalho alienado e não sua causa"[4]. O jovem Marx mostrou cruamente que a propriedade privada é criada pelo trabalhador alienado de sua força de trabalho, é a relação desenvolvida da contradição entre essência subjetiva e expressão objetiva, isto é, entre trabalho e riqueza.

Ainda nos *Manuscritos de 1844*, Marx analisa a alienação no sistema capitalista sob quatro aspectos. Primeiro, considera a alienação do trabalhador em relação ao produto do seu trabalho: é a *alienação de seu objeto* - o sujeito, despossuído de sua força de trabalho, também não é dono daquilo que produz. O segundo aspecto é a *alienação de si próprio*: submetido às regras da produção, o homem precisa esquecer-se de si como sujeito. Tal alienação torna-se extrema com a divisão do trabalho. Tornando-se estranho ao homem, o trabalho torna-o estranho a si mesmo produzindo-se, com isso, a *alienação do gênero*, posto que, para Marx, a vida individual e a vida genérica do homem não são distintas, o modo de existência individual faz parte do coletivo e o trabalho alienado reduz o homem à sua individualidade. O filósofo percebe que, com tal redução, "em lugar de *todos* os sentidos físicos e espirituais apareceu assim a simples alienação de *todos* esses sentidos. O sentido do *ter*"[5].

---

[4] DUARTE. *Marx e a Natureza em O Capital*, p.49.
[5] MARX. *Op. cit.* p.17. Benjamin cita esse trecho nas *Passagens*, [H 3a, 7], p.278, na edição francesa p.227.

Incapaz de desenvolver suas potencialidades humanas, o sujeito vai preencher as lacunas deixadas pelo não-desenvolvimento dos seus sentidos, se puder fazê-lo, através do movimento de posse, um movimento de reificação onde homem e coisa confundem-se, num processo mediado pelo dinheiro. Tal movimento produz o modo de relação na sociedade capitalista que é a *alienação dos homens entre si*. Além da competição existente entre os próprios trabalhadores há uma separação radical entre estes e os capitalistas. Se para uns a alienação desenvolve um refinamento das necessidades, outros vêem-se reduzidos a um estado ainda pior que o do selvagem natural, ao estado de serem obrigados a viver sem nenhum tipo de necessidade. Conforme observa Marx:

> Mesmo a necessidade de ar livre deixa de ser no operário um carecimento; o homem retorna à caverna, envenenada agora pela pestilência mefítica da civilização, e ele a habita apenas *precariamente*, como um poder estranho, que pode escapar dele a cada dia, e da qual pode a cada dia ser expulso se não pagar. [...] Não só o homem não tem nenhuma necessidade humana, como inclusive as necessidades *animais* acabam. O irlandês não conhece outra necessidade senão a de *comer*, e mais precisamente, a de comer *batatas*, e para sermos mais exatos, a de comer batatas *estragadas*, a pior espécie de batatas.[6]

Quando as necessidades humanas são postas pelo dinheiro, na realidade apenas necessita-se daquilo que se pode pagar: a necessidade de dinheiro é a única que a alienação produz, adverte Marx. Para sobreviver no mundo reificado, o dinheiro é condição necessária e suficiente: transforma tudo para quem o possui, sobretudo seu próprio possuidor. Causticamente, o filósofo coloca esse modo de relacionar-se com o mundo na seguinte passagem, onde o rigor da observação é somado à refinada ironia:

> Aquilo que mediante o *dinheiro* é para mim, o que posso pagar, isto é, o que o dinheiro pode comprar, isso *sou eu*, o possuidor do próprio dinheiro. As qualidades do dinheiro - qualidades e forças essenciais - são minhas, de seu possuidor. O que eu *sou* e o que eu *posso* não são de modo algum determinados

---

[6] *Idem*. p.23. Parte desse trecho é citado nas *Passagens*, [I 5a,4], p.295, na ed. francesa p.242.

> por minha individualidade. Sou *feio*, mas posso comprar a *mais bela* mulher. Portanto, não sou *feio*, pois o efeito da feiúra, sua força afugentadora, é aniquilado pelo dinheiro. [...] O dinheiro é o bem supremo, logo, é bom o seu possuidor; o dinheiro poupa-me além disso o trabalho de ser desonesto, logo, presume-se que sou honesto; sou *estúpido*, mas o dinheiro é o espírito real de todas as coisas, como poderia seu possuidor ser um estúpido? Além disso, seu possuidor pode comprar as pessoas inteligentes e quem tem o poder sobre os inteligentes não é mais inteligente do que o inteligente? Eu, que mediante o dinheiro posso *tudo* a que o coração humano aspira, não possuo todas as capacidades humanas? Não transforma meu dinheiro, então, todas as minhas incapacidades em seu contrário? [7]

Tal texto dispensa comentários. Continuamos a utilizar palavras do próprio Marx para revelar como, dentro do sistema capitalista, a riqueza das necessidades humanas é manipulada por cada produtor, com a intenção de criar um consumo para seus produtos. Percebendo como o homem alienado - cada vez mais pobre enquanto ser humano, cada vez mais carente de "coisas", e precisando apresentar-se como valor de troca num mercado que é também o das vaidades - torna-se objeto, presa fácil nas mãos dos produtos industriais agora convertidos em sujeitos, o filósofo escreveu que

> o aumento da produção e das necessidades se converte no escravo *engenhoso* e sempre *calculador* de apetites desumanos, refinados, antinaturais e *imaginários* [...] nenhum eunuco adula mais baixamente seu déspota ou procura com os meios mais infames estimular sua capacidade embotada de gozo, a fim de obter um favor, do que o eunuco industrial, o produto, para granjear para si mais moedas de prata e para fazer sair ovos de ouro do bolso de seus próximos, cristãmente amados.[8]

A ligação entre produção e consumo vai aparecer novamente, tematizada de maneira mais sóbria, sem tanta virulência, no texto de 1857-58, *Introdução à Crítica da Economia Política* (os *Grundrisse*), onde, retomando a proposição de Spinoza, *determinatio est negatio*, Marx articula a relação entre produção e consumo. Porque, segundo o filósofo materialista, o ato de produção consome imediatamente as forças nele gastas, enquanto o ato de consumir produz novas

---

[7] *Idem*, p.36.
[8] *Idem*, p.22-23.

forças produtivas, podemos dizer que a produção é imediatamente consumo, e que o consumo é imediatamente produção: "cada qual é imediatamente seu contrário"[9]. Entretanto, e simultaneamente, cada um é mediador do outro, quando a produção cria objetos para o consumo e o consumo cria os sujeitos para os produtos. A produção fornece um objeto material à necessidade e uma necessidade ao objeto material, porque o consumo é mediado pelo objeto, na medida em que *a percepção do objeto cria sua necessidade.*

A produção cria o consumo fornecendo-lhe material, determinando o modo de consumo (p.ex., o uso de talheres para comer), e criando a necessidade dos produtos e o impulso para consumi-los (p.ex., a moda). O consumo cria a produção porque o produto só é efetivo quando consumido, e o seu consumo cria a necessidade de uma nova produção, sendo assim o pressuposto ideal que move a produção. Seguindo o pensamento marxista, podemos pensar então numa tripla identidade entre produção e consumo: a identidade *imediata* - produção é consumo; a *mediação* - ambos aparecem como meio e existem por mediação do outro; e a *criação* - a produção não é imediatamente consumo e nem somente um meio para ele, mas, ao realizar-se, cria o consumo, e vice-versa[10]. Cada um fornece ao outro seu objeto: a produção dá o objeto do consumo e este o objeto idealizado da produção.

Marx alerta para um erro que daí decorre: colocar apenas como imediatamente idênticos produção e consumo. A tripla identidade significa que eles não são absolutamente idênticos, pois o indivíduo que consome o objeto que produziu retorna a si-mesmo como produtor e como auto-reprodutor. O indivíduo que produz para a sociedade, entretanto, passa a ter um relacionamento exterior com seu produto: a apropriação não é imediata e nem é essa a finalidade da produção

---

[9] MARX. "Para a crítica da economia política", *Marx*, coleção "Os Pensadores", p.115.
[10] *Idem*, p.116-117.

capitalista. A produção industrial consome forças de indivíduos que não podem consumir os produtos gerados e consome outras forças naturais que não poderá repor.

2. Fetiche

Concretamente, produção e consumo cristalizam-se nas mercadorias. Por ser a mercadoria o elemento fundamental na articulação da estrutura funcional do sistema capitalista, seu conceito é o ponto de partida para a análise marxista deste modo de produção. Mercadoria é um produto qualquer destinado à troca, que tem valor uma vez que foi despendido determinado esforço para produzi-lo. A utilidade confere valor de uso ao produto, mas quando o objeto útil é transformado em mercadoria, em algo destinado ao comércio, seu valor não mais será medido pela utilidade. Para que a troca seja possível é necessário então encontrar algo comum a todos os produtos que permita a avaliação. Quem primeiramente analisou a forma de valor, conforme observou Marx, foi Aristóteles, que atribuíu à dificuldade de expressar o valor de um objeto em outro objeto (quantos sapatos vale uma casa, por exemplo) a necessidade de estabelecer uma medida de comum acordo: o dinheiro (νομισμα), que existe por lei (νομοζ). Para que se descubra a relação proporcional entre os bens, é preciso que eles sejam iguais de alguma maneira, que sejam medidos por uma só e mesma coisa. O filósofo grego percebeu que a troca não poderia existir sem a igualdade e "nem a igualdade se não houvesse a comensurabilidade"[11]. Segundo Marx, Aristóteles não segue adiante com sua análise sobre a forma de valor, porque lhe falta justamente o conceito de valor, a

[11] ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, 1133b, in "Os Pensadores", p.129; citado em MARX, *O Capital, I*, p.62.

percepção do que seja realmente a essência dos objetos a serem trocados. Essência que, conforme o filósofo materialista afirma, passados dois milênios, é o trabalho humano.

O que os produtos têm em comum é que sua produção exigiu o dispêndio de determinada quantidade de trabalho humano. É isso que vai medi-los. O trabalho despendido na produção do objeto é propriedade objetiva do mesmo: seu valor. Transformar "trabalho" em unidade de valor exige que se considere os trabalhos indiferenciadamente e reduzidos a trabalho abstrato. Em outras palavras: equiparar trabalhos distintos implica em abstrair as diferenças existentes entre eles e em reduzir os diversos tipos de trabalho ao caráter comum que eles possuem como dispêndio de força de trabalho humano.

A partir de "uma época historicamente determinada de desenvolvimento"[12], o produto do trabalho, que em todas as situações sociais era objeto de uso, transforma-se em mercadoria, e sob essa forma oculta-se uma antítese interna entre valor e valor de uso. Abstraído o valor de uso, apagam-se as qualidades sensoriais do objeto e também as diferentes formas de trabalhos nele representados. O valor é a cristalização da substância social comum a todas as mercadorias, ressalta Marx, e a "substância constituidora do valor"[13] é o trabalho. A grandeza do valor será medida pelo "tempo de trabalho socialmente necessário para a produção da mercadoria"[14]. Mercadorias são trabalho sedimentado, e o mundo das mercadorias transforma trabalho em quantidade, substrato igualizante, igualdade qualitativa que identifica o valor de troca dos produtos. "Um inferno ruge na alma da mercadoria"[15], escreveu Benjamin. "O valor transforma cada produto do trabalho

---

[12] MARX, *O Capital*, p.64.
[13] *Idem*, p.47.
[14] *Idem*, p.48. "Tempo de trabalho socialmente necessário é aquele requerido para produzir um valor de uso qualquer, nas condições dadas de produção socialmente normais, e com grau social médio de habilidade e de intensidade de trabalho."
[15] BENJAMIN. *Passagens*, [J 80a, 1], p.466, na edição francesa p.385.

em um hieróglifo social"[16], afirma Marx, e as "pessoas tentam então decodificar o sentido do hieróglifo para penetrar no segredo do seu próprio trabalho social", continua o filósofo.

O valor da força de trabalho é uma grandeza objetiva: é a soma do que o trabalhador precisa para repor sua força de trabalho. Entretanto, há uma dupla face na questão, o próprio Aristóteles já perguntara: "quem fixará o valor do serviço: o que se sacrifica ou o que alcança a vantagem?"[17]. No capitalismo, o preço pago ao operário por seu tempo é inferior ao preço daquilo que foi produzido durante esse tempo: o valor da força de trabalho confunde-se com o valor do trabalho, criando a ilusão de que o trabalho foi pago em sua totalidade, adverte Marx. Duas medidas sinalizam o território ambivalente onde são resolvidas as questões de atribuição de valor. A maior valoração da mercadoria em relação ao que foi pago à força que a produziu é a mais-valia do proprietário. A ambigüidade é o lucro do patrão. Segundo Benjamin, só sustentamos a idéia de que vivemos em uma sociedade de homens livres se permanecemos inconscientes da real relação entre assalariados e capitalistas. "Só podemos falar em igualdade e liberdade se considerarmos que as trocas são justas"[18] e ignorarmos a exploração velada, essa forma mais refinada e difícil de desmascarar.

O mundo do trabalho desaparece na mercadoria. O trabalho transforma-se em valor e as mercadorias adquirem vida própria, uma vez que sua origem torna-se segredo. Marx descreve esse fenômeno dizendo que:

> O misterioso da forma mercadoria consiste, portanto, simplesmente no fato de que ela reflete aos homens as características sociais de seu próprio trabalho como características objetivas dos próprios produtos do trabalho, como propriedades naturais dessas coisas e, por isso, também reflete a relação social dos produtores com o trabalho total como uma relação social existente fora deles, entre objetos.[19]

---

[16] MARX, *O Capital, I*, p.72.
[17] ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*, livro IX, 1164a, p.199.
[18] BENJAMIN. *Passagens*, [X 8a,I], p.814, na edição francesa p.677.
[19] MARX. *O Capital, I*, p.71.

Produto do trabalho humano, a mercadoria não mostra que o é; aparece, ao contrário, como fruto fatídico de uma natureza reificada articulador das relações sociais de trabalho. Através deste *quid pro quo*, o homem - estranho ao mundo que criou com seu trabalho alienado - não se reconhece na sua produção, que também não o reconhece como produtor: encontra-se perdido entre fantasmagorias, que são o produto do mascaramento da gênese do objeto, levando-o a aparecer como que derivado de "fontes naturais"[20]. Marx compara esses produtos, que aparecem no mercado e enfeitiçam a humanidade como se fossem dotados de vida própria, com os deuses criados pela mente humana que aparecem como senhores soberanos dela mesma, no mundo da religião. A mercadoria torna-se o agente mediador de relações humanas concretas, num processo histórico que define as condições sociais e econômicas a partir da transformação do produto do trabalho humano em mercadoria. A sociedade capitalista dissimula o fato de que o caráter de mercadoria do produto do trabalho humano é a expressão das relações econômicas entre os homens. Tais relações tornam-se, assim, indecifráveis: não há acesso imediato aos fenômenos originários que permitiriam desvendar o processo de reificação por elas sofrido. A humanidade torna-se incapaz de perceber outra racionalidade além dessa - onde as mercadorias são sujeito e ela objeto - que vai transformá-la, e a todos os seus sentimentos, também em mercadoria.

> É somente sob a forma mercadoria que a coisa exerce sua influência alienante sobre os homens que ela torna estranhos uns aos outros. Essa influência ela exerce por seu preço. A identificação ao valor de troca da mercadoria, com seu substrato igualizante, é o elemento decisivo. (A igualdade qualitativa absoluta do tempo, no qual se desenvolve o trabalho que produz o valor de troca, é o fundo opaco contra o qual se ressaltam as cores escandalosas da sensação).[21]

---

[20] JAY. *The dialectical imagination*, p. 193-194. O conceito de "fantasmagoria" aparece nas *Passagens*, mas, como o livro de Martin Jay é anterior à edição desta obra de Benjamin, o autor americano data seu aparecimento do ensaio de Adorno sobre Wagner, escrito em 1939, e, portanto, posterior às *Passagens*.
[21] BENJAMIN. *Passagens*, [J 92, 4], p.488, na edição francesa p.404.

Quando a coisa é uma mercadoria - que esconde as relações de trabalho nela impressas, através das quais chegou a ser um objeto e depois mercadoria - ela aparece como coisa inanimada portadora de (ocultas) relações vivas: como fantasmagoria. Seu caráter fetichista tem origem no caráter social do trabalho que a produz, o segredo que ela esconde é sua realidade como objetivação da igualdade abstrata do trabalho alienado, que se desenvolve numa "igualdade qualitativa" do tempo. Contra este fundo - opaco porque para constituí-lo foi preciso saltar sobre as particularidades a fim de estabelecer uma igualdade -, a mercadoria aparece-nos com um fragor ao qual nos rendemos, fascinados pelo brilho misterioso que dela emana. Quando entra no mercado, separada do trabalhador que a produziu, de sua utilidade, de suas qualidades materiais, a coisa transformada em mercadoria adquire uma "objetividade espectral", uma vida autônoma, cheia de "sutileza metafísica e manhas teológicas"[22]. Nas *Passagens* é descrita a cena de uma Exposição Universal - que bem ilustra este enfeitiçamento - onde máquinas de fiar e tecer "trabalhavam como loucas, enquanto milhares de pessoas ficavam lá, sentadas, olhando tranquilamente, encasacadas e enchapeladas, passivamente e sem pressentir que o reino do homem sobre este planeta havia terminado"[23].

Sobre a subjetividade alienada e reificada, as coisas estabelecem o seu domínio como uma segunda natureza. Confrontada com um mundo criado que funciona segundo suas próprias leis, como a verdadeira natureza, a humanidade que o criou, mas não é sua senhora, vê-se forçada a conhecer esse mundo, tal como uma vez na história precisou dedicar-se ao conhecimento da natureza. Mas sob o enfeitiçamento, a capacidade de experiência fica distorcida, a alienação mascarada, e a subordinação do homem permanece dissimulada, ao contrário do que acontecia em regimes escravagistas ou feudais, por exemplo. Base do processo de dominação,

---

[22] MARX. *O Capital*, p.70.
[23] BENJAMIN. *Passagens*, [G 10, 2], p.255, na edição francesa p.209.

as mercadorias são o instrumento através do qual o capital mantém sua hegemonia, apresentando-as como se estivessem num livre mercado. Mas a própria mercadoria detém o seu segredo, sendo, simultaneamente, enigma e chave para decifrá-lo. Marx já assinalara que a verdadeira natureza das mercadorias era imperceptível, sem nenhuma ligação com suas qualidades físicas, e para compreendê-la precisaríamos analisar as relações e as forças de produção que por detrás delas se ocultam. Na ambigüidade da mercadoria, Benjamin busca a origem da ambivalência dos fenômenos no século XIX:

> No seu *Capital*, Marx mostrou, no capítulo sobre o fetichismo da mercadoria, até que ponto o mundo do capitalismo é ambíguo - ambigüidade que tem sido consideravelmente aumentada pela intensificação do capitalismo. Isso é muito claramente perceptível, por exemplo, nas máquinas que intensificam a exploração em vez de aliviar o destino dos homens. Não é preciso ver aí, de uma maneira geral, uma correlação com a ambivalência dos fenômenos com que nos defrontamos no século XIX? Uma significação, até o presente desconhecida, da embriaguez para a percepção, da ficção para o pensamento?[24]

Benjamin eleva a níveis leibnizianos a relação dialética da parte com o todo, quando percebe que a ambigüidade das condições econômicas da produção vão estar expressas em *todos* os fenômenos. Como Leibniz, ele pensa que cada substância pode exprimir "exatamente todas as outras devido às relações nela contidas"[25]. É possível observar também a influência confessa produzida pela leitura de *História e Consciência de Classe*, onde Lukács, retomando as raízes hegelianas da filosofia marxista, opõe ao marxismo vulgar (dominante na II Internacional) a concepção do marxismo como um método no qual a dialética é o "centro vital"[26]. Se o mundo do capitalismo é ambíguo, ambigüidades estarão

---

[24] BENJAMIN. *Passagens*, [K 3, 5], p.499, na edição francesa p.412.

[25] LEIBNIZ. "Monadologia", in *Newton e Leibniz*, p.111. Leibniz afirma que o *enlace* entre as coisas - a relação de todas as coisas com cada coisa e de cada coisa com todas as outras - faz com que a menor das substâncias tenha relações que exprimem todas as outras e seja um espelho vivo do universo. *Op.cit.*, p.110.

[26] LUKÁCS. *História e consciência de classe*, p.9. Nas páginas seguintes, o autor assinala a importância do método dialético para o marxismo, ressaltando a necessidade de *"salvar*, enquanto *força intelectual viva para o presente*, o que há de *metodologicamente* fecundo" no pensamento de Hegel, mas não mais "sob a forma de um sistema fechado", adverte o filósofo húngaro; p.11.

presentes em todas as relações. Elipses e deslocamentos que permitem, nas relações econômicas, que algo signifique o contrário do que deveria, vão aparecer também na esfera cultural, na super-estrutura. A embriaguez e a ficção referidas, a que entregou-se o século XIX, podem fornecer uma significação insuspeitada para a percepção e para o pensamento, correlacionadas que estão com os fenômenos econômicos, como expressões adequadas à situação opaca. A mercadoria, enquanto objeto desligado do trabalhador que a produziu, coloca um problema cuja chave, segundo Susan Buck-Morss, está no conceito de reificação.

> Assim como a mercadoria no reino da produção tomou uma forma reificada, tornou-se fetiche que aparece desligado do processo social de sua produção; assim também a concepção teórica burguesa reificada do objeto como um dado imutável obscureceu o processo sócio-histórico através do qual ela se fez.[27]

Os teóricos não conseguiram resolver as contradições em suas teorias porque a realidade é em si contraditória: as antinomias não eram devidas a inadequações da razão, mas a inadequações da realidade na qual a razão tentava encontrar-se. Lukács assinalou que os pensadores burgueses encontraram uma barreira de irracionalismo que não foram capazes de atravessar porque seu ponto de partida e o seu fim são sempre a apologia da ordem existente das coisas ou pelo menos a demonstração de sua imutabilidade[28]. A barreira que faz da consciência burguesa uma "falsa" consciência é objetiva: "é a própria situação de classe"[29]. A solução das contradições está além da sociedade burguesa. Para dominar a sociedade, a burguesia precisa possuir uma visão de mundo (*Weltanschauung*) própria. Mas se por um lado, ela precisa ter sobre cada questão particular uma consciência clara dos seus interesses de classe; por outro lado, essa consciência clara não pode ser estendida à totalidade: porque a dominação é exercida por uma minoria e com o

---

[27] BUCK-MORSS. *The Origin of Negative Dialectics*, p.26.
[28] LUKÁCS. *Op.cit.*, p.61.
[29] *Idem*, p.68.

interesse voltado para si, "é condição inelutável do regime burguês que as outras classes se iludam"[30].

Consciente de tal processo ilusionista de dominação, Benjamin desvenda seus mecanismos voltando à realidade concreta, buscando a essência na superfície, mergulhando na *imagerie* transbordante do século XIX, e percebendo que o elemento fundamental é o fetichismo da mercadoria. As imagens dos primeiros produtos industriais avançam sobre as funções às quais estão determinados, em busca de uma forma capaz de expressar uma harmônica completude inexistente na realidade. A tensão entre o desejo de não ser mercadoria - por parte do proletariado - e o desejo de levar adiante a dominação - por parte da burguesia - imagens enfeitiçadoras se encarregaram de dissimular. Através de um método constatativo, Benjamin procura revelar os elementos constitutivos dessas imagens tornando claro seu conteúdo histórico. A noção de fetichismo é uma tentativa radical, de Marx, para explicar o poder das mercadorias no capitalismo. Para falar desse fenômeno, do "*sex appeal* do inorgânico"[31], Benjamin encontra na moda, que "prescreve o rito segundo o qual o fetiche que é a mercadoria quer ser adorado"[32], expressão superficial adequada. A moda possui um concreto motivo social: o desejo das classes superiores de distinguirem-se das inferiores, daí suas rápidas mudanças e sua tirania, "a duração de uma moda é inversamente proporcional à rapidez de sua difusão"[33]. Ela fornece o critério exterior que revela, num piscar de olhos, a classe social do indivíduo. "A moda determina a cada instante a última norma de identificação"[34], mas o filósofo percebe, além dessa função imediata, também outros motivos: a estimulação erótica, o senso de beleza, o desejo de mudança.

---

[30] *Idem*, p.81. Lukács observa que duas escolhas estão abertas aos partidários de tal dominação: ou fechar-se a essa compreensão; ou aprovar, desconsiderando seus instintos morais, a ordem social em virtude dos seus próprios interesses.
[31] BENJAMIN. *Passagens*, [B 9, 2], p.130, na edição francesa p.104.
[32] *Idem*, "Exposé de 39", p.66, na edição francesa p.51. O texto foi escrito em francês.
[33] *Idem*, [B 6a, 1], p.124, na edição francesa p.100.
[34] *Idem*, [J 75, 3], p.456, na edição francesa p.377.

A moda revela a ligação entre o fetichismo da mercadoria e o fetiche erótico. Em ambos os casos o enfeitiçamento é provocado por uma relação dialética de presença-ausência: há um significado ausente que a presença sensível exclui porém testemunha[35]. Na mercadoria, o caráter de exclusão sobrepõe-se ao testemunho, no fetiche sexual sucede o contrário. Supremo produto da reificação, a moda é uma tentativa de prender os vivos no mundo inorgânico[36], e, para atrair a carne ao mundo das coisas mortas, sua condição *sine qua non* é a atração inerente à novidade. O nascimento de algo novo entre coisas antigas é o seu "verdadeiro espetáculo dialético"[37]. Ao lado da estimulação erótica produzida pela novidade ligada ao corpo, que atrai imediatamente o olhar, está a satisfação provocada pela sensação de ser moderno, *up-to-date*. Trata-se de um jogo cujo adversário é o tempo, mas a incansavelmente repetida recorrência a novos truques revela, sobretudo, a destruidora atividade do mortífero concorrente.

3. Alegoria *in verbis*

É sem história e sem passado que a mercadoria apresenta-se no mercado. Sua significação social, o preço é a expressão contingente do valor. Vazia de significado e precisando ser possuída, se oferece astuciosa às fantasias do coletivo. A capacidade de atrair consumo liga-se muito mais à potência de prometer significações do que a uma real utilidade: sua existência cria a necessidade. Enfeitiçado, o consumidor segue desejando mais e mais novos produtos, num abismo infinito, porque o desejo provocado pela promessa não foi satisfeito, nem nunca será. Cria-se assim uma temporalidade medida pela última novidade, um

[35] Cf. ROUANET. *As razões do Iluminismo*, p.67.
[36] Cf. BENJAMIN. *Passagens*, [B 9, 1], p.130, na edição francesa p.104.
[37] *Idem*, [B 1a, 2], p.112, na edição francesa p.90.

círculo que se inaugura e se encerra a cada novo produto, e não basta revelar o mecanismo destruí-lo, só uma racionalidade materializada no mundo dos fenômenos poderia interromper o círculo mítico: "enquanto houver um único mendigo haverão mitos"[38], adverte o filósofo.

Benjamin assinala que a relação das massas urbanas com a mercadoria fetiche é análoga à relação do alegorista com os objetos aos quais ele atribui sentidos. Analogia significa uma relação de similitude entre as relações de dois universos distintos; alegoria por sua vez é um conceito bastante complexo: como a metáfora, transporta o nome de uma coisa para outra, só que ligando significante a significado arbitrariamente. "A alegoria diz *b* para significar *a*"[39], revela, portanto, a existência de um outro do que ela diz; movimenta-se no espaço existente entre *lexis* e *dianóia*, nas zonas opacas da linguagem; manifesta-se como enigma, como figuração a ser decifrada. Sempre depreciada tanto pela tradição filosófica quanto pela literatura, carrega o peso de sua arbitrariedade[40]. Na origem é fruto da distância histórica que separa o texto de seus leitores. Como exemplo desta distância, Gagnebin cita a leitura tardia das epopéias homéricas: quando, após o *logos* platônico, o fantasioso texto literal torna-se inadmissível para o pensamento, para não se acusar o poeta de mentiroso, acusa-se a leitura superficial de ser enganadora. A responsabilidade pelo sentido desloca-se do texto para o leitor, reconciliando-se assim "a exigência da razão com o devido respeito a Homero"[41]. A idéia de que o texto literal encerra outro significado torna necessária uma leitura que, sob o discurso manifesto, descubra o pensamento oculto; a essa técnica de interpretação

---

[38] BENJAMIN, *op. cit.*, [K 6, 4], p.505, na edição francesa p.417.
[39] HANSEN. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*, p.1.
[40] Cf. GAGNEBIN. "Alegoria, morte e modernidade" in *Morte da arte, hoje*, p.56ss.; o texto é também o segundo capítulo do livro *História e narração em Walter Benjamin*, usaremos aqui a primeira obra. A apresentação da origem e história da alegoria que se segue foi, essencialmente, baseada neste texto.
[41] *Idem*, p.56; a autora atenta que este deslocamento é o gesto da hermenêutica moderna, particularmente depois de Schleiermacher.

os estóicos chamaram de *hipo-noia* (sub-pensamento), foi Filão de Alexandria quem cunhou o nome de *allegoria* (*allo* = outro, *agorein* = dizer).

Também na tradição cristã a interpretação alegórica ocupa lugar de destaque. Para a leitura da Bíblia foram estabelecidos quatro níveis: a leitura literal, a moral, a alegórica, e a anagógica. Ao primeiro nível corresponde o corpo, e uma leitura tosca; o segundo, correspondente à alma, será acessível ao leitor mais cuidadoso; o terceiro nível, que corresponde ao espírito da escrita, só será desvendado através da descoberta do sentido que esconde-se sob as palavras; quanto ao quarto nível, ele se refere ao sentido último, produzido por Deus. A hierarquia das significações vai reger a organização eclesiástica e já era também a regra que organizava a *República* (435b-c) de Platão. Entretanto, Lutero irá restabelecer a autoridade da escrita sobre a interpretação: através do livre exame e com a graça divina, os fiéis podem ter acesso imediato ao sentido, afirmou o religioso. Sua tradução das escrituras para o alemão vulgar tornou-as mais acessíveis à comunidade e, como Deus assiste diretamente a cada indivíduo que lê a bíblia, a interpretação canônica até então realizada pelo clero passou a ser desnecessária.

A volta à autoridade do texto coloca para a alegoria o problema da arbitrariedade, porque em sua busca de conciliação entre o texto e as exigências histórico-temporais da razão e da moral ela constrói ligações que não pode estabelecer como necessárias; ao contrário, a relação entre significado e significante é efêmera e arbitrária, o que distingue a alegoria do símbolo. Gagnebin vê tal distinção como "tradução retórica de um debate logocêntrico: a imediatidade do símbolo corresponde a uma feliz evidência do sentido" enquanto "o peso e o arbítrio da alegoria só fazem ressaltar a deficiência desta linguagem na qual o verdadeiro sentido nunca é alcançado."[42]

---

[42] GAGNEBIN. *Op.cit.*, p.58.

A alegoria revela o que há de artifício nas relações entre significante e significado, "ao contrário do símbolo, compreendido pelos românticos como forma de expressão em que tais relações seriam orgânicas, imediatas e transparentes"[43]. Segundo Todorov, "o símbolo é, a alegoria significa"[44], o símbolo une significante e significado, a alegoria os separa. No primeiro, a compreensão é instantânea; na segunda ela é sucessiva, progressiva, acontece através de uma série de momentos. Tal progressão refere-se à atividade de compreensão e interpretação. Enquanto o símbolo é ideal para encarnar o eterno, a alegoria, seu contraponto, nos mostra a eterna voracidade do tempo, servindo de porta-voz do que o mundo exibe de heterônomo e despedaçado. A oposição entre o símbolo clássico e a alegoria barroca será colocada, calorosamente, pela estética neo-kantiana. Hermann Cohen, que, segundo Benjamin, interpreta a alegoria apenas como ambigüidade por não perceber a dialética de sua forma de expressão, afirma que

> a ambigüidade e multiplicidade de sentidos é o traço fundamental da alegoria. A alegoria, no Barroco, se orgulha das riquezas das significações. Mas essa ambigüidade é a riqueza do desperdício [...] sempre em contradição com a pureza e a unidade da significação.[45]

Entretanto, a alegoria é fruto justamente da impossibilidade de alcançar-se a "pureza e unidade da significação". Unidade e pureza implicam um estreitamento excludente no modo daquele pensamento que pretende exatamente o inverso: tudo abarcar num discurso absoluto. Os deslocamentos efetuados pela visão alegórica permitem que o que foi excluído volte à tona, fazendo emergir o outro da história: a arbitrariedade torna-se "a manifestação extrema do poder de conhecimento"[46] - algo

---

[43] FONSECA. *Linguagem-transe*, p.21.
[42] TODOROV. *Théories du symbole*, p.251, citado por GAGNEBIN, em *op. cit.*, p.59.
[45] COHEN. *Ästhetik des reinen Gefühls*. Vol.2. Berlin, 1912, p.305. *Apud* BENJAMIN, *Origem do drama barroco alemão, p.199*.
[46] BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p.206.

está velado e no entanto se mostra. Tal sistema de signos "corresponde exatamente, na forma, ao desenvolvimento descontínuo da história"[47]. Benjamin escreveu que

> essa arbitrariedade é sempre o sinal de uma produção na qual é difícil extrair, do conflito de forças desencadeadas, uma expressão acabada na forma e verdadeira no conteúdo.[48]

Além dos limites da palavra, evidenciando que algo se oculta, a alegoria cria espaço para que o sentido, impossível de ser total e definitivamente expresso, se movimente. Tal figura pode ser entendida como a representação concreta de um significado; onde é possível estabelecer-se uma ligação entre o sentido e a imagem, mas não descobrir a necessidade desta ligação[49]. O sentido da forma não pode ser totalmente apreendido, a forma não se deixa capturar pelo conceito, o que não significa que seja insensata: desde que Kant escreveu a *Crítica da faculdade de julgar*, sabemos que este é o domínio dos conceitos indeterminados, da finalidade sem fim, e que, ainda assim, existe uma exigência de universalidade do sentimento provocado por uma determinada forma.

O fundamento da alegoria está na temporalidade histórica do processo de significação. Caso esse processo fosse imutável, teríamos símbolos e significados eternos que permaneceriam até o fim dos tempos. Em seu trânsito entre o modo de elocução e o significado, a alegoria faz-nos ver a impossibilidade de aprisionar-se completamente um sentido último nas malhas das palavras, e, mais do que isso, nos mostra a historicidade do sentido, a efemeridade das significações. Insistindo na não-identidade entre palavra e coisa, revela que a linguagem "nasce e renasce somente desta fuga perpétua de um sentido último"[50]. Dilatando o conceito, podemos dizer que, fundamentalmente, a alegorização está presente na linguagem,

---

[47] WITTE. *Walter Benjamin. Una biografia*, p.69.
[48] BENJAMIN. *Op.cit.*, p.78.
[49] Cf. GAGNEBIN. *Op.cit.*, p.58.
[50] *Idem*, p.62.

na arte e em todos os modo de representação onde, de modo arbitrário, uma coisa significa outra. A língua alemã inscreveu esse fundamento em sua própria forma: a origem da adoção de maiúsculas nos substantivos germânicos, que remetem às maiúsculas alegorizantes, data da época barroca[51]. Assim, toda palavra é alegoria: diz *a* para significar *b*; e, conforme Nietzsche, toda linguagem tem seu momento de arbitrariedade e o sentido é criação do sujeito esquecido de que o é[52]. Para Benjamin, sujeito e objeto estão mais próximos uma vez que o sentido está nas formas. Antes disso só o caos infigurável. Alegoria é *Sinnbild*, imagem-sentido. Por um lado, o homem busca sentido; por outro lado, as imagens significam. A expressão alegórica une, numa expressão fugaz, o significado sem corpo e a imagem sem conceito.

A reabilitação da alegoria reabilita a historicidade, escreveu Gagnebin, observando que a linguagem alegórica possui duas fontes: o *luto* pela falta de um referente último e, diante de tal lacuna, o *jogo* de criar sentidos efêmeros[53]. A representação alegórica, exibindo a impossibilidade de um significado absoluto, eterno e imutável na sua forma de aparecer, indica, ao contrário, uma eterna capacidade de produzir sentido, cujo núcleo é temporal e cujas formas de manifestação se transformam. A alegoria expressa a eterna transitoriedade inerente a toda atribuição de sentido; critica a falsa aparência de totalidade sublinhando a impossibilidade de "firmar o nobre pacto entre o cosmos sangrento e a alma pura"[54], e o hiato entre sagrado e profano. Graças à sua linguagem imagética, ela testemunha o irreconciliado, conciliando imagem e significado, sintetizando o cindido[55]. A não identidade entre significante e significado, sempre presente na literatura, é evidente

---

[51] Cf. BENJAMIN. *Origem do Drama Barroco Alemão*, p.230.
[52] NIETZSCHE. "Verdade e mentira no sentido extramoral", in *Nietzsche, obras incompletas*, p.45-52.
[53] GAGNEBIN. *Op. cit.*, p.62. A autora remete-nos ao sentido original de *Trauerspiel*: *Spiel* significa tanto peça quanto jogo e *trauer* tem o sentido de lutuoso, fúnebre. A palavra foi traduzida como "drama".
[54] FAUSTINO. "Balada (em memória de um poeta suicida)", *Poesia completa, poesia traduzida*, p.155.
[55] ADORNO. *Teoria estética*, p.251. Aqui, a expressão é utilizada num contexto diverso do adorniano.

na alegoria. Criptografia, entre o imagético e o conceitual, ela balbucia a existência do conceito sem que este seja especificado; desmistificando a aparência ilusória, leva a ver como a totalidade harmônica é uma transfiguração da realidade com o intuito de torná-la mais suportável.

O alegorista se dá o direito de usar qualquer objeto para expressar uma idéia. Todo objeto usado morre: privado de seu sentido é uma ruína de si mesmo irradiando outra significação. Paralelamente, o que jaz em ruínas, o fragmento, é significativo pela marca da história que traz sedimentada. O que torna as imagens veículos para o conhecimento é exatamente o *fato* de que o mundo dos homens está "profundamente saturado de história"[56], e, por isso, carrega uma riqueza de cifras que são pistas significativas. "As alegorias são no reino dos pensamentos o que as ruínas são no reino das coisas"[57], e, como as ruínas, ricas de sentido, fazem ecoar a história. A imagem do fluxo histórico está impressa nas ruínas, diz Benjamin, porque a história está impressa "com os caracteres da transitoriedade"[58] nos objetos de cada época. Na visão alegórica, "a perspectiva subjetiva está inteiramente incluída na economia do todo"[59]: é no trânsito entre o sujeito e a linguagem muda dos objetos que o significado aparece, sem o estabelecimento *a priori* de qualquer convenção. Alegoricamente, "cada pessoa, cada coisa, cada relação, pode significar qualquer outra"[60]. O alegorista barroco vê as coisas como palavras infinitamente significativas de uma língua que vai usar, e vê o mundo como escrita em movimento. Ao invés de buscar uma essência atrás da imagem, numa inversão platônica, ele dá uma imagem à essência; ao invés de abstrair, materializa. Em sua volúpia de conhecer, salta por cima de relações naturais, destrói o objeto e diz o que ele passa a significar.

---

[56] BENJAMIN. *Origem do Drama Barroco Alemão*, p.249.
[57] *Idem*, p.200.
[58] *Idem*, p.199.
[59] *Idem*, p.257.
[60] *Idem*, p.197.

A alegoria barroca, fruto de "um não poder dizer", oferece perigos - "Terrores e promessas de Satã", diz Benjamin - porque ao invés da paciência do conceito, que lhe está vedado, o alegorista desesperado rende-se ao desejo de ascender imediatamente ao conhecimento, tal qual Eva o fez por curiosidade. "Um só demônio sabe mais do que tu", disse São Francisco[61]. Para os cristãos o traço marcante, o modo de existência do Mal, não é a ação, mas o saber: por ter cedido à tentação de provar o fruto da árvore do conhecimento o homem é expulso do Paraíso, onde tudo era o Bem; não havia o abismo entre o nome e a coisa, e o sentido estava na linguagem. A partir da queda, o estado de espírito que predomina é o do luto, e do jogo lutuoso que gera a alegoria, afirma Benjamin, aparecem três sedutoras promessas satânicas de natureza espiritual: "o que seduz, é a ilusão da liberdade, na investigação do proibido; a ilusão da autonomia, no ato de segregar-se da comunidade dos crentes; e a ilusão do infinito, no abismo vazio do Mal"[62]. As três promessas de Satã respondem à fome de absoluto do homem decaído, a ilusão é fruto de não perceber que satisfazer a essa fome é vedado aos mortais, essa fome já é o terrível abismo vazio do Mal. Num discurso retoricamente bastante místico, Benjamin afirma que, *in extremis*, a pulsão por liberdade, autonomia, e saber infinito conduziu os alegoristas à vertigem sem fundo de criar incessantemente significações, e os dados que a consciência assim produziu, "incapazes de ordenar-se em configurações filosóficas"[63], serviram apenas como objetos destinados à ostentação barroca. Buscando produzir uma impressão esmagadora, o alegorista leva o significado a irromper sensorialmente. Contudo, ainda assim a alegoria é capaz de realizar a apocatástase - restauração da totalidade -, porque se por um lado o olhar alegórico esmaga o objeto, por outro lado o ressuscita enquanto significante. O jogo de criar sentido que mata o objeto pode também salvá-lo, e, com essa sobre-vida,

---

[61] *Idem*, p.253.
[62] *Idem*, p.253. Também citado nas *Passagens*, [J 54, 4], p.410, na edição francesa p.339.
[63] *Idem*, p.254.

preservá-lo para outra leitura. Tal movimento dá a ver o que existe de artificialidade na produção de sentido.

No final do livro sobre o *Drama barroco*, nos "Limites da meditação", nos é revelado o alto preço a ser pago pela salvação encontrada pelos alegoristas do século XVII: para serem fiéis a Deus eles precisaram virar as costas ao mundo da natureza material. O mal foi visto como auto-engano para resolver teologicamente o sentido paradoxal da matéria objetiva. Se o reino terreno é somente a antítese do Paraíso, a verdade então é a antítese de tudo o que é material, e portanto transitório, efêmero, fugaz. Benjamin descreve magnificamente essa virada no texto abaixo:

> Como os corpos que caem e dão uma reviravolta sobre si-mesmos, assim a intenção alegórica se perderia, de comparação em comparação, na vertigem de suas profundezas abissais, se não precisasse, justamente na mais extrema dessas comparações, dar um salto sobre elas de modo que toda sua escuridão, vanglória e distância apareçam como nada mais que um auto engano [...] A confusão insondável de Golgotha que pode ser lida como esquema das figuras alegóricas em milhares de gravuras e descrições da época não é apenas uma imagem da desolação de toda existência humana. A transitoriedade não é apenas significada, é representada alegoricamente como ela mesma significante, oferecida como alegoria, como alegoria da ressurreição [...] É justamente essa a essência da imersão alegórica: seus últimos objetos, nos quais ela acredita assegurar-se com mais força do rejeitado, se transformam em alegorias de tal maneira que preenchem e negam o nada em que eles se apresentam; como também a intenção, em vez de manter-se fiel à contemplação da ossada passa infiel para o lado da Ressurreição.[64]

Vendo em tudo transitoriedade o alegorista vê a caveira como anjo, através do olhar divino, no dia da Ressurreição: a transitoriedade transforma-se em alegoria da ressureição. No barroco, o mundo sagrado e redimido e o mundo sinistro da morte e do inferno aparecem unidos nas imagens. Garantida pelo Verbo divino, a alegorização ressuscita os fragmentos da natureza decaída. "A imaginária infinitude de um mundo vazio de esperança"[65] morre quando a alegoria abandona o mundo terrestre e refugia-se no divino. Ela, que testemunhava a transitoriedade dos

---

[64] BENJAMIN. *Origem do Drama Barroco Alemão*, p.254. Citado por GAGNEBIN, *op.cit.*, p.61, foi essa a tradução aqui utilizada. *Gólgota* é o nome da montanha onde Cristo e outros foram crucificados.
[65] *Idem, ibidem.*

sentidos, trai a si própria em troca da esperança na vida eterna; perdendo sua infinita capacidade de criar significações, apresenta-se como significante; e como alegoria de si-mesma, representa a ressureição. Infiel a si própria, para escapar ao abismo do Mal, desiste da infinitude em troca do significado último da ressureição no reino divino.

À questão colocada pelo necessário abandono do mundo material para a realização da salvação, Benjamin deixa pistas para uma resposta no último fragmento do livro, sob o nome de "*Ponderacion misteriosa*". "A alegoria sai de mãos vazias", diz o filósofo, mas "o êxtase ardente se salva, sem que se perca uma única centelha, secularizando-se, quando necessário, no prosaico"[66]. A *ponderacion misteriosa* reflete sobre a possível intervenção divina na obra de arte: a subjetividade que mergulha no vertiginoso abismo da significação é salva pelas alegorias e pode realizar uma apoteose transfiguradora formando uma constelação significativa, ainda que transitória, do jogo morte-ressurreição que a alegoria representa.

4. Alegoria *in Factis*

O ato de dar uma imagem para a significação, ou uma significação para a imagem, conforme faz o alegorista, é imprevisível. Tal como o é o preço atribuído à mercadoria. Aniquiladas suas singularidades não instrumentais, a mercadoria passa a ter como significação seu preço, não existindo, porém, nenhuma ligação natural entre ambos: o preço é expressão *contingente* do valor. Porque, como observou Benjamin,

---

[66] *Idem*, p.256-257.

> tal mercadoria a tal preço, é o que não se pode nunca verdadeiramente ver, nem durante o curso de sua fabricação, nem mais tarde quando ela chega ao mercado. Ora, a mesma coisa acontece com o objeto em sua existência alegórica. Nenhuma fada determinou, no seu nascimento, a significação que o espírito penetrante do alegorista iria lhe atribuir, e desde que ele adquiriu esta significação pode-se, a todo momento, substituí-la por outra [...] De fato, a significação da mercadoria é seu preço, enquanto mercadoria ela não possui outra É por essa razão que o alegorista está em seu elemento com a mercadoria.[67]

Mais do que uma figura de linguagem, a alegoria é um *modo de construir* da imaginação. O verbo *állegorein* significava tanto falar quanto interpretar alegoricamente -, conforme registrou Hansen, existem então duas alegorias: a retórica, "alegoria dos poetas", designada *allegoria in verbis*; e a interpretativa ou hermenêutica, *allegoria in factis*, factual, escrita nos acontecimentos[68]. O mundo das mercadorias será percebido por Benjamin como *allegoria in factis*, e a relação estabelecida entre a mercadoria e seu preço no mercado como análoga à existente entre a imagem e seu sentido nos emblemas barrocos. "A mercadoria ocupou o lugar da forma alegórica de visão"[69], escreve Benjamin, ressaltando que o interesse primordial pela alegoria é ótico, e não verbal. Portanto, as antinomias da interpretação alegórica caracterizam a visão moderna tanto quanto a barroca. A dualidade entre forma e conteúdo aparece também nas mercadorias: considerado o conceito de valor, os objetos no mercado também são vistos como signos. No ensaio "Psicologia do Coquetismo", Simmel observa que

> não é apenas a atração de uma coisa à venda que determina o preço que aceitamos pagar; inúmeras vezes, ao contrário, é apenas o fato de ser pedido certo preço, de sua aquisição não ser fácil e requerer esforços e sacrifícios, que nos torna a coisa atraente e desejável.[70]

---

[67] BENJAMIN. *Passagens*, [J 80, 2], p.466, na edição francesa p.385.
[68] HANSEN. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*, p.2ss.
[69] BENJAMIN, "Parque central", in *Walter Benjamin*, coleção Sociologia, vol.50, p.148.
[70] SIMMEL. *Filosofia do amor*, p.94, trad. um pouco modificada.

A forma mercadoria manifesta-se como "o conteúdo social da forma alegórica de percepção"[71]. Tal modo de perceber, entendendo uma coisa como outra, a mercadoria preenche perfeitamente, uma vez que, esvaziada de qualquer sentido intrínseco, pode significar qualquer coisa: como no objeto alegórico, o sentido não se funda no seu ser material. Trabalho humano sedimentado, quando no mercado, a mercadoria é apresentada e percebida como autônoma e com vida própria, moldando um contexto alegorizante. As relações sociais que nela estão impressas permanecem invisíveis para o coletivo que não tem consciência do seu próprio modo de percepção. Mas ela possui um índice de transcendência uma vez que é portadora da sua significação dissimulada; Benjamin assinala que, como a alegoria, a mercadoria-fetiche presta-se a uma outra leitura por que, se por um lado, ela representa o que foi alienado; por outro, ela sobrevive sobrepondo-se ao que está alienado. Sobrevive *ocultando* e, simultaneamente, *sendo* a expressão da alienação do trabalho. O desvio alegórico faz-se necessário para a compreensão dos fenômenos no mundo capitalista, porque neles a racionalidade - que é posta pela lógica do capital - permanece oculta. Como, no século XIX, a racionalidade está presa à *lógica capitalista* (juntar essas duas palavras já é anti-ético), as relações sociais expressam de modo turvo as relações de produção através da mercadoria-fetiche. Presas ao seu sortilégio, consciências são reificadas. Tal processo de dominação econômica utiliza o encanto das mercadorias assim como o catolicismo buscou, através das opulentas e movimentadas formas barrocas, uma expressão absoluta para um deus que já não o era mais, nas raízes da modernidade.

Benjamin considera que o enfeitiçamento do mundo moderno encontra excelente expressão em Baudelaire: percebendo a transformação - que a propaganda procura dissimular ocultando seu caráter mercantil - de todos os produtos em mercadorias, o poeta contrapõe-se a tal movimento fazendo sua transposição para o

[71] BENJAMIN. *Passagens*, [J 59, 10], p.422, na edição francesa p.349.

alegórico. "Arrancar as coisas de seu contexto habitual - o que é normal quanto às coisas em seu estado de exposição - é um procedimento bem característico de Baudelaire"[72], que foi capaz de perceber alegoricamente sua própria época e de colocar a expressão alegórica dentro da sua obra. O poeta registrou, em formas artísticas, suas experiências frente ao mundo e à multidão urbana anônima que povoava seu tempo: as alegorias baudelairianas possuem traços da violência necessária "para demolir a fachada harmoniosa do mundo que o rodeava"[73]. Sua busca de significado no flutuante revela o caráter avassalador do tempo, que culmina na morte - limite supremo da razão. Enquanto o alegorista barroco vê o cadáver do exterior, o poeta "o vê a partir do interior"[74]. Imitando e reificando o fetichismo da mercadoria, no século XIX, a alegoria abandona o mundo exterior para alojar-se na interioridade dos indivíduos, enquanto que na época do barroco,

> a mercadoria não tinha ainda gravado seu estigma - a proletarização de quem a produz - tão profundamente no processo de produção. É por isso que a percepção alegórica foi criadora de estilo no século XVII, o que ela não é mais no século XX. Como alegorista, Baudelaire estava isolado. Ele buscou aproximar a experiência da mercadoria à experiência alegórica. Essa empresa estava consagrada ao fracasso e viu-se, nessa ocasião, que a brutalidade do seu ataque foi superada pela brutalidade da realidade.[75]

Trata-se agora de alegoria *in factis*, que mantém oculto o fato de sê-lo. A modernidade - expressão cunhada pelo poeta francês - é "o mundo dominado por fantasmagorias"[76], que têm seus corações ocultos na errância significativa do velho e do novo. A ressurreição da forma alegórica na modernidade está ligada à morte - do sujeito clássico, dos objetos, do processo de significação[77]. A ambigüidade que provém do modo de produção no capitalismo industrial se expressa no mundo da

---

[72] BENJAMIN, "Parque central", in *op.cit.*, p.134.
[73] BENJAMIN. *Passagens*, [J 55a, 3], p.414, na edição francesa p.342.
[74] *Idem*, [J 56, 2], p.415, na edição francesa p.343; também em "Parque central", *op.cit.*, p.146.
[75] *Idem*, [J 67, 2], p.438-439, na edição francesa p.362; parte do fragmento está em "Parque central", p.151.
[76] *Idem*, "Exposé de 39", p.77, na edição francesa p.59.
[77] Cf. GAGNEBIN. *Op.cit.*, p.38.

cultura; a arbitrariedade do sentido não é causada pela alegoria, mas tem sua origem no mundo "real". Baudelaire sentiu que a imediatidade da relação entre o poeta e o mundo havia sido rompida pelo dinheiro. Medida de todas as coisas, ele exibe uma ausência de qualidade que desvaloriza todos os objetos dos quais é o equivalente[78]; "desvalorização que a transformação de todas as coisas em mercadoria no capitalismo devia levar a seu ápice, como conclui Benjamin lendo Baudelaire"[79]. Tal sentimento de desvalorização do sujeito e do mundo aparente abre a via da alegorização, mas as alegorias baudelairianas - ao contrário das barrocas - não mais apontam para a ressurreição e sim para a morte. O sujeito soberano não sobrevive às leis do mercado: no auge do capitalismo o poeta sente na pele a dificuldade de viver como um lírico, pois então todos os produtos - inclusive a poesia - têm que submeter-se à forma mercadoria; é preciso conquistar o mercado, não mais um mecenas[80]: tarefa difícil para Baudelaire, que considerava o comércio essencialmente satânico "porque é uma das formas de egoísmo, e a mais baixa e mais vil"[81], escreveu. Conseguindo ainda manter-se hesitante na soleira do mercado, reinvindica a dignidade do poeta "numa sociedade que não possui mais nenhum tipo de dignidade a oferecer"[82], adverte Benjamin.

Jauss[83] viu a interpretação benjaminiana dos poemas de Baudelaire como alegórica, e considerou-a hermeneuticamente legítima mas como *uma* entre outras possíveis. Dizer, porém, que perceber as origens sócio-econômicas da alegorização nos poemas de Baudelaire é o resultado de uma leitura alegórica dos mesmos pode

---

78 SIMMEL. *Op.cit.*, p.5.
79 GAGNEBIN. "Lukács e a crítica da cultura", in *Um Galileu do século XX*, p.95.
80 Cf. BENJAMIN. *Passagens*, [J 59a,2], p.423, na edição francesa p.349; também em "Parque central", p.150.
81 BAUDELAIRE. "Mon coeur mis à nu", *Oeuvres complétes, I*, p.704. citado por BENJAMIN, in *Passagens*, [J 85, 7], p.475, na edição francesa p.383.
82 BENJAMIN. *Passagens*, [J 62, 1], p.428, na edição francesa p.354; também em "Parque central", p.130.
83 JAUSS. *Toward an Aesthetic of Reception*, p.173-179.

ser o início de, ontologicamente, um círculo vicioso e, epistemologicamente, uma infinita regressão. Buck-Morss coloca a questão nos seguintes termos:

> a "realidade" da qual o poema (segundo Benjamin) é uma alegoria, é uma leitura alegórica (segundo Jauss) do poema. [...] é o poema alegórico, ou a interpretação, ou a interpretação dessa interpretação?[84]

A autora ressalta que Jauss percebe a poesia de Baudelaire como fazendo parte de um desenvolvimento estético baseado na produção literária e sua recepção crítica ao longo de um *continuum* histórico. "Tal *continuum* revela mais sobre a transmissão da literatura do que sobre a poesia de Baudelaire"[85], nos diz Buck-Morss. Também De Man abordou a questão observando que, enquanto Benjamin vê em Baudelaire a *origem* da expressão mais adequada da modernidade,

> para Stierle, seguindo Jauss, que por sua vez seguiu Friedrich, não é preciso dizer que a crise do sujeito e da representação na poesia lírica do século XIX e XX deveria ser interpretada como um processo gradual. Baudelaire continua direções implicitamente presentes em Diderot; Mallarmé sentiu que devia partir de onde Baudelaire havia parado; Rimbaud sobe ainda mais um degrau abrindo a experimentação aos surrealistas - em suma, a modernidade da poesia ocorre como um contínuo movimento histórico. Essa reconciliação da modernidade com a história num processo genético comum é altamente satisfatória porque permite que se seja origem e descendente ao mesmo tempo. O filho entende o pai e leva seu trabalho um degrau adiante, tornando-se por sua vez o pai, fonte de nova descendência.[86]

De Man percebe, ironicamente, a filiação de Jauss a uma teoria - a "estética da recepção" - que vem se desenvolvendo, através de uma cadeia de mestres e discípulos, ao longo da história; e que essa mesma continuidade histórica encadeada ele atribui ao seu objeto: o *continuum* histórico da literatura, posto por Jauss, pode assim ser visto como alegoria da corrente literária à qual esse teórico filia-se e como expressão de um desejo de transmissão de herança de pai para filho. Também

---

[84] BUCK-MORSS. *The dialectics of seeing. Walter Benjamin and the Arcades project*, p.223.
[85] *Idem*, p.224.
[86] DE MAN. *Blindness and Insight: essays in the rhetoric contemporary criticism*, p.182-183. Citado também por BUCK-MORSS, *op.cit.*, p.224.

Bürger não atribui a alegorização da realidade que Benjamin encontra nos poemas de Baudelaire a uma leitura subjetiva do filósofo; afirma, ao contrário, que foi a experiência no trato com a vanguarda da produção artística que possibilitou a Benjamin tanto o desenvolvimento do conceito de alegoria quanto "sua aplicação ao Barroco, e não o contrário"[87]. Bolle chamou atenção para a qualificação de Benjamin como "teórico das vanguardas", por parte de Lukács[88]: na sua *Estética*, o filósofo húngaro - mesmo considerando a alegoria uma forma fetichizada de expressão artística - não se furtou a admirar, como sendo bastante conseqüente, a concepção de Benjamin de que a problemática da arte é a do mundo mesmo, e, portanto, a contraposição entre alegoria e símbolo - decisiva para a natureza estética de toda conformação artística - alimenta-se de fontes mais profundas do que o fazer artístico: do comportamento do homem em relação ao mundo em que vive[89]. Os estudos de Benjamin sobre as representações alegóricas partem do modo de percepção e de comportamento humano ante à realidade do seu tempo; Lukács observa que os pensamentos benjaminianos sobre a alegoria "têm sua verdadeira pátria intelectual" nas concepções modernas da arte e podem se "converter em fundamento conceitual da arte de vanguarda"[90]. Embora discorde da doutrina benjaminiana da alegoria, o filósofo húngaro o faz ressaltando "sua acuidade"[91]. Gagnebin observa que a tensão entre o pensamento dos dois filósofos localiza-se na noção de totalidade. Lukács considera que a obra de arte deve, realisticamente, representar uma totalidade abrangente, ainda que contraditória, reconhecível em seu sentido; para ele o ressurgimento da alegoria caracterizaria uma visão decadente,

---

[87] BURGER. *Theory of the avant-garde*, p.68.
[88] BOLLE. "Alegoria, imagens, tableau", in NOVAES (org.), *Artepensamento*. A obra de Lukács referida é *Contra o equívoco do realismo* de 1958, editada aqui pela UNB.
[89] Cf. LUKÁCS. "Alegoria e símbolo" in *Estetica, vol.IV*, p.461ss.
[90] *Idem*, p.464.
[91] GAGNEBIN. "Lukács e a crítica da cultura", in *Um Galileu do século XX*, p.95.

uma vez que tal figura sinaliza a ausência de um significado último e total. Mas para Benjamin, considera Gagnebin,

> criticar o real, criticar a cultura, talvez signifique também criticar as pretensões de universalidade e normatividade de nossos discursos: não para abrir a porta ao irracionalismo ou a um relativismo desenfreado, mas para ter a paciência de perceber como o detalhe, o particular, o anormal, o estranho, o estrangeiro, podem colocar em questão as normas e as totalidades em vigor.[92]

Benjamin abre mão de uma totalização dialética sumária evitando, com isso, o risco de cair na tentação de forçar o que Adorno chama de uma "reconciliação apressada". Insistindo no fim inelutável da narração tradicional, ele "não aponta para a formação de uma nova totalidade épica a vir"[93].

Se afirmamos aqui a visão alegórica de Baudelaire, não se pode negar, no olhar de Benjamin sobre o poeta, a nuance alegorizante: percebemos ressonâncias alegóricas no papel que Benjamin atribui ao poeta. Melhor dizendo, nos papéis, uma vez que esses são diversos: como objeto alegórico, a figura de Baudelaire irá assumir numerosos significados; ao contrário deste porém, ela permanecerá sempre portadora de seu sentido intrínseco, que é justamente, no que tange ao filósofo, o de ter percebido e expressado o mundo de seu tempo como alegoria. E, mais ainda, de ter se apresentado também alegoricamente: o movimento que Benjamin realiza já fora iniciado pelo próprio poeta.

Benjamin abre o texto "A Paris do Segundo Império em Baudelaire" apresentando a imagem da boêmia moldada por Marx em "O Dezoito Brumário". Em tal imagem estão incluídos os conspiradores profissionais, e, na primeira presentificação da figura de Baudelaire, Benjamin vai apontar a semelhança do poeta "com esse tipo de político"[94]. Aponta também a procedência de Napoleão III desse meio, assinalando que

---

[92] *Idem*, p.96.
[93] *Idem*, p.93.
[94] BENJAMIN. "Paris do II Império em Baudelaire", *Obras escolhidas III*. Nesta tradução de Kothe p.44.

> Durante todo o seu reinado, Napoleão continuou a cultivar cacoetes conspiratórios. Proclamações surpreendentes e conchavos políticos, inventivas súbitas e ironias impenetáveis pertencem à razão de estado do *Seconde Empire*. Esses mesmos traços são reencontráveis nos textos teóricos de Baudelaire.[95]

Também este último foge das discussões: expõe suas idéias de modo apodíctico, recusa-se a discutir as contradições entre as teses que vai assumindo. Não busca uma mediação com seu público, como Napoleão II que foi capaz de mudar suas posições desconsiderando o Parlamento. Benjamin observa ainda que o nível de consciência política do poeta era semelhante ao dos conspiradores profissionais cuja única meta era derrubar o governo desprezando qualquer esclarecimento teórico quanto aos interesses de classe. Nas barricadas de 1848, Baudelaire participou ativamente, mas essa participação significava simplesmente berrar a plenos pulmões; "abaixo o general Aupick!" O general era seu odiado padrasto. Benjamin escreve:

> De qualquer modo, ele poderia ter tornado suas as palavras de Flaubert: "De toda a política, eu só entendo uma coisa: a revolta". [...] O que Baudelaire assim expõe poder-se-ia chamar de metafisica do provocador.[96]

"O vento do século está na loucura, o barômetro da razão moderna marca tempestade"[97], dizia o poeta. Segundo Benjamin, ele moldou sua imagem de artista conforme a imagem do herói. Na opinião do poeta o artista moderno precisa ser herói, opinião compartilhada com Balzac, os dois escritores franceses exaltam a paixão e o poder decisório, opondo-se ao Romantismo que glorificava a renúncia e a entrega[98]: "o estudo do belo é um duelo no qual o artista solta um grito de pavor

---

[95] *Idem*, p.45.
[96] *Idem*, p.46.
[97] BAUDELAIRE. "Théophile Gautier" in *L'art romantique*, p.133.
[98] Cf. BENJAMIN. "Paris do II Império", *Obras escolhidas III*, p.73. Na tradução de Kothe p.98.

antes de ser vencido"[99], escreveu Baudelaire. Para seguir o ritmo da respiração ofegante da modernidade, o poeta considera "uma imensa alegria eleger domicílio no número, no ondeante, no movente, no fugidio e no infinito"[100]: a marca registrada do seu heroísmo, segundo Benjamin, era "viver no coração da aparência"[101]. Baudelaire considera a tarefa que se impôs semelhante ao trabalho de um Hércules: tarefa que consiste em trazer à luz a transitória e fugidia forma da modernidade; nada se aparenta mais à tarefa do herói antigo "do que aquela de dar uma figura à modernidade"[102]. O poeta sabia que "poucos homens são dotados da faculdade de ver, e há menos ainda que possuem a potência de exprimir"[103]; julgava que o artista precisava extrair o eterno do transitório: não se pode dispensar o elemento fugidio, cuja metamorfose é constante, pois isso significaria uma queda "no vazio de uma beleza abstrata e indefinível"[104]. Para que a modernidade seja digna de tornar-se antigüidade "é preciso que a beleza misteriosa que a vida humana nela coloca involuntariamente, seja extraída"[105]. A atividade artística é colocada como caução do instante efêmero contra seu desaparecimento sem rastros; as imagens que ela realiza extraem do fluxo temporal a forma de um determinado tempo: a obra paraliza o tempo e, subtraindo-se a ele, preserva congelada a imagem de uma determinada época. Configurar a modernidade - tempo ambíguo e volátil, que se apresenta tão rico, mas contra um fundo de tanta miséria, impossível de ser oculto - é construir sentido sobre a possibilidade de significar, e na falta de terreno seguro para as fundações, construir sobre terreno sujeito a a terremotos. Sobre *As*

---

[99] BAUDELAIRE. "Le *confiteor* de l'artiste" in *Oeuvres complètes I*, p.279. Parte do fragmento é citado in BENJAMIN, "Paris do II Império", *Obras escolhidas III*, p.68. Na tradução de Kothe p.93. O texto foi traduzido como "O *confiteor* do artista" in BAUDELAIRE, *Pequenos poemas em prosa*, p.25.
[100] BAUDELAIRE. "Le peintre de la vie moderne", *L'art romantique*, p.50. Também citado (parte) por GAGNEBIN, *op.cit.*, p.70.
[101] BENJAMIN. "Parque central", in *op.cit.*, p.136.
[102] BENJAMIN. *Passagens*, [J 51a, 7], p.405, na edição francesa p.335.
[103] BAUDELAIRE. "Le peintre de la vie moderne", *L'art romantique*, p.53.
[104] *Idem*, p.54.
[105] *Idem*, p.55.

Flores do Mal, Benjamin escreveu que elas são inconfundíveis pelo "fato de terem extraído poemas à ineficácia do mesmo consolo, à falha do mesmo ardor, ao fracasso da mesma obra"[106].

O herói vencido pelas resistências, que a modernidade impõe ao impulso criador, desproporcionais às suas forças, se vê forçado a recolher-se à sua individualidade, rompendo com o contrato social. "Os poetas encontram o lixo da sociedade nas ruas, e no próprio lixo, o seu assunto heróico"[107]. O trapeiro é personagem assíduo na obra de Baudelaire. "A escória diz respeito a ambos"[108], percebeu Benjamin, excluídos tanto da classe burguesa quanto do proletariado. Como colecionadores, poeta e trapeiro saem pela cidade à cata de rimas ou de lixo, nas horas mortas da noite, enquanto proletários e burgueses dormem. A escória e o poeta, que a partir dela edifica sua obra, são heróis destinados ao fracasso. Sem iludir-se sobre seu próprio destino, Baudelaire descreveu sua tarefa, no poema "O Sol":

> Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros
> Persianas acobertam beijos sorrateiros,
> Quando o impiedoso Sol arroja seus punhais
> Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
> Exercerei a sós a minha estranha esgrima,
> Buscando em cada canto os acasos da rima,
> Tropeçando em palavras como nas calçadas,
> Topando imagens desde há muito já sonhadas.[109]

O poeta compara-se também à prostituta, não se vendo em posição vantajosa em relação à "musa venal" quando aceita "moedas sonantes por suas confissões"[110]. A fraqueza de Baudelaire, segundo Benjamin, está em encarar a modernidade como

---

[106] BENJAMIN. "Sobre alguns temas em Baudelaire", *Obras Escolhidas III*, p.135. Também em GAGNEBIN, *op.cit.*, p.75, foi essa última a tradução aqui usada.
[107] BENJAMIN. "Paris do II Império", *Obras escolhidas III*, p.78. Na tradução de Kothe, p.103.
[108] *Idem, ibidem.*
[109] BAUDELAIRE. *As flores do mal*, p.319. Citado por BENJAMIN in "Paris do II Império em Baudelaire", *Obras escolhidas III*, p.68. Na tradução de Kothe, p.93-94. No original, "Le soleil", *Oeuvres complètes I*, p.83.
[110] BENJAMIN. "Paris do II Império em Baudelaire", *Obras escolhidas III*. Nesta tradução de Kothe, p.64.

uma fatalidade. Seu herói permanece, como um navio condenado a ficar atracado no porto, impedido de responder aos acenos do alto mar. Como a época moderna não tem emprego para ele, ancorando-o num porto seguro "abandona-o a uma eterna ociosidade"[111]. Abandonado, o herói vê-se transformado em bufão, ou em um dândi perfeito em cada gesto, representante "do que há de melhor no orgulho humano, da necessidade de combater e destruir a trivialidade"[112]. Aspirando a ser sublime ininterruptamente[113], em tempos de decadência, o dândi é o último reflexo do heroísmo. Tal figura, o poeta assim descreveu: "veja ali talvez um homem rico, mas, com maior certeza, um Hércules para quem não há nenhum trabalho."[114]

Trapeiro, herói, bufão, dândi, Baudelaire encarna personagens, observa Benjamin, ele "tinha algo do mímico que tem de desempenhar o papel de 'poeta' perante um público e uma sociedade que já não mais precisam do poeta autêntico, só lhe permitindo um espaço de atuação enquanto mímico"[115]. Para a sociedade burguesa da época ainda não se fizera sentir a necessidade de ter como cúmplice de sua dominação um tipo tão associal quanto o representado pelo poeta: "estava reservado à burguesia do século XX integrar o niilismo a seu aparelho de dominação"[116]. Os tipos heroicizados por Baudelaire são *lumpens*, trapeiros, prostitutas, conspiradores profissionais, jogadores, e o próprio poeta, que não se exclui, ou melhor dizendo, que também coloca-se à margem. Benjamin observa que "a perda da aura concerne primeiro ao poeta. Ele é forçado a exibir-se no mercado"[117]. O traço comum a tais boêmios é a alteridade de sua visão de mundo em relação à positividade do ponto de vista dominante. O trapeiro recolhe os restos

---

[111] *Idem*, p.93. Na tradução de Kothe, p.118.
[112] BAUDELAIRE. "Le peintre de la vie moderne", *L'art romantique*, p.74.
[113] Cf. BAUDELAIRE. "Mon coeur mis à nu", *Oeuvres complètes I*, p.678.
[114] BAUDELAIRE. "Le peintre de la vie moderne", *L'art romantique*, p.75; citado por BENJAMIN em "Paris do II Império em Baudelaire", *Obras escolhidas III*, p.93. Na tradução de Kothe p.118
[115] BENJAMIN. "Parque central", in *op.cit.*, p.128.
[116] BENJAMIN. *Passagens*, [J 91, 5], p.486, na edição francesa p.402.
[117] *Idem*, [J 59, 7], p.422, na edição francesa p.349.

considerando seu valor de uso; a prostituta coloca-se, simultaneamente, como trabalhador e mercadoria vendendo o invendável; o jogador transfigura o tempo, o tempo do jogo passa a ser absolutamente definitório; conspiradores profissionais ganham a vida promovendo desordem. Precisando entrar no mercado, mas ainda não sabendo como fazê-lo, o poeta aproxima-se também do *flâneur*. Vaga pelas ruas pretendendo estar apenas olhando, mas, na verdade, já está alí como mercadoria em busca do acolhimento de um possível comprador. A multidão é o "narcótico do abandonado", do "*eu* insaciável de *não-eu*"[118]. A riqueza de possibilidades aberta a quem quer flanar na multidão provoca a sensação de se estar imerso num labirinto sem centro; o inesperado, imanente ao próprio percurso dentro dessa forma fugaz, embriaga. Baudelaire considera que o sentimento que chamamos amor "é bem pequeno, bem restrito e bem fraco comparado a essa orgia inefável, a essa santa prostituição da alma que se dá toda inteira, poesia e caridade, ao imprevisto que se mostra, ao desconhecido que passa"[119]. Narcótico que não está ao alcance de qualquer um, só dos que têm "o gosto do travestimento e das máscaras": tomar "um banho de multidão" é uma arte. Segundo o poeta, multidão e solidão são termos conversíveis um no outro: só quem sabe "povoar sua solidão" encontrará encantos ao estar sozinho no meio da multidão. Baudelaire observa que

> o poeta goza do incomparável privilégio de poder ser, a seu critério, ele mesmo ou outro. Como essas almas penadas que buscam um corpo, ele entra, quando quer, na personagem de um outro. Para ele, tudo é disponível; e se certos lugares parecem lhe serem vedados, é porque, a seus olhos, eles não valem a pena ser visitados.[120]

Nas últimas linhas, Benjamin percebe-o inteiramente identificado com a mercadoria, sua fala é igual à dela falando ao "pobre diabo" que não pode comprá-

---

[118] BAUDELAIRE. "Le peintre de la vie moderne", *L'art romantique*, p.51.
[119] BAUDELAIRE. "Les foules" in *Oeuvres complètes I*, p.291; as expressões citadas a seguir são do mesmo texto. O texto foi traduzido como "As massas", in BAUDELAIRE, *Pequenos poemas em prosa*, p.59.
[120] *Idem, ibidem.* Citado por BENJAMIN, in "Paris do II Império em Baudelaire", *Obras escolhidas III*, p.52. Na tradução de Kothe, p.82-83.

la: "o empreendimento de Baudelaire foi fazer aparecer na mercadoria a sua aura peculiar"[121]. Ao contrário dos alegoristas barrocos, o poeta moderno não contou com o recurso da ressureição; mergulhado num mundo sem transcendência, tentou então humanizar a mercadoria. Baudelaire fala como o inorgânico, como mercadoria inebriada pela multidão que deseja possuí-la: a sensação de ser mercadoria, que não é consciente, invade-o como um narcótico. Mas tal efeito embriagante da multidão não age sobre todos, as primeiras descrições das massas urbanas são assustadoras (como pode-se ler em Engels, em Hoffmann, em Poe), "a multidão metropolitana despertava medo, repugnância e horror naqueles que a viam pela primeira vez"[122]. O ser humano, ao perceber-se como mercadoria, fungível, apavorou-se; o poeta foi capaz de sentir empatia porque, mesmo já tendo percebido a natureza mercantil de sua própria força de trabalho, ainda hesitava em vender-se. Tal ambigüidade permitiu que, embora fascinado pelo espetáculo, não se embriagasse a ponto de perder de vista a assustadora realidade social. Voltando os olhos para o cenário que ninguém desejava ver, frente ao qual desenrolava-se a marcha triunfal do capitalismo, Baudelaire, cético diante do progresso, foi capaz de perceber a contra-partida:

> É impossível, qualquer que seja o partido a que se pertença, os preconceitos que se tenha alimentado, não ser tocado pelo espetáculo dessa multidão doentia, respirando a poeira das fábricas, inalando partículas de algodão, impregnando-se de alvaiade, de mercúrio, e de todos os venenos necessários à criação das obras primas [...] dessa multidão suspirante e enlanguescida, *a quem a terra deve suas maravilhas*: que sente um *sangue rubro e impetuoso correr em suas veias*, que lança um longo olhar carregado de tristeza sobre o sol e a sombra dos grandes parques, e que, como suficiente consolo e conforto, repete, com toda força da voz, seu refrão salvador: *Amemo-nos!*...[123]

---

[121] BENJAMIN. "Parque central", in *op.cit.*, p.135.
[122] BENJAMIN. "Sobre alguns temas em Baudelaire", *Obras Escolhidas III*, p.124.
[123] BAUDELAIRE. "Pierre Dupont", in *L'art romantique*, p.156. O trecho aparece nas *Passagens*, [d 5a, 1], p.911-912, na edição francesa p.758; e também em "Paris do II Império em Baudelaire", *Obras Escolhidas III*, p.73, na tradução de Kothe p.98.

Essa população desvalida será o pano de fundo do herói moderno. Tal herói vive nos limites da sociedade, renega as virtudes e as leis, denuncia o contrato social, fecha-se em sua peculiaridade; sua vida e sua obra são feitas a partir do lixo social. Idéia sem figuração, personagem sem papel, pura alegoria, o herói moderno encarna-se nos excluídos; no próprio poeta que, representando seu papel, é heróico em sua escolha. "Para esse golpe de estado que, em Baudelaire, se chama fazer poesia, ele recorre à alegoria"[124]: Benjamin compara as alegorias baudelairianas às pedras que, arrancadas das ruas, constroem barricadas; a seus olhos, a posterior opção do poeta de *l'art pour l'art* é bufonaria, "a arte pela arte" é uma bandeira sob a qual navega uma mercadoria cujo nome ainda desconhecemos.

Baudelaire não fica fora de sua apresentação alegórica do mundo, também quando exibe-se o faz alegoricamente. Apresenta-se, às vezes, sob a imagem do esgrimista que luta com as palavras, mas o esforço do trabalho não aparece em seu texto que, ao contrário, parece fluir naturalmente. Enquanto era vivo, dele chegou-se a dizer que já pensava em versos. Nessa afirmação podemos ver uma curiosa analogia com o próprio Benjamin, sobre quem Adorno escreveu:

> Ele não dava a impressão de ser alguém que criava a verdade ou a adquiria ao pensar, mas de que a citava pelo pensamento como um refinado instrumento de conhecimento, no qual ela imprimia sua marca. Nada tinha do filosofar segundo o padrão tradicional.[125]

Mas o poeta já havia registrado que "o espectador desfruta do esforço e o olho bebe o suor"[126], que no entanto não bastam para se criar uma obra prima. Preferiu, na sua vida, dissimular o trabalho da escrita: vivia pelas ruas, como um *flanêur*, seu apartamento não possuía escrivaninha, dicionário, sequer uma mesa, ou

---

[124] BENJAMIN. "Paris do II Império em Baudelaire", p.97. Na tradução de Kothe p.121, foi esta última a tradução aqui usada.
[125] ADORNO. "Caracterização de Walter Benjamin", *Adorno*, coleção Sociologia, vol.54, p.188-189.
[126] BAUDELAIRE. "Salon de 1845" in *Curiosités Esthétique*, p.47. Citado por BENJAMIN, *Passagens*, [J 48, 5], p.397, na ed. francesa p.328; e também em "Paris do II Império em Baudelaire", na tradução de Kothe p.92.

qualquer objeto que denunciasse o trabalho ali realizado. Podemos ver o quanto de intencionalidade havia por trás desta atitude nas notas, publicadas postumamente, escritas para um prefácio à terceira edição das *Flores do Mal*:

> Mostra-se ao público o mecanismo dos truques? [...] Revela-se a ele todos os frangalhos, os fardos, as roldanas, as correntes, os arrependimentos, as provas lambuzadas; conciso: todos os horrores que compõe o santuário da arte?[127]

Baudelaire não se desvela, ao contrário, conspira com a linguagem calculando seus efeitos. Pode-se acusá-lo de procedimento elíptico quando faz parte da arte a dissimulação? E, uma vez que Benjamin está realizando o que mais tarde Adorno vai denominar de "teoria estética", não estará ele também sendo elíptico em seu texto, e não imediatista, conforme foi acusado? O filósofo apresenta suas idéias não deixando transparecer no material trabalhado o trabalho do pensador de modo que o conhecer e o conhecimento não apareçam separados mas entreabertos numa interseção, numa intimidade "onde a coisa mesma se entregará"[128], como resultado de uma síntese expressiva entre o material trabalhado e o trabalho filosófico.

A razão da *escolha* de tal conduta no trato com o pensamento parece-nos semelhante ao uso de luvas brancas, que, segundo Baudelaire, é sugerido como recurso aos mendigos para que eles façam fortuna[129]. (Lembramos aqui o parentesco etimológico entre *escolha* e *inteligência*. Como se sabe, ao ato de escolher corretamente os latinos chamaram *eligentia* - que desdobra-se em *elegantia* - e à nossa capacidade de discernimento, de *escolher entre*, de *inteligentia*[130]). Dizendo de outra maneira: para libertar-se do enfeitiçamento provocado por uma racionalidade que esmaga as particularidades em seu movimento identificatório, que

---

[127] BAUDELAIRE. *Oeuvres complètes I*, p.185. Citado por BENJAMIN, in *Passagens*, [J 56, 4], p.415, na edição francesa p.343.
[128] SCHWEPPENHÄUSER. *Ein Physiognom der Dinge*. Bonn: zu Kamplen, 1995, p.20.
[129] BAUDELAIRE. "L'école païenne", *L'art romantique*, p.239; citado por BENJAMIN, in "A Paris do segundo império em Baudelaire", na tradução de Kothe, p.50, nota 21; o filósofo comenta que, apesar de atribuída a outro, a frase "tem a marca de Baudelaire".
[130] ORTEGA y GASSET. *Origem e epílogo da filosofia.*, p.153.

tudo transforma em valor de troca medido pelo tempo de trabalho despendido, o filósofo se cola nesse processo - como seu avesso - apropriando-se do seu imaginário para encontrar sua expressão sensível. Um fragmento de Baudelaire talvez diga melhor o porquê de tal atitude:

> Se o poeta lírico encontra ocasião de falar de si mesmo, ele não irá se pintar debruçado sobre uma mesa borrando uma página branca de horríveis pequenos sinais negros, batendo-se contra a frase rebelde [...] menos ainda num quarto pobre, triste ou em desordem; se ele quiser aparecer como morto, ele não se mostrará apodrecendo sob os lençóis numa caixa de madeira. Isso seria mentir. Horror! Isso seria contradizer a verdadeira realidade, quer dizer, a sua própria natureza.[131]

É revelador que Benjamin tenha citado o trecho acima, na medida em que, também para ele, o significado não preexiste à sua expressão[132]: a forma participa do sentido, não se pode separá-los. "A forma, na qual algo pode ser pensado, não é indiferente ao pensado"[133], dirá, mais tarde, Adorno. E, no mundo das mercadorias, a forma será portadora não desprezível de um significado oculto. A visão do filósofo de que as mercadorias são percebidas alegoricamente revela-nos a existência de um processo de encobrimento do sentido; no mercado, afogadas em um domínio estranho, articulado segundo leis próprias, elas conservam-se materialmente como eram antes de aí penetrar; mas esvaziadas de seu significado original, passam a ser portadoras de sentidos contingentes, que lhes são atribuídos arbitrariamente. A alegoria é o *trópos* de linguagem que expressa tal processo em toda sua ambigüidade, não o identificando conceitualmente, mas identificando-se com ele. Sem chocar-se com o princípio da não-contradição é capaz de dizer *a* para significar *b*, capaz, portanto, de exibir o segredo da mercadoria-fetiche, porque constitui, nos modos de representar, a sua mais perfeita tradução.

---

131 BAUDELAIRE. "Réflexions sur mes contemporaines", *L'art romantique*, p.284. Parte do fragmento é citado por BENJAMIN em *Passagens*, [J 4a, 2], p.308, na ed. francesa p.253.
132 GAGNEBIN. "Do conceito de *mímesis* no pensamento de Adorno e Benjamin". *Revista Perspectiva, n.16*. São Paulo: UNESP, 1993.
133 ADORNO. *Teoria estética*, p.131.

II. IMAGENS DE SONHO

"As mais largas e melhor situadas entre elas foram ornamentadas com gosto e suntuosamente mobiliadas. Cobriram-se as paredes e os tetos de mármores raros, de dourados, de cristais, e de quadros, guarneceram-se as janelas de magníficos toldos e cortinas bordadas com desenhos maravilhosos; cadeiras, sofás, e canapés ofereciam assentos cômodos aos passeantes cansados; enfim, móveis artísticos, arcas antigas, vitrines cheias de curiosidades, [...] vasos contendo flores naturais, aquários repletos de peixes vivos, viveiros de pássaros raros, completavam a decoração dessas passagens que acendiam à tarde [...] os candelabros dourados e os lustres de cristal. O governo havia desejado que as ruas que pertenciam ao povo de Paris ultrapassassem em magnificência os salões dos mais poderosos soberanos."

T. MOILIN, 1869.

1. Técnica, Capital e Sonho.

Benjamin observa que o desenvolvimento da técnica sob as condições impostas pelo capitalismo fez com que, no século XIX, o processo de industrialização fosse agente de um reencantamento do mundo. A tecnologia e a produção de mercadorias, inéditas em seu excesso, foram rapidamente envolvidas em ilusões; e, com a crença num progresso infinito, que o avanço tecnológico prometia, a busca do lucro que move o capital ficou oculta sob o fascínio exercido pelas novidades industriais. Diferenças sociais permaneceram aparentemente reconciliadas, ou, pelo menos, dissimuladas. Cego pelo brilho aparente da realidade, o coletivo é imerso num nível onírico, sob a superfície da crescente racionalização utilitarista; presa a essa ambigüidade, a modernidade industrial ficou enfeitiçada. Benjamin observa que "o capitalismo foi um fenômeno natural pelo qual um sono novo, cheio de sonhos, se abateu sobre a Europa, acompanhado de uma reativação das forças míticas"[1].

Às inovações trazidas pela ciência da indústria não corresponderam mudanças significativas nas relações sociais de produção. Esse tipo de articulação - novos meios de produção, velhas formas de relações sócio-econômicas - apareceu no mundo da cultura como: novos materiais, desejos arcaicos. A tecnologia afetou provocativamente a sensibilidade coletiva, o movimento provocado pelas rápidas transformações reativou antigos desejos, e, como a arte, o avanço científico também constituiu uma *promesse du bonheur*. Quase mágico, o desenvolvimento técnico tinha potência para realizar a aspiração por uma humanidade emancipada. A modernidade entregou-se ao sonho numa época em que (e por que) os mecanismos da real racionalidade dissimulavam-se. A primeira reação ao desenvolvimento

[1] BENJAMIN. *Passagens*, [K 1a, 8], p.494, na edição francesa p.408.

técnico-industrial foi mítica: uma crença absoluta no progresso. Foi como se, à semelhança da segunda natureza criada pelas máquinas, fosse também criada uma nova forma mitológica: a mitologia do novo. A mitificação foi a cantiga de ninar do coletivo no século XIX[2], como se os novos materiais fossem, por si mesmos, capazes de realizar desejos arcaicos, a promessa de felicidade acenada pelas novas tecnologias foi o sustentáculo do mito. Quando se percebia o seu caráter ilusório, a novidade já envelhecera, mas havia um outro novo acenando com a possibilidade de realizar o mesmo interesse, que mais uma vez só seria cumprido na representação. A respeito dessa ilusão, podemos ler no seguinte trecho de Marx:

> Compreende-se facilmente que todo o "*interesse*" da massa que se imponha na história, desde que aparece sobre a cena mundial, não pode deixar de ultrapassar de longe, na "idéia" ou na "representação", os seus limites reais e de confundir-se com o interesse *humano* em geral. Essa ilusão constitui o que *Fourier* chama de o *tom* histórico de cada época.[3]

O filósofo prossegue sua reflexão observando que na Revolução de 1789 o interesse da burguesia foi realizado, a revolução falhou foi para as massas, cuja interesse emancipatório ultrapassava os interesses reais do movimento: as condições efetivas para sua emancipação eram essencialmente diversas das condições nas quais a burguesia podia se emancipar. Distinto do burguês, o interesse da massa não se circunscrevia nos limites reais do espírito da revolução: era a representação da mesma que a entusiasmava. Marx observa que, com isso, a história crítica - aquela que trata da idéia que habita as ações históricas - passa a contrapor a *massa* ao *espírito*. "O Espírito sabe desde agora onde ir procurar o seu único adversário: nas ilusões voluntárias e na debilidade das Massas"[4]. Mas, segundo o filósofo, tal divisão entre Massa - como elemento material e passivo da história - e Espírito -

---

[2] FRISBY. *Fragments of modernity*, p.208.
[3] MARX e ENGELS. *A sagrada família*, p.122. Citado por BENJAMIN em *op.cit.*, [W 7, 8], p.778, na edição francesa p.464; parte desse fragmento serve de epígrafe à "Exposé de 1939".
[4] *Idem*, p.125.

como elemento ativo de onde parte a ação - precisa ser rechaçada, pois "*quand les boeufs vont deux à deux, le labourage en va mieux*"[5], afirma ele, fazendo uso do provérbio francês.

No século XIX, o "tom histórico da época" - o interesse que ultrapassa os limites reais - é dado, por um lado, pelo sonho de emancipação que inflama as massas urbanas inervadas pela nova natureza tecnológica; por outro lado, pelo sonho burguês de que seu sistema de dominação seja uma totalidade que permaneça no tempo e à qual nada escape. Interesse ambivalente que se inclina ora para a idealização do existente, ora para o desejo de emancipação. Uma vez que, conforme observa Buck-Morss, "a revolução industrial pareceu tornar possível a realização prática do paraíso"[6], a ilusão criada pelas novidades impede a visão real dos limites impostos pelo capital e traduz-se numa fé cega no progresso (inclusive por parte dos marxistas). Para as massas urbanas, "o progresso é a própria pegada de Deus"[7], conforme observou, na época, Victor Hugo. A população que compõe a massa é indistinta, não pertence a uma classe determinada, e "o livre mercado multiplica essa massa a perder de vista, na medida em que cada mercadoria reúne em torno de si a massa de seus consumidores"[8]: os indivíduos são dissolvidos em uma massa de clientes, adoradores do progresso.

Benjamin não tem dificuldades em aceitar o progresso tecnológico pois acredita na potência emancipatória da técnica, com a distinção, porém, de que percebe não haver qualquer certeza a respeito da efetivação dessa potencialidade. O problema para ele, como bem observa Rouanet, "é o capitalismo, que aprisiona o

---

[5] *Idem*, p.325. Livremente traduzidos, os versos dizem que "o trabalho vai melhor quando os bois trabalham juntos".
[6] BUCK-MORSS. *The dialectics of seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, p.82.
[7] HUGO. "Anniversaire de la Revolution de 1848", discurso de 24/02/1855. *Apud* BENJAMIN. *Op.cit.*, [d 2, 2], p.905, na edição francesa p.752.
[8] BENJAMIN. *Passagens*, [J 81a, 1], p.468-469, na edição francesa p.387.

homem numa 'gaiola da aço', não a técnica em si mesma"[9]. O componente mítico do capitalismo já havia sido percebido pelo filósofo muito antes da elaboração do trabalho das *Passagens*, conforme comprova o esboço de um texto, da década de 20, publicado no volume dedicado aos seus escritos inéditos, denominado "O capitalismo como religião"[10]. Nesse esboço, o capitalismo é tematizado como uma religião sem teologia, fundada exclusivamente no culto, que consiste na própria prática do capitalismo. O autor mostra como esse sistema econômico, que aparentemente realizou a secularização do mundo, reativou, simultaneamente, as forças míticas transformando-se em um sucedâneo para a religião pretensamente abolida. Seu texto contrapõe-se à obra de Weber *Ensaios sobre a sociologia da religião*, onde são apresentadas as influências do calvinismo sobre o capitalismo, cuja configuração aparece como condicionada de modo causal pela religião. Benjamin discorda da tese weberiana de que a modernidade capitalista tenha abolido o universo teológico; julga, ao contrário, que a configuração da estrutura do capitalismo é sim um fenômeno essencialmente religioso, advertindo que "o cristianismo não se limitou a favorecer a emergência do capitalismo, mas transformou-se nele"[11]. Como os símbolos religiosos em outras épocas, na modernidade é a mercadoria que armazena a energia da fantasia, agora numa forma secular reificada. No pensamento benjaminiano, tal época é o reino, não do desencantamento, mas da reativação do mito: as novas técnicas engendraram novas fantasmagorias.

Enquanto Weber nos apresenta a modernidade "real" com uma visão pessimista, Benjamin, ao lado dessa modernidade empírica que realmente não faz jus a nenhum otimismo, revela a existência do sonho com mudanças nas relações

---

[9] ROUANET. "Por que o moderno envelhece tão rápido? Concepção da modernidade em Walter Benjamin". *Dossiê Walter Benjamin. Revista USP, n.15*, p.114.
[10] BENJAMIN. *Gesammelte Schriften, Band VI.*
[11] *Idem*, p.102.

sociais, colocando a técnica a serviço do homem e não apenas do capital, permitindo que as energias utópicas se libertem do mito[12]. O núcleo conceitual de sua crítica é constituído pelo fato de que a emancipação da humanidade ainda não se realizou, e é preciso, portanto, desmascarar as estruturas míticas ainda presentes. A permanência da mitologia revela que as forças que ela pretende superar na imaginação ainda não foram efetivamente dominadas. Com sua concepção materialista da história, Benjamin estava determinado a

> decifrar os domínios onde só a loucura, até aqui, desenvolveu-se abundantemente. Avançar com o machado agudo da razão e sem olhar nem à direita, nem à esquerda, para não sucumbir ao horror que, do fundo da floresta virgem, procura nos destruir. Cada terreno deve um dia ser decifrado pela razão, ser desembaraçado da galharia do delírio e do mito. É isso que é preciso fazer aqui em relação ao século XIX.[13]

2. Cultura como Expressão.

É na esfera cultural que Benjamin terá o seu ponto de partida, é através da busca do sentido latente nos fenômenos culturais da época que encontrará a chave para decifrar o século XIX: o trânsito entre economia e cultura é o *Leitmotif* da obra das *Passagens*. Contrariando a leitura corrente, Benjamin assinala que a observação marxista segundo a qual a ideologia reflete de maneira *deformada* as relações sociais já ultrapassa uma relação meramente causal entre cultura e economia, não se podendo dizer que a economia é a causa que determina os fenômenos culturais e que esses são simplesmente seu reflexo, e vai adiante:

> A questão é, com efeito, a seguinte: se a infraestrutura determina, em certa medida, a superestrutura, a partir de materiais dados à experiência e a ao pensamento, mas se essa determinação não se reduz a um simples reflexo, como

---

[12] Cf. ROUANET. *Op. cit.*, p.115.
[13] BENJAMIN. *Passagens.*, (G*, 13), p.1010, na edição francesa p.839.

será necessário - abstraindo a questão da causa que explica seu nascimento - caracterizá-la? Como sua expressão. A superestrutura é a expressão da infraestrutura. As condições econômicas sob as quais a sociedade existe se expressam na superestrutura, da mesma maneira que, no homem que sonha, um estômago muito cheio encontra no sonho a expressão, e não o reflexo, do seu conteúdo, apesar de poder condicioná-lo causalmente. O coletivo exprime, antes de tudo, suas condições de vida. Essas encontram sua expressão no sonho e sua interpretação no despertar.[14]

A cultura é vista aqui como expressão da esfera econômica: à exposição marxista da relação causal entre economia e cultura, Benjamin acrescenta uma relação de expressão (*Ausdruckszusammenhang*) entre ambas. "Importa a relação de expressão, não a gênese econômica da cultura: o que deve ser representado é a expressão da economia na cultura"[15]; trata-se de mostrar o processo econômico como fenômeno originário que se desenrola, visivelmente, na forma cultural, percebendo economia e cultura como partes de um mesmo processo. O filósofo propõe-se a investigar o "caráter de expressão" dos primeiros produtos da indústria, das primeiras máquinas, mas também, dos primeiros magazines, das primeiras publicidades, afirmando que isso será "duplamente importante para o marxismo".[16] Empenhado em narrar a história através do rastros deixados nas ruínas que foram um dia produto da expressão cultural, Benjamin encontrou a origem da forma e das transformações pelas quais passaram as passagens de Paris nos fatos econômicos. Esses fatos, fenômenos originários das passagens, não serão considerados sob o ponto de vista de uma relação de causalidade externa. Não sendo causa, eles são vistos como origem, "deixando aparecer dentro do seu próprio desenvolvimento - desdobramento seria um termo mais apropriado - a série histórica concreta das passagens, assim como a folha que se abrindo revela toda a riqueza do mundo empírico das plantas"[17]. Desdobrando esse pensamento, podemos perceber o

[14] *Idem*, [K 2, 5], p.496, na edição francesa p.409-410; também em {M* 14}, p.1023, na edição francesa p.850.
[15] *Idem*, [N 1a, 6], p.574-575, na edição francesa p.476.
[16] *Idem*, [N 1a, 7], p.575, na edição francesa p.476.
[17] *Idem*, [N 2a, 4], p.577, na edição francesa p.479.

paradoxo que ele revela: como seria possível afirmar que a folha é a causa de "toda a riqueza do mundo das plantas", que ela expressa ao se desdobrar? Mais adequado é percebê-la como origem da expressão, como Benjamin quer demonstrar, dentro de um princípio monadológico onde cada parte pode revelar o conjunto, e "a menor célula contemplada equivale ao resto do mundo todo"[18].

A transformação no modo de produção é acompanhada de uma mudança no sistema de mediações entre a base material e a superestrutura: Marx apresentou as formas sócio-econômicas de relação como pré-formadoras dos caracteres culturais, Benjamin vai "refinar o instrumental"[19]. Como o trabalho das deduções causais já foi realizado, é possível então perceber que, no processo, a expressão cultural é também capaz de criar uma nova visão do contexto econômico-social. "A hierarquização da realidade é dispensada"[20], não há nada que possa ser apresentado como causa, o que impossibilita linhagens: economia e cultura são pensadas como partes imbricadas de um todo. Como nas mônadas de Leibniz, também no pensamento benjaminiano, na menor das partes está representado o conjunto.

A visão da base material e da superestrutura cultural como partes que se abrem uma para a outra é o contrário da forma particular de pensamento da sociedade burguesa, onde a separação entre as esferas econômico-material e político-cultural está formalmente estabelecida. É essa separação que nos permite dizer que todos os homens são livres e iguais, uma vez que todos possuem os mesmos direitos políticos. A mudança trazida pela visão de Walter Benjamin implica na irrealidade dessa crença face à desigualdade e à não liberdade econômica. A expressão cultural que o filósofo propõe vai além de um mero estilo estético novo: significa uma mudança no hábito de pensar como separadas a esfera

---

[18] ADORNO. "Caracterização de Walter Benjamin". *Op.cit.*, p.195.
[19] GARBER. "Por que um mundo todo nos detalhes cotidianos? História e cotidiano em Walter Benjamin". *Dossiê Walter Benjamin. Revista USP, n15*, p.42.
[20] *Idem*, p.43.

subjetiva da produção artística e as formas materiais objetivas da realidade. A esfera cultural, *expressão* da econômica, é também gênese de uma nova visão do mundo econômico. O termo "expressão - que se aplica ao esforço mais individual do artista"[21] - vai ser estendido ao coletivo para redefinir o trânsito entre economia e cultura; sobre sua etimologia, Duarte comenta:

> O termo *Ausdruck*, cujo equivalente latino é *expressione*, denota [...] o sentido de algo que está como que comprimido (*gedrückt*), latente, e encontra uma saída (*Ausgang*) por onde rapidamente passa, ocasionando como que uma pequena explosão.[22]

No século XIX, a expressão - do que estava comprimido - que sintetiza a relação entre a esfera econômica e a esfera cultural aconteceu num nível onírico, e não de maneira clara e distinta. Deformações ideológicas levaram essa passagem a realizar-se no que Benjamin vai chamar de "imagens de sonho": como manifestação de um desejo recalcado. As formas produzidas pela cultura mimetizam a forma mercadoria, produto das relações econômicas. A produção da esfera cultural aparece como imagens de sonho, assim como a mercadoria aparece como alegoria. A teoria freudiana explica a dissimulação da expressão onírica: sonhos são realizações de desejos, expressões *disfarçadas* de desejos reprimidos, e "desejos reprimidos só podem ser expressos de forma muito distorcida"[23], escreveu Freud. Existe uma alegorização no trabalho do sonhador, pois também no sonho "cada pessoa, cada coisa, cada relação, pode significar qualquer outra", o desejo latente pode permanecer quase invisível no conteúdo manifesto: mas o sonho testemunha que algo está oculto. Benjamin utilizou a teoria freudiana, formulada para um fenômeno subjetivo, como instrumento heurístico que aplicou à dimensão coletiva, e o que é considerado como aparição do sonho nas *Passagens* são as expressões materiais da

---

[21] MISSAC. *Passage de Walter Benjamin*, p.50.
[22] DUARTE. "Expressão como Fundamentação" in *Kritérion n.91*, p.58.
[23] FREUD. "Escritores criativos e devaneios" (1908[1907]), na *Edição brasileira das obras completas de S. Freud, vol.IX*, p.154.

vida cultural do século XIX. O filósofo considera que existem, congelados na história, sonhos coletivos.

Para o homem acordado, as delirantes imagens oníricas internas podem traduzir e explicar o que permanece oculto à consciência desperta. Mas, para o coletivo sonhador, coisas externas ao indivíduo podem ser representações adequadas de suas imagens internas[24], quando são expressões de uma corrente subterrânea trans-subjetiva. Podemos ler nas *Passagens*, que "no século XIX, a construção faz o papel do inconsciente"[25], e aparece, portanto, como expressão a ser interpretada. "A arquitetura, a moda [...] são no interior do coletivo o que as sensações orgânicas, o sentimento de estar bem ou de estar doente são no interior do indivíduo"[26]. Imagens de sonho materializadas que serão provocações para um novo sonhar. "Toda a arquitetura do século XIX constituiu acomodação para o coletivo sonhador"[27], o coletivo quando entra nas passagens "se enfurna dentro de si mesmo", penetra seu próprio sonho, e "nós deveremos segui-lo para interpretar o século XIX, na moda e na publicidade, na arquitetura e na política, como a seqüência de suas visões oníricas"[28]. Benjamin ressuscita a imagem do corpo social, alegoria muito presente no discurso político na época do barroco.

A ênfase na necessidade de uma exegese do sonho coletivo marca a diferença entre o pensamento de Benjamin e o dos surrealistas, dos quais o filósofo foi admirador declarado. Esses buscavam a inconsciência do estado onírico para gravar suas imagens; com tais experiências, pertencentes ao mundo privado individual, atingiram um nível de liberdade radical que os levou a um sentimento político extremamente anarquista. Enquanto o sonho coletivo percebido pelo filósofo possuía uma dimensão social mais ampla e era, imediatamente, menos intencional,

---

[24] "Há um fora dentro da gente,/E fora da gente há um dentro" escreveu o poeta Francisco Alvim.
[25] BENJAMIN. *Passagens*, [K 1a, 7], p.494, na edição francesa p.408.
[26] *Idem*, [K 1, 5], p.492, na edição francesa p.406-407.
[27] *Idem*, {H* 1}, p.1012, na edição francesa p.841.
[28] *Idem*, [K 1, 4], p.491-492, na edição francesa p.406.

mais inconsciente num duplo sentido: primeiro, devido à inconsciência própria do estado onírico; segundo, porque era inconsciente de si, isto é, o coletivo era inconsciente de estar sonhando e de estar embrulhado num mundo de sonho. Enquanto para os surrealistas a expressão bruta do inconsciente era o *telos*, para Walter Benjamin a expressão onírica é um momento, no processo gnoseológico, ao qual deve seguir um despertar capaz de manter e de ultrapassar o sonho através da sua interpretação pela consciência. Para não permanecer presa ao mundo de fantasias do fetichismo da mercadoria, a concepção da coletividade sonhadora exige também a concepção do despertar do sonho. Sendo o ultrapassamento da inconsciência e a revelação do desejo reprimido uma condição de possibilidade para efetivação do sonho, pois só há um único desejo que o sonho é capaz de realizar: o "desejo de sinalizar a existência de um desejo inconsciente"[29].

3. Concretas Imagens de Sonho.

O trabalho das *Passagens* revela-nos o quanto o século XIX desdobrou-se em vertigens oníricas. Imagens privilegiadas para os sonhos foram as passagens, galerias comerciais suntuosas, ricamente decoradas, utilizando os mais modernos materiais de construção (vidro e ferro) para sua cobertura, lugar das primeiras iluminações a gás, verdadeiros altares onde as mercadorias de luxo eram adoradas (*ad orar* = recorrer a: vide o bezerro de ouro bíblico). "As passagens são corredores que não possuem lado exterior - como os sonhos"[30] (e as mônadas), são "como imagens de sonho e de desejo coletivo. Fermento da embriaguez na consciência coletiva."[31], escreveu o filósofo. Mas, além das passagens, muitos outros produtos

[29] KEHL. *O desejo*, p.380.
[30] BENJAMIN. *Passagens*, [L 1a, 1], p.513, na edição francesa p.424.
[31] *Idem*. Nota 5 para a Exposé de 35, p.1212, na edição francesa p.891.

exacerbaram o sonho coletivo, tais como os panoramas e os dioramas, os folhetins e as fisiologias. Conforme fez Benjamin em sua obra, julgamos importante apresentá-los, dado o esquecimento que os envolve e nos impede de avaliar, em primeiro lugar, o papel que tiveram na ação de envolver os homens num mundo de sonhos, e, ainda mais importante, a desmesurada extensão onírica do século XIX.

Os panoramas, que apareceram na França em 1799, são vastas telas pintadas que formam uma circunferência. As pinturas, representando paisagens ou cenas históricas, eram colocadas dentro de uma construção cilíndrica, cujo interior o espectador podia observar, a partir do exterior, através de pequenas janelas abertas nessa construção. Grandiosos monumentos, alguns chegavam a ter 20 metros de altura e 100 metros de diâmetro(!)[32]. O mais famoso pintor de panoramas foi Prévost, e entre seus discípulos estava Daguerre, que, antes de dedicar-se à fotografia, inventou o diorama, inaugurado em 1822. O diorama era uma enorme tela transparente pintada dos dois lados, o mais conhecido representava, de um lado, o interior vazio e sombrio de uma catedral; do outro lado, a mesma catedral era vista iluminada e repleta de fiéis durante a missa da meia-noite. O espetáculo consistia em iluminar primeiramente o lado da tela que representava a catedral vazia e, gradativamente, ir diminuindo essa iluminação e aumentando a do outro lado, o que fazia com que fossem surgindo os fiéis e as luzes. Tudo isso acompanhado por um fundo musical produzia um efeito feérico: em poucos minutos (15 a 30), era possível exibir "as mudanças de iluminação que o decorrer do dia provocam em uma paisagem"[33]. Sobre o encantamento produzido pelos dioramas, até o sempre crítico à indústria e ao progresso - "despóticos inimigos de toda poesia"[34] -, Charles Baudelaire escreveu:

---

[32] *Idem*, [Q 1a, 1], p.656-657, na edição francesa p.544, e [Q 2a, 1], p.660, na edição francesa p.547; 20m é altura comum hoje de um edifício de 5 a 6 andares.
[33] *Idem*, [Q 1a, 4], p.657, na edição francesa p.544.
[34] BAUDELAIRE. "Théophile Gautier", *L'art romantique*, p.149.

> Eu desejo ser levado aos dioramas, cuja magia brutal e enorme sabe me impor uma ilusão útil. Eu prefiro contemplar algumas decorações teatrais onde encontro, artisticamente expressos e tragicamente concentrados, meus sonhos mais caros. Essas coisas, porque são falsas, são infinitamente mais próximas da verdade.[35]

Ou, se quisermos, no século XIX o sonho estava mais próximo da verdade do que a realidade. E para sonhar, mediante artifícios técnicos, havia ainda o carporama, "especializado em plantas, flores e frutas da Índia"[36]; os cosmoramas e navaloramas; os pleoramas, que figuravam "viagens aquáticas" e outros mais[37]. Em 1856, um anúncio publicitário para fabricação de instrumentos de precisão menciona "aparelhos de fantasmagorias, polioramas, dioramas, etc..."[38], revelando a existência de uma verdadeira indústria de fantasmagorias.

As letras também não ficaram atrás: os folhetins e as fisiologias constituíam um perfeito equivalente literário dos panoramas e dos dioramas. As fisiologias eram "dioramas morais"[39], construídas tecnicamente como aqueles: tendo como fundo a cena social nomeada, apresentavam, em primeiro plano, esboços de variados tipos em estilo anedótico ou folhetinesco que constituiriam a "fisionomia" pretendida. Impressas no singelo formato de caderninhos de bolso, despertavam enorme interesse, em 1841 existiam 76 fisiologias, retratando desde os elegantes freqüentadores da Ópera, até os camelôs de Paris. Havia *Paris à noite*, *Paris à mesa*, *Paris a cavalo*, *Paris pitoresca*, *A grande cidade*, *Os franceses pintados por eles mesmos*, e outras mais: foram redigidas fisiologias dos povos, dos animais, e, "esgotados os temas, os autores passaram a se representar a si mesmos e nos deram a *Fisiologia dos fisiologistas*"[40]. Escritas com bonomia, elas apresentavam o mundo

---

[35] BAUDELAIRE. "Le salon de 1859", *Curiosités esthétiques*, p.371; citado por BENJAMIN, in *op.cit.*, [Q 4a, 4], p.665, na edição francesa p.551.
[36] BENJAMIN, *Op. cit.*, [Q 3a, 7], p.663, na edição francesa p.550.
[37] *Idem*, [Q 1, 1], p.655, na edição francesa p.543.
[38] *Idem*, [Q 3a, 5], p.663, na edição francesa p.550.
[39] *Idem*, [Q 2, 6], p.649-660, na edição francesa p.547.
[40] LOUANDRE. *Revue des deux mondes, 15/11/1847. Apud* BENJAMIN, *Op.cit.*, [p 1a, 1], p.972, na edição francesa p.806.

como um lugar inofensivo, gracioso e sem conflitos, funcionando como antolhos nos cidadãos, de maneira que a agressividade inerente à vida na metrópole ficasse oculta. Produziram uma literatura comercial, onde a realidade era transformada num objeto a ser passivamente consumido em forma de sonho. O quanto elas limitavam a visão pode ser percebido no trecho abaixo, que descreve o proletariado, extraído da *Physiologie de l'industrie française* de E. Foucaud:

> Para o trabalhador, gozar tranqüilamente algo é extremamente estafante. Por mais rodeada de verde que seja a casa em que ele mora debaixo de um céu sem nuvens, por mais perfumada por flores e animada pelos trinados dos pássaros - se ele está ocioso, continua inacessível aos atrativos da solidão. Mas se um tom mais agudo ou o apito de uma fábrica distante por acaso atinge seu ouvido, se ele escuta o monótono ruído proveniente do maquinário de uma fábrica, ele logo ergue a sua fronte. [...] Ele não sente mais o seleto perfume das flores. A fumaça do alto da chaminé, os golpes estremecedores da bigorna fazem-no estremecer de alegria.[41]

Benjamin comenta que "o empresário que lesse uma descrição dessas talvez fosse dormir mais tranqüilo do que normalmente", a intenção era mostrar "uma imagem alegre e cordial das pessoas entre si"[42]. Atitude que não vai muito longe, uma vez que a disputa e a concorrência tornavam impossível aos cidadãos considerarem seus parceiros tão inofensivos e satisfeitos com a própria vida. A multidão urbana - onde cada homem é um desconhecido, portanto uma ameaça para os demais - alimentou então um gênero menos ingênuo de literatura: as histórias de detetive. O esperto detetive precisava ser rápido e arguto em suas percepções para decifrar o enigma oculto na desconhecida e perigosíssima floresta urbana. Esse tipo aparece muito bem desenhado na obra de Alexandre Dumas, *Mohicans de Paris* (1859-1863), onde o protagonista persegue um papel que o vento lhe arrebatou das mãos, entregando-se à aventura. No enredo, as pradarias dos moicanos de Fenimore Cooper, cuja influência é explícita desde o próprio título, são substituídas pela selva

---

[41] FOUCAUD. *Physiologie de l'industrie française*. Paris, 1844, p.222-3. *Apud* BENJAMIN, trad. Kothe, p.68.
[42] BENJAMIN, "A Paris do Segundo Império em Baudelaire", trad. Kothe, p.68.

do submundo parisiense, que, através desse artifício, pretende-se desvendar ao leitor. Mas, na verdade, a arte, no caso, não consiste em desvendar o que está oculto, e sim em permanecer ocultando o que não deve ser desvendado: histórias detetivescas apresentando uma busca que desdobra-se em inúmeras peripécias vão rechear os jornais editadas sob a forma de folhetins. Publicados na primeira página, abaixo apenas das manchetes do dia, a localização dos folhetins tornava bastante tênue a diferença entre ficção e realidade. Com isso, Benjamin considera que "tratava-se de injetar, por via intravenosa, o veneno da sensação da experiência"[43].

O folhetim, romance ou novela que os jornais publicavam trecho após trecho, levava o leitor, carente de experiências e viciado em sensações, a comprar o exemplar seguinte para alimentar-se com a continuação da história: nesse processo, o presente aparece como um lapso de tempo - que é necessário preencher - entre o passado e o futuro, e nada mais que isso. O jornal assumia assim uma aparência duplamente nova: pela novidade das notícias sobre o mundo real, e pelas novas peripécias no mundo da imaginação ao qual ele precisou abrir espaço para incrementar a vendagem. O jornalismo transformou a escrita em mercadoria. Benjamin observa que a forma de comunicação do jornal, a *in*formação, diferencia-se da forma tradicional de narrativa de maneira análoga à forma como o trabalho industrial se diferencia do processo de trabalho artesanal. Tanto no que se refere à produção vertiginosa de novidades, quanto no que diz respeito à quebra da tradição, a informação está para a formação como o trabalho industrial está para o artesanal. E o filósofo adverte:

> Devemos ter esta correlação presente no espírito para ter uma idéia da força explosiva que está contida na informação. Essa força explode na sensação, que faz

[43] BENJAMIN. *Passagens*, [m 3a, 2], p.966, na edição francesa p.801. Sobre a "enigmática" necessidade de sensação, Benjamin observa que "só a reflexão teológica pode encontrar a chave, pois ela exprime uma atitude profunda, afetiva, do homem face ao curso da história", [B 2, 1], p.114, na edição francesa p.91.

tábula rasa de tudo o que ainda evoca a sabedoria, a tradição oral, o lado épico da verdade.[44]

Alimentava-se a sensação sem que houvesse necessidade do esforço implicado na experiência. Nas primeiras notas para a "Exposé de 35" os autores de folhetins são chamados pelo filósofo de *maîtres de plaisir* da burguesia, produtores de imagens numa época condenada a (e viciada em) comprazer-se com o próprio encantamento. Célebres produtores de folhetins foram Eugene Sue com os *Mistérios de Paris* (1842-1843), e Alexandre Dumas, com tantos títulos que, dizia-se, nem ele mesmo os conhecia a todos: em vinte anos esse autor assinou quatrocentos romances e trinta e cinco dramas[45]. Corria o boato de que para ele trabalhava uma enormidade de escritores pobres na produção de peripécias destinadas a alimentar as sensações do coletivo sonhador.

Com tal efusão imagética, a centralidade das próprias passagens na obra de Benjamin deve-se ao fato de serem elas "a réplica material precisa da consciência do sonhador"[46], escreveu Susan Buck-Morss. Em seu luxo ostensivo, elas brilhavam "como grutas habitadas pelas fadas"[47]. Para exibir as novidades a serem consumidas, no século XIX, as metrópoles foram transformadas em vitrines iluminadas, tornou-se possível o acesso secular ao brilho e ao luxo a qualquer um que passeasse pelos grandes centros urbanos. Tal esplendor oferecia condições para que as mercadorias fossem deslumbrante e iresistivelmente apresentadas. O próprio povo foi transformado em espetáculo, como consumidores, mantendo invisíveis as relações de produção entre as classes. Konder observa que, com isso, o mundo da produção desaparecia, oculto no espaço da circulação e do consumo. O sonho se corporificou, pois "o luxo do paraíso encobria o inferno da exploração"[48].

---

[44] *Idem*, [m 3a, 5], p.966, na edição francesa p.801.
[45] LUCAS-DUBRETON. *La vie d'Alexandre Dumas père*. Paris:1928, p.167. *Apud* BENJAMIN, *op. cit.*, [d 4, 2], p.908, na edição francesa p.755-756 e [d 1, 4], p.901, na edição francesa p.751.
[46] BUCK-MORSS. *The dialectics of seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, p.39.
[47] BENJAMIN. *Passagens*, [T 1a, 8], p.700.
[48] KONDER. *Walter Benjamin. O marxismo da melancolia*, p.80.

Marx tematizou a aparência ilusória da mercadoria no mercado como fetiche, numa análise econômica do capital; a partir daí, Benjamim voltou-se para uma filosofia da história cuja chave era a mercadoria na vitrine[49]. No lugar onde a moldura cria o valor da representação, esse valor passa a ser o principal, os artifícios estéticos utilizados usados para isso "são o que Marx chama 'as argúcias teológicas' da mercadoria"[50]. Toda produção é voltada para o consumo comercial, e a massa urbana transforma-se potencialmente em massa de consumidores a serem disputados: "a formação da massa é contemporânea à produção em massa"[51]. Se o valor social das mercadorias é o seu preço, isso não exclui que elas possam ser apropriadas pelos consumidores como imagens de sonho. A condição *sine qua non* para que isso ocorra é o estranhamento das mercadorias em relação a seu valor de uso enquanto produto do trabalho humano. Susan Buck-Morss assim descreve o esburacamento de sentido que isso implica:

> É na natureza alegórica do objeto que inicialmente a escavação do sentido ocorreu e uma nova significação arbitrária foi inserida. Sem aviso, uma nova e dissimulada aura é injetada na mercadoria, facilitando a passagem para o mundo de sonho do consumidor. [...] Imagens publicitárias tentam 'humanizar' os produtos na intenção de negar seu caráter de mercadoria, os consumidores continuam esse esforço.[52]

Os produtores dessa imagem aurática das mercadorias - cuja finalidade é fascinar e arrebatar, irracionalmente - são principalmente os arquitetos, os fotógrafos, os artistas gráficos e os desenhistas industriais. Com isso, o progresso industrial, através da sua prova visível e indubitável, inclui também a promessa da realização dos sonhos. Numa atitude de reificação, o fascínio criado pelo brilho da técnica mantém os antagonismos encobertos, mas não eliminados; as maravilhas da industrialização são utilizadas como máscara que oculta as divisões sociais. No

---

[49] BENJAMIN. "Exposé de 39", *Passagens*, p.65, na edição francesa p.51.
[50] *Idem*, [G 5a, 2], p.246, na edição francesa p.201.
[51] BENJAMIN. "Parque central" in *Walter Benjamin*, coleção Sociologia, vol.50, p.133.
[52] BUCK-MORSS. *Op.cit.*, p.181-184.

século XIX, tais máscaras maravilhosas eram periodicamente exibidas nas exposições universais, realizadas em grandiosos palácios construídos exclusivamente com essa finalidade. Nessas exposições, início do que se tornou a indústria de diversão, o tom ainda era dado pelas quermesses populares; Benjamin observou que "exposições universais são centro de peregrinação ao fetiche-mercadoria"[53], onde o sujeito, elevado ao nível de mercadoria, diverte-se com a própria alienação, afogado em sonhos, cego à mediocridade da "vida real". O que havia de intencionalidade por trás da exibição estupefaciente dos produtos da indústria é apresentado com muita clareza por Myriam Ávila, na seguinte descrição do Palácio de Cristal, construído em Londres, para abrigar a Grande Exposição Universal de 1851:

> A exposição era um acontecimento inédito em conceito e amplitude, compreendendo, além dos mais recentes produtos e máquinas industriais e invenções de toda espécie, cenários e figuras evocativos de terras e épocas distantes, animais empalhados e plantas exóticas, personagens em trajes típicos, estátuas de inspiração grega, cenas medievais, enfim, uma miscelânea estonteante para o olhar pouco treinado dos espectadores da época, mal familiarizados com a fotografia, anteriores ao cinema e aos *shopping centers* [...] A Inglaterra, a Revolução Industrial e o Progresso se uniam para formar uma única idéia: a idéia do poder ilimitado diante do qual todas as forças da natureza, todas as culturas, todas as idiossincrasias deviam se curvar.[54]

A explicação para o uso ostentatório da riqueza industrial em construções capazes de promover o delírio da imaginação e expressar a idéia de um poder ilimitado pode ser encontrada na descrição freudiana do mecanismo do sonho. Freud descobriu que sonhos são realizações disfarçadas de desejos recalcados, conforme já registramos, e mais adiante nos assinalou que, ainda assim, a opinião popular está correta ao dizer que o sonho anuncia o futuro. É o futuro que na

---

[53] BENJAMIN, "Exposé de 35". Trad. Kothe, p.35. Também na "Exposé de 39", p.64, na edição francesa p.50.

[54] ÁVILA. *Rima e solução*, p.182-183. No fragmento [G 6a, 1] das *Passagens* Benjamin nos apresenta uma descrição do mesmo Palácio de Cristal extraída de LESSING, *Das halbe Jahrhundert der Weltausstellung*.

verdade o sonho nos revela, admite o pai da psicanálise, com a seguinte ressalva: não o futuro que realmente vai ocorrer, mas aquele que o sonhador desejaria que ocorresse. "A alma popular procede aqui da maneira a que está ordinariamente acostumada: ela crê o que deseja"[55]. Freud observa que o trabalho mental que produz a fantasia está vinculado a alguma impressão que, no presente, foi capaz de despertar um desejo no sujeito. Este irá, segundo um modelo do passado, uma experiência anterior, criar uma imagem do futuro na qual este desejo é realizado. Assim, a fantasia encerra traços: de sua origem, da atualidade que a provoca, e do futuro desejado e "dessa forma o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une"[56].

4. Visões do Arcaico

As imagens produzidas no século XIX eram uma con-fusão de elementos emancipatórios e elementos aprisionadores. A existência de classes sociais produziu uma ambigüidade nas imagens de sonho, enquanto configurações do futuro desejado. Por um lado, a classe burguesa desejava afirmar a produção industrial, da qual seus lucros são derivados, como continuação do poder daqueles que detêm os meios de produção; por outro lado, a classe proletária sonhava que o desenvolvimento da indústria significasse progresso social num sentido mais amplo, criando condições que tornassem possível a ruptura da dominação: são condições sociais opostas que ficaram expressas na produção material de um mesmo período.

No início, as novas tecnologias tomaram formas que imitavam justamente as velhas formas que elas estavam destinadas a ultrapassar. A fotografia, "primeiro

---

[55] FREUD. *A interpretação dos sonhos*, p.95.
[56] FREUD. "Escritores criativos e devaneios", em *op.cit.*, p.153.

encontro da máquina com o homem"[57], nos seus primórdios imitava a pintura; as primeiras porcelanas imitavam tóneis de madeira e os "vidros imitavam porcelanas"[58],

> Os vagões das estradas de ferro no início tinham o aspecto de diligências, as lâmpadas elétricas de lâmpadas a gás, e essas de lamparinas a óleo.
>
> Os móveis de ferro apareceram nos anos de 1830, [...] e é muito significativo dessa época ter sido visto como vantagem particular o fato de poder-se, com o ferro, criar imitações que se confundiam com qualquer tipo de madeira.
>
> As passagens, enquanto construções em ferro, ocupam uma posição análoga à das igrejas barrocas [...] qualquer coisa de sagrado, uma lembrança da nave católica, permanecia neste enfileiramento de mercadorias que é a passagem.
>
> Os primeiros grandes magazines pareciam se inspirar nos bazares orientais.[59]

Com a construção das estradas de ferro é colocado o "problema arquitetural da estação nos termos de um palácio barroco super dimensionado"[60]; e à bicicleta, "um poeta chamou o cavalo do Apocalipse"[61].

O novo aparece aqui como continuação da velha forma que ele está destinado a ultrapassar: não emancipada, a tecnologia fica "presa à imaginação convencional que vê o novo apenas como continuação do antigo, que justo agora se torna obsoleto"[62], escreveu Buck-Morss. A potência transformadora, inerente às novas técnicas, permaneceu amarrada às velhas formas. Benjamin acredita que, em termos de imaginação coletiva, essas amarras precisam ser entendidas tanto como inadequações da forma quanto como inadequações das relações de produção. Isto é, a modernidade ainda não alcançou nem a forma, nem a relação social nos meios de produção, que lhe permitiria usar todo o potencial imanente da técnica. A segunda natureza, a nova natureza posta pela indústria, permaneceu presa ao estágio mítico.

---

[57] BENJAMIN. *Passagens*. [Y 4a, 3], p.832, na edição francesa p.691-692.
[58] *Idem*, [F 1a, 2], p.213, na edição francesa p.173-174.
[59] *Idem*, na seqüência, [F 7, 3], p.228, na ed. francesa p.186-187; [F 1, 3], p.212, na ed. francesa p.172-173; [F 4, 5], p.222, na ed. francesa p.181; e [A 7, 5], p.98, na ed. francesa p.78.
[60] *Idem*, [F 2a, 2], p.216, na edição francesa p.176.
[61] *Idem*, [C 8, 2], p.152, na edição francesa p.123.
[62] BUCK-MORSS. *Op.cit.*, p.115.

Benjamin, como Kant, considera que as formas são "o verdadeiro mistério da natureza"[63], e afirma que a natureza se reserva o direito de recompensar com a forma perfeita a solução lógica, objetiva, e exata, de um problema colocado em termos puramente objetivos. As grandes conquistas no domínio da forma se apresentam, nesse sentido, não como obras de arte, mas como coroamento de descobertas técnicas, mesmo que na área artística. As formas são descobertas em função de problemas técnicos que buscam respostas para ir adiante, como o exemplo, dado pelo filósofo, da roda, uma forma cuja invenção possibilitou tornar contínuo o movimento da locomoção. Podemos perceber, em tal pensamento, que a adequação formal é percebida como resposta bem articulada a uma questão proposta: a boa forma é aquela conforme ao fim ao qual se destina. Quanto às formas "determinantes para nossa época", que ainda "estão dissimuladas dentro das máquinas", nós estamos apenas começando a adivinhá-las, assinala Benjamin. Semelhante reflexão sobre o problema de superação das antigas formas - posto pelo avanço técnico - encontramos no *Capital*, onde Marx adverte que:

> O quanto, no começo, a velha forma do meio de produção domina sua nova forma mostra-o, [...] talvez de modo mais convincente do que qualquer outro, uma locomotiva experimentada antes da invenção das locomotivas atuais e que tinha, de fato, duas patas que erguia alternadamente como um cavalo. Só depois do ulterior desenvolvimento da mecânica e com a experiência prática acumulada é que essa forma passa a ser inteiramente determinada pelo princípio mecânico, e portanto totalmente emancipada da antiga forma corpórea tradicional da ferramenta, que se metamorfoseia em máquina.[64]

A inadequação formal, aprisionando a nova tecnologia a formas dadas pelo passado mais recente, expressa um desejo de continuidade; enquanto as imagens que respondem a um impulso emancipatório vão buscar suas formas não no passado mais imediato com o qual desejam romper, mas num passado arcaico,

[63] BENJAMIN. *Passagens*. [F 2a, 5], p.216-217, na edição francesa p.176-177. Todas as citações neste parágrafo são desse fragmento.
[64] MARX. *O Capital*, I, tomo 2, p.15, nota 103. Citado por BENJAMIN, em [F 2a, 5], p.217, na edição francesa p.177.

desarticulando, com isso, a continuidade temporal linear. Ainda assim, o potencial inovador da técnica permaneceu irreconhecido, e, portanto, inconsciente, mesmo quando, por exemplo, nas primeiras construções a utilizarem ferro, os pilares de sustentação imitavam colunas de Pompéia ou formas vegetais exuberantes; ou quando objetos utilitários produzidos industrialmente imitavam flores, conchas, animais, ou antiguidades gregas. Benjamin assinala que essas tentativas de se apropriar dos novos materiais repetindo formas arcaicas "são testemunhas, as mais autênticas, do fato de que a produção industrial, em seu começo, era prisioneira do sonho"[65]. Quer dizer, o filósofo vai ler na máscara arcaica do mito e da natureza, usada pela nova tecnologia, o desejo inconsciente de ruptura com a realidade imediata e de retorno a um tempo mítico quando homem e natureza viviam conciliados. Mas esse desejo reprimido, não realizado, aparece como prisão formal.

Buck-Morss percebe a recorrência imagética aos símbolos utópicos arcaicos como sinal da potência não realizada da técnica, das sementes de obscuras potencialidades não desabrochadas, do "ainda-não" da nova natureza, "que tem seu paralelo na inadequação do desenvolvimento na base econômica"[66]. O "ainda-não" - a promessa não cumprida da técnica que aparece expressa em imagens de sonho - descreve o místico *nunc stans*, "a momentânea e flutuante experiência do preenchimento obscuro antecipatório"[67] de uma realidade, que ainda não o é. Essa experiência de obscura antecipação, presente na filosofia utopista de Bloch, aparece na consideração freudiana a respeito do sonho como pré-figuração de um futuro desejado, o que de modo nenhum implica em qualquer garantia de uma realização. Mas revela um espaço, entre virtualidade e realidade, no qual o desejo pode locomover-se, e coloca uma exigência que tem a forma da sua efetivação. A forma dos produtos industriais do século XIX, no que ela tem de não funcional e de não

---

[65] BENJAMIN. *Passagens*, [F 1a, 2], p.213, na edição francesa p.173-174.
[66] BUCK-MORSS. *Op.cit.*, p.114.
[67] *Idem, ibidem.*

instrumental, permite que eles sejam interpretados como se fossem obras de arte: como "antecipação de um em-si que ainda não existe [...] As obras de arte indicam que algo existe em-si, mas nada dizem a seu respeito"[68]. A respeito dessa antecipação de uma realidade cuja existência não está assegurada, Benjamin escreveu:

> À forma de um meio de construção que, no começo, ainda é dominada pela do modo antigo (Marx), correspondem imagens na consciência coletiva em que o novo se interpenetra com o antigo. Essas imagens são imagens do desejo, nelas, a coletividade procura tanto superar quanto transfigurar as carências do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção. Além disso, nessas imagens desiderativas aparece a enfática aspiração de se distinguir do antiquado - mas isto quer dizer: do passado mais recente. Tais tendências fazem retroagir até o passado remoto a fantasia imagética impulsionada pelo novo. No sonho, em que ante os olhos de cada época aparece em imagens aquela que a seguirá, esta última aparece conjugada a elementos da proto-história, ou seja, a elementos de uma sociedade sem classes. Depositadas no inconsciente da coletividade, tais experiências, interpenetradas pelo novo, geram a utopia que deixa o seu rastro em mil configurações da vida, desde construções duradouras até modas fugazes.[69]

Nesse contexto, podemos perceber a ambivalência das imagens de sonho: nelas a coletividade tanto expressa uma utopia emancipatória quanto uma harmonia mítica idealizada: deseja tanto superar como simplesmente figurar o que aí está de outro modo, o que também sinaliza desejo de mudança. Ambos os movimentos - o transcender e o dissimular - colaboram para a formação do sonho: segundo Freud, frente a uma realidade penosa, o desejo tenta eliminá-la alucinatoriamente e uma contra-vontade tenta mantê-la através de uma "deformação das representações que veiculam o desejo"[70], observa Rouanet. No século XIX, o desejo coletivo - enervado pelo novo - "utiliza a ocasião presente para desenhar, segundo o modelo do passado,

---

[68] ADORNO. *Teoria estética*, p.95.
[69] BENJAMIN. "Paris, capital do século XIX". Trad. Kothe, p.32. Nas *Passagens*, p.46-47, na ed. francesa p.36.
[70] ROUANET. *A razão nômade*, p.54-55.

uma imagem do futuro"[71]. Sem lugar, a utopia insiste em resistir, e vai deixando seu rastro impresso em mil configurações.

Rastro, traço, vestígio, pista (*Spur*) é um conceito caro a Benjamin. Contraposição da aura, *Spur* "é a aparição de uma proximidade, qualquer que seja a distância onde possa estar aquilo que o deixou"[72]. Enquanto a aura que a rodeava permitia à coisa apropriar-se de nós, através dos vestígios somos nós quem nos apropriamos das coisas. Ao pensamento benjaminiano interessam os vestígios capazes de vincular a matéria à experiência coletiva[73]. É através dos traços deixados no mundo material que os sonhos coletivos podem ir configurando-se para nós. Quando o filósofo afirma que, nas imagens de sonho, o futuro aparece ligado a "elementos da proto-história, ou seja, a elementos de uma sociedade sem classes", isso significa que o desejo por elas expresso pressupõe uma mudança no núcleo estrutural das sociedades baseadas na dominação de classes.

Contudo, mesmo enquanto capacidade de revelar desejos, ou de antecipar o ainda não existente, o sonho não tem *status* de verdade filosófica no pensamento benjaminiano. Os sonhos coletivos materializados são sedimentações obscuras de pistas, com vários níveis de significação, a serem desembaraçadas pelo teórico, e não significações *per se*. O paradoxo do uso de símbolos utópicos e mitos arcaicos ser lido pelo filósofo como desejo de emancipação acontece porque, quando evocam um reservatório de memória cultural de mitos e símbolos do passado mais distante, as imagens de sonho mobilizam o poder da imaginação coletiva e promovem um corte no curso linear da história. Aparecendo como mera ornamentação superficial nas formas industriais, tais imagens deixam visivelmente inscrito nos produtos da

---

[71] FREUD. "Escritores criativos e devaneios", em *op.cit.*, p.153; tradução ligeiramente modificada. No original, "Der Dichter und das Phantasieren", in *G.W. VII*, p.216. Citado por ROUANET, in *A razão nômade*, p.122.

[72] BENJAMIN. *Passagens*. [M 16a, 4], p.560, na edição francesa p.464.

[73] Sobre a relação entre aura e vestígio cf. OTTE. *Linha, choque e mônada. Tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*, p.207ss.

nova tecnologia o fim social desejado através de seu desenvolvimento; Buck-Morss observa que, mesmo como máscara do novo, essas imagens arcaicas providenciam uma representação simbólica sobre o que o sentido social e humano da mudança tecnológica significa.[74]

Imagens de sonho tornam-se potencialmente revolucionárias quando, mediadas pela nova técnica material, atualizam a expressão do impulso emancipatório coletivo, manifestação do substrato sensível da humanidade. As novas representações atualizadas, por sua vez, "inervam os orgãos técnicos do coletivo" provocando uma estimulação nervosa que instiga à ação revolucionária num processo semelhante ao da "criança que aprende a segurar tentando apoderar-se da lua com a mão"[75], escreveu Benjamin. A recorrência formal à fusão do novo com o antigo em tempos de ruptura histórica já fora percebida também por Marx. No *18 Brumário*, podemos ler que os homens fazem sua própria história, mas não segundo os seus desejos imediatos e sim presos às circunstâncias que lhes são transmitidas pelo passado. É, portanto, também na herança do passado que serão buscadas formas capazes de configurar o momento atual, porque pertencem à mesma constelação.

> A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos. E justamente quando parecem empenhados em revolucionar a si e às coisas, em criar algo que jamais existiu, precisamente nesses períodos de crise revolucionária os homens conjuram ansiosamente em seu auxílio os espíritos do passado, tomando-lhes emprestado os nomes, os gritos de guerra e as roupagens, afim de apresentarem-se nessa máscara de tempo honorável.[76]

Faz-se necessária a recorrência ao passado para resistir ao mundo que não oferece nenhuma imagem de salvação. Marx recorda que, para a revolução inglesa, Cromwell e o povo inglês buscaram "as linguagens, as paixões e as ilusões do

---

74 BUCK-MORSS. *Op.cit.*, p.117.
75 BENJAMIN. *Passagens.* [W 7, 4], p.777, na edição francesa p.646.
76 MARX. *Marx*, "Os Pensadores", p.335, tradução ligeiramente modificada.

Antigo Testamento"[77]; alcançados os objetivos propostos Locke suplantou os heróis bíblicos: a máscara é temporária e usada apenas como forma provisória no espaço de tempo que transcorre entre a destruição da forma obsoleta e a realização da nova configuração. A ressurreição dos mortos não tinha a intenção de parodiar lutas passadas, mas de glorificar as novas, de engrandecer a imaginação, e de encontrar o espírito da bravura, assinala Marx. Trata-se de uma interrupção do *continuum* histórico capaz de estabelecer uma articulação não linear entre os acontecimentos, de articular os acontecimentos segundo o "agora" de cada tempo: o momento mais próximo não é necessariamente o que ocorreu ontem, o cronologicamente mais perto, mas aquele preenchido por acontecimentos cujo "agora" é semelhante ao do momento presente. Assim, diz Benjamin, nas teses *Sobre o conceito da história*:

> a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de "agoras", que ele faz explodir do *continuum* da história. A revolução francesa se via como uma Roma ressurreta. Ela citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo.[78]

O poder crítico das formas imagéticas é uma constante no pensamento de Benjamin. Já num texto de 1914, denominado "A vida dos estudantes"[79], o então estudante adverte que, contra a "informe tendência progressista" que percebia dominar o pensamento de seus colegas, era necessário "libertar o futuro de sua forma presente desfigurada, através de um ato de conhecimento"[80]. Para tanto, cabia à Universidade não se limitar a produzir uma determinada ciência, mas tornar-se "protetora e produtora da forma filosófica da comunidade", evitando que fossem ridicularizadas "como utopistas as pessoas lúcidas que restam"[81]. O "ato de conhecimento", capaz de decifrar o sentido expresso nas imagens desiderativas e

---

77 *Idem*, p.336.
78 BENJAMIN. *Walter Benjamin. Obras escolhidas I*, p.229-230. A recorrência à imagem da Roma antiga por Robespierre foi também registrada por Marx, conforme pode-se ler no *18 Brumário*, *op.cit.*, p.336.
79 BENJAMIN. "A vida dos estudantes", *Documentos de cultura, documentos de barbárie*, p.151-159.
80 *Idem*, p.151.
81 *Idem*, p.156.

liberar o futuro da forma desfigurada, é o que Benjamin se propõe a realizar com a obra das *Passagens*. Semelhante ao processo psicanalítico, a interpretação do sentido latente nos fenômenos culturais permite o acesso aos desejos recalcados. Inconsciente, o coletivo do século XIX repete - em formas oníricas que são reificações de uma promessa, mera apresentação em seu não ser - o desejo de que o mundo seja radicalmente diferente do que é, desejo ao qual a humanidade tem persistentemente dado expressão.

5. O Equívoco do Novo.

> Novidade. Vontade de novidade. O novo é um desses venenos excitantes, que acabam sendo mais necessários que qualquer alimento, dos quais é preciso, uma vez que eles são nossos senhores, sempre aumentar a dose [...] É estranho prender-se assim à parte perecível das coisas, que é exatamente sua qualidade de serem novas.[82]

É impossível desvincular a "vontade de novidade" do desejo de mudança. A embriaguez provocada pelo novo vicia e torna inestimável seu valor, que aparece como uma qualidade independente do próprio valor da coisa, como representante "de um absoluto que não é acessível a nenhuma interpretação e a nenhuma comparação"[83]. Conforme tematiza Benjamin, no capitalismo industrial o fascínio pelo novo é explorado sistematicamente pela indústria de mercadorias como estimulante da demanda: "a novidade do produto adquire um significado até então desconhecido"[84]. O *novo* passa a ser, paradoxalmente, a *constante* nas mercadorias. Multidões são seduzidas por novidades, rapidamente ultrapassadas por outras novidades, para que esse vertiginoso movimento não dê tempo à percepção de ver

---

82 VALÉRY. *Choses tues*. Paris, 1930, p.14-15. *Apud* BENJAMIN. *Passagens*, [S 10, 6], p.696, na edição francesa p.577.
83 BENJAMIN. *Passagens*, "Exposé de 39", p.71, na edição francesa p.55.
84 *Idem*, [J 56a, 10], p.417, na edição francesa p.344. Também em "Parque central", trad. Kothe, p.172.

que se trata de um retorno do mesmo. A mera experiência do sempre novo esquece que a condição fundamental para sua existência é a sempre mesma reprodução das relações sociais, reprodução necessária para que o sempre novo continue aparecendo. É com a mercadoria que "o eterno retorno do mesmo concretiza-se pela primeira vez": o sempre-igual aparece de modo evidente na produção em massa, observa o filósofo, e

> a humanidade faz aí papel de condenada. Tudo o que ela poderá esperar de novo se revelará não ser mais do que uma realidade desde sempre presente e esse novo será tão pouco capaz de lhe fornecer uma solução libertadora quanto uma nova moda o é de renovar a sociedade. [...] A humanidade será presa de uma angústia mítica enquanto a fantasmagoria aí tiver lugar.[85]

A imagem das mercadorias precisa ser compreendida no movimento dialético do novo e do sempre-igual. É uma característica vital da modernidade sua aparência sempre nova, criada pelas modas e pela publicidade, que esconde a sempre mesma produção dos valores de troca[86]. Benjamin percebe que a chave para o mundo onírico do século XIX está na forma como a mercadoria envolve e domina todo o contexto com seu fascínio; sujeito da dominação, ela é objeto de fetiche, de alegoria e de sonho. Sonhando, o coletivo ignora a história; inconsciente, percebe os eventos desenrolando-se segundo um curso sempre idêntico e sempre novo. "A sensação de sempre novo, de imediatamente moderno, é uma forma de tornar tudo tão onírico quanto o eterno retorno do mesmo"[87], escreveu o filósofo. A sensacional aparência nova das mercadorias provoca na percepção choques que paralisam os sentidos. Benjamin pergunta: "De que adianta falar em progresso num mundo que naufraga em *rigor mortis*?"[88] Isso só é possível porque o mundo reproduz um contínuo choque na sensação através da novidade da mercadoria que irá transformar a própria

---

85 *Idem*, "Exposé de 39", p.61, na edição francesa p.47-48.
86 Sobre a dialética do novo e do sempre-igual cf. FRISBY. *Fragments of modernity*, p.254ss.
87 BENJAMIN. *Passagens*, [S 2, 1], p.678, na edição francesa p.563.
88 BENJAMIN. Idem, [J 58, 6], p.420, na edição francesa p.347. Também em "Parque central" in *op.cit.*, p.145.

estrutura da experiência humana: imerso em sonhos, o coletivo que não conhece a história é também incapaz de conceber o futuro, e, com isso, a fantasia da classe burguesa aparece como fatalidade. Buck-Morss observa que "a história transformou-se numa manifestação da forma mercadoria"[89], "de sexo a status social", escreve a autora, tudo aparece como mercadoria na vitrine frente à qual as massas urbanas permaneciam maravilhadas, mesmo quando a posse pessoal estava completamente fora de seu alcance: as coisas exibidas traziam a quem as visse a possibilidade de sonhá-las[90]. "Havia uma Passagem do Desejo"[91], podemos ler nas *Passagens*. Uma embriaguez apoderou-se do coletivo: atraindo para o olhar, a indústria produzia desejos e suscitava necessidades artificiais. Numa clara e cáustica referência a Platão, Benjamin assinala que a indústria prejudicou mais que a poesia[92]; produzida como mercadoria, a cultura funciona mais como manipulação do que como iluminação. A cultura transformou-se em mercadoria e o público em massa. "Com a criação dos grandes magazines, os consumidores começam a se perceber como massa pela primeira vez na história"[93]. Massa, assinala Benjamin, implica que "não se pode pensar em nenhuma classe, em nenhuma forma de coletivo estruturado. Não se trata de outra coisa senão de uma multidão amorfa de passantes, de simples pessoas nas ruas"[94].

Nas grandes cidades, a concentração urbana criou complexas novas formas de vida para as quais não havia nenhum conhecimento na tradição. Novos ritmos, novos movimentos afetavam os indivíduos e produziam choques que não podiam ser suprimidos nem absorvidos, provocando, portanto, um comportamento reativo de autômatos sem memória. Confrontado com a tecnologia - produzida mas não mais

---

89 BUCK-MORSS. *Op.cit.*, p.82.
90 Cf. BENJAMIN. *Passagens*, [M 9, 2], p.546, na edição francesa p.452.
91 *Idem*, [A 6a, 4], p.98, na edição francesa p.77.
92 *Idem*, [I 1a, 5], p.284, na edição francesa p.232.
93 BENJAMIN. *Passagens*, [A 4, 1], p.93, na edição francesa p.73.
94 BENJAMIN. "Sobre alguns temas em Baudelaire" in *Obras escolhidas III*, p.113.

controlada por ele - que lhe aparece como uma segunda natureza, o homem vê-se forçado a desenvolver processos de aprendizagem tal e qual como quando, originalmente, confrontou-se com a natureza primeira. Desprovido do controle de sua vida, fica convencido de que a natureza reificada é o *locus* do significado. De modo que as mercadorias não apenas determinam a estrutura das relações entre os homens, mas também passam a definir o sentido do mundo[95]. A vida humana passa a girar em torno do mercado, a técnica apresenta-se como segunda natureza, e o capital detém sua posse: o código dos dominadores não revela seus princípios aos que recebem ordens e aparece como normas quase sempre incompreensíveis; e reagir contra tal configuração significaria lutar por uma causa perdida: um heroísmo épico inadequado à modernidade. Reduzido seu potencial de sujeito, sem perceber possibilidades de ação, o coletivo mergulha "num indescritível sentimento de melancolia, que o poeta chamava *spleen*"[96]: a alienação de si-mesmo é "o novo e decisivo fermento, que entrando no *taedium vitae*, transforma-o em *spleen*"[97]. Interessado em descobrir qual é "o oposto dialético do tédio"[98], Walter Benjamin observa que nos entediamos quando não sabemos o que nos espera. Fruto da falta de perspectivas, o tédio é o "índice de participação no sonho coletivo"[99], observa o filósofo que assim o descreve:

> O tédio é um pano cinzento e quente, guarnecido no interior com um forro de seda em cores vivas e cintilantes. Nós nos enrolamos nele quando sonhamos. Então estamos em casa dentro dos arabescos de seu forro.[100]

Interiormente mergulhado em vibrantes sonhos coloridos, ao mundo o sujeito só mostra sua face externa cinzenta. O trabalho mecânico, com sua uniformidade de

---

95 JENNINGS. *Dialectical images*, p.77ss.
96 KONDER. *Walter Benjamin, o marxismo da melancolia*, p.88; o poeta referido é Baudelaire.
97 BENJAMIN. "Parque central" in *Walter Benjamin*, coleção Sociologia, vol.50, p.125.
98 Cf. BENJAMIN. *Passagens*, [D 2, 7], p.161, na edição francesa p.130.
99 *Idem*, [D 3, 7], p.164, na edição francesa p.133.
100 *Idem*, [D 2a,1], p.161, na edição francesa p.130-131.

sempre o mesmo, aparece como infraestrutura econômica do tédio ideológico, relembrando o trabalho de Sísifo: embrulhar-se em sonhos parece então a única saída.

A dinâmica do capitalismo criou mecanismos que afetaram as inclinações e o ímpeto dos sujeitos. O conhecimento dos antagonismos foi substituído por uma harmonia ilusória e o fascínio pela ciência levou ao desprezo pelo alcance destrutivo da exploração do trabalho. Mas às oníricas ilusões evolucionistas, Benjamin contrapõe as visões engelianas apresentadas em *A condição da classe trabalhadora na Inglaterra*, obra onde o autor observou que a concentração de 3,5 milhões de seres humanos centuplicou a potência desses seres e transformou Londres na capital comercial do mundo. Entretanto, quando se andava pela cidade, podia-se descobrir o sacrifício aí implicado, e, afirma Engels,

> só então é que se nota que esses londrinos tiveram de sacrificar a melhor parte da sua humanidade para realizar todas as maravilhas da civilização das quais pulula a sua cidade, enquanto centenas de forças, neles adormecidas, permaneceram inativas e foram reprimidas [...] Essas centenas de milhares de todas as classes e posições, que se empurram umas às outras, não são todos seres humanos com as mesmas qualidades e aptidões, e com o mesmo interesse em serem felizes? [...] E no entanto, passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem absolutamente nada em comum [...] Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados, avulta tanto mais repugnantes e ofensivos quanto mais esses indivíduos se comprimem num exíguo espaço.[101]

Foi doloroso o processo de formação do proletariado moderno, "a verdadeira proletarização [...] das massas só se completa ao fim dos anos 30"[102]. Tão estreita proximidade física entre um número tão enorme de pessoas não seria suportável sem estratégias de um distanciamento psicológico: o isolamento do indivíduo, a partir do processo de alienação, é fundamento da sociedade capitalista. Um modo de

---

101 ENGELS. *La situation de la classe laborieuse en Angleterre*, p.59-60. No original, ed. Leipzig, 1848, vol.2, p.36-37. Citado por BENJAMIN. *Op.cit.*, [M 5a, 1], p.538, na edição francesa p.445-446. Também em "A Paris do Segundo Império em Baudelaire", trad. Kothe, p.84-85.
102 BENJAMIN. *Passagens*, [U 1, 2], p.708, na edição francesa p.587.

produção que privilegiava a vida privada e baseava sua concepção de sujeito no indivíduo isolado conseguiu criar novas formas de existência pública em espaços urbanos coletivos sem nenhum nível de solidariedade ou consciência social. Assim, assinala Buck-Morss, o coletivo fica "sem nenhum modo de despertar do sonho no qual foi embrulhado"[103]. À ruptura das antigas formas de relação social segue-se a massa de indivíduos uniformes e fungíveis. Quando a multidão urbana impõe-se no campo visual, sustentar a própria individualidade adquire traços heróicos, a população que compõe a massa é indistinta, não pertence a uma classe determinada. Benjamin adverte que "os estados totalitários tomaram essa massa como modelo. A 'comunidade nacional' procura expulsar dos indivíduos, tomados isoladamente, tudo o que coloca obstáculos à sua completa dissolução em uma massa de clientes"[104].

As passagens, bem como a moda e os outros produtos da cultura exibiam às massas o novo, com toda sua potência emancipadora sob as leis estritas do mercado. Se no nível manifesto as mudanças acenam transformações, no nível latente elas são uma camuflagem do desejo da classe dominante que cobre o fato de que - para citar Brecht - "os dominadores têm uma grande aversão a mudanças violentas. Eles adorariam que tudo permanecesse como está, mil anos se possível".[105] O futuro apareceu como promessa de progresso ilimitado e mudança contínua, mas o real desejo da classe burguesa era a eternização de seu poder. Daí a comercialização em massa do sonho dentro de um sistema que impedia sua realização. Tal mercado prenuncia a indústria cultural, *locus* destinado ao sonho, mas não à sua efetivação, dentro do mundo administrado. No século XIX, o comércio em bases oníricas transformou-se numa indústria crescente: a má consciência dos produtores e a superprodução de mercadorias aparecem como o kitsch, afirma Benjamin[106].

---

103 BUCK-MORSS. *Op.cit.*, p.261.
104 BENJAMIN. *Passagens*, [J 81a, 1], p.468-469, na edição francesa p.387.
105 BRECHT. *Unsere Zeit*. Paris-Prague, 1935, VII, p.32. *Apud* BENJAMIN, *Passagens*, [B 4a, 1], p.121, na edição francesa p.97.
106 BENJAMIN, *Passagens*, {P* 6}, p.1035, na edição francesa p.861.

Na França, durante o governo liberal de Luis Filipe (1830-1848), o número de sujeitos com direito a voto, ainda baseado na posse de terra, é elevado de 100 para 200 mil. Com a ampliação do aparelho democrático, pela primeira vez, "o homem privado pisa o palco da história", observa Benjamin[107]. Realista e agressivo no trabalho, em busca de conforto[108] no lar, esse homem contrapõe ao espaço público o interior de sua moradia como abrigo dos seus sonhos. Nos interiores burgueses, uma extravagante mascarada de estilos atravessa o século XIX. "O interior não é apenas o universo do homem privado, mas também seu estojo"[109], o lugar onde ele imprime a marca da sua presença. O ambiente doméstico é como que estofado de almofadas, cortinas, colchas, e sobretudo estojos: para relógios, chinelos, albuns de fotografias, e outros apetrechos. Geralmente revestidos de veludo ou pelúcia - "material no qual os traços imprimem-se particularmente com facilidade"[110] e que conserva a marca de qualquer contato -, os estojos eram a expressão do sentimento burguês em relação a seu lar, eram "dispositivos para recolher e conservar os traços"[111]. "Habitar significa deixar rastros"[112], podemos ler nas *Passagens*, e, no século XIX, vivia-se "não em uma casa (*Haus*), mas dentro de uma caixa (*Gehaüse*). A diferença entre as duas? A segunda traz visivelmente a impressão de quem a habita"[113].

As próprias passagens eram como estojos, faziam uma mediação entre o abrigo burguês e o espaço externo da cidade. A esse sufocante mundo interior de pelúcia foi sobreposta uma sede de perspectivas abertas, devida principalmente à necessidade exterior de visibilidade e controle, pois o esplendor e o sentimento

---

107 BENJAMIN, "Exposé de 35". Trad. Kothe, p.37.
108 *Comfort*, palavra de origem inglesa, significava *consolation* (*conforter* era o epíteto do Espírito Santo). Cf. BENJAMIN, *Passagens*, [I 6a, 2], p.297, na edição francesa p.243.
109 BENJAMIN, "Exposé de 35". Trad. Kothe, p.38.
110 *Idem*, *Passagens*, [I 5, 2], p.294, na edição francesa p.241.
111 *Idem*, *Passagens*, [I 7, 6], p.298, na edição francesa p.244.
112 *Idem*, *Passagens*, "Exposé de 35". Trad. Kothe, p.38.
113 *Idem*, *Passagens*, {P* 3}, p.1035, também [I 4, 4], p.291-292, na edição francesa p.239.

ilusório de harmonia e segurança de que cercou-se a sociedade burguesa não estavam ao abrigo de ameaças. As barricadas de 30, quando trabalhadores, artesãos, artistas, estudantes e intelectuais desafiaram exército e polícia - que não estavam ansiosos para disparar contra a multidão - provocando a renúncia de Carlos X; e as lutas de 48, com 4.000 barricadas em Paris, que levaram Luis Filipe a abdicar, mostraram a tensa incompatibilidade entre o sonho burguês e o proletário. Tal diferença representava um perigo que foi enfrentado com o "embelezamento estratégico" de Paris, executado por Haussmann, cuja finalidade era deixar a cidade segura em caso de guerra civil. Com a haussmanização, observa Benjamin, "a fantasmagoria se faz pedra"[114]. Segundo Le Corbusier, "os traços de Haussmann eram totalmente arbitrários; não eram conclusões rigorosas do urbanismo. Eram medidas de ordem financeira e militar"[115]. O arquiteto denominava-se "artista-demolidor". Para criar as visões em perspectiva que constituíam seu ideal urbanístico, abriu largas avenidas ao custo de um grande número de demolições (articuladas em negociações bastante corruptas). Com isso, os parisienses não se sentem mais em casa, a cidade torna-se estranha a eles: "começa-se a tomar consciência do caráter desumano da grande metrópole"[116].

Atrevidas, as barricadas ressurgiram desafiadoras, atravessando as enormes avenidas, na comuna de 70, transtornando a fisionomia da metrópole já transformada por Haussmann, confirmando que "tudo o que é sólido desmancha no ar". Foram derrotadas, mas liquidaram a ilusão que dominava o proletariado: a crença de que a revolução de 1789 seria levada adiante, conjuntamente, por burgueses e proletários: "a burguesia jamais compartilhou esse erro"[117], observou Benjamin. A comuna lutava não pela abolição da propriedade privada, mas por sua

114 *Idem*, *Passagens*, "Exposé de 39", p.74, na edição francesa p.57.
115 LE CORBUSIER. *Urbanismo*, p.248. Citado por BENJAMIN, nas *Passagens*, [E 2a, 1], p.184, na edição francesa p.150. (É curioso que Hauss-mann tivesse tal nome).
116 BENJAMIN. *Passagens*, "Exposé de 39", p.73, na edição francesa p.41-42.
117 *Idem*, "Exposé de 35". Trad. Kothe, p.42.

distribuição mais ampla. Ficou claro que os poderosos estavam dispostos a manter suas posições "pelo sangue (a polícia), pela astúcia (a moda), e pela magia (o fausto)"[118].

Preso durante a comuna, um de seu líderes, Auguste Blanqui (1805-1880), escreveu na prisão *A eternidade pelos astros*, onde apresentou a idéia do eterno retorno, dez anos antes do *Zaratustra* de Nietzsche, assinala Benjamin. Blanqui foi um revolucionário profissional, passou grande parte de sua vida adulta na cadeia por suas atividades: foi preso em 1830, 1848 e 1870. Sua postura despertou profundo interesse no filósofo, sobretudo quando percebeu que sua atividade como conspirador profissional "não pressupunha uma crença no progresso, mas, antes, a resolução de acabar com a injustiça presente"[119], que sua intenção era arrancar a humanidade à catástrofe que a ameaçava, recusando-se a planejar o que aconteceria depois. Ditada por um sentimento de opressão, não há nada de triunfante na obra de Blanqui: o progresso é considerado como uma fantasmagoria da história. Frente à derrota, o revolucionário foi tomado por uma resignação sem esperança, face aos acontecimentos vividos. O filósofo observa que o pensamento do eterno retorno apareceu quando a burguesia recusou-se a olhar de frente a evolução futura do sistema de produção que ela pôs em marcha, e, não ousando encarar a luta de classes como fato, preferiu impor uma harmonia ilusória e permanecer sonhando. Com isso, escreve Benjamin, "o pensamento de Zaratustra e do eterno retorno fazem par com a divisa bordada no travesseiro: 'só mais quinze minutos'"[120].

Para o pensamento benjaminiano, o eterno retorno é a forma fundamental da consciência *pré*-histórica, da consciência mítica. "O coletivo que sonha ignora a história"[121], encarando os acontecimentos como irredutíveis. O sonho é, portanto, "a

118 *Idem*, [E 5a, 7], p.194, na edição francesa p.157.
119 *Idem*, [J 61a, 3], p.428, na edição francesa p.353-354.
120 *Idem*, [D 9, 3], p.175, na edição francesa p.141. A idéia está também em "Parque central", *op.cit.*, p.140.
121 *Idem*, [S 2, 1], p.678, na edição francesa p.563.

terra onde são feitas as descobertas que testemunham a pré-história do século XIX"[122].

Entretanto, a derrota da comuna não foi capaz de evitar a derrocada dos símbolos de desejos da burguesia, mesmo enquanto os monumentos que os expressavam ainda estavam de pé. A harmonia social revelou-se uma falácia e a luta de classes apareceu com toda sua verdade. Ficou claro o que já havia sido assinalado por Marx: riqueza e proletariado são contrários; direito e avesso de uma mesma totalidade, são ambos formações do mundo da propriedade privada. Para perpetuar sua própria existência, a propriedade privada precisa perpetuar tanto a riqueza quanto seu contrário. Nesta contradição, a propriedade privada é o lado "positivo" e o proletariado o lado "negativo" - "a inquietação no seio da contradição"[123]- que busca, para abolir-se, abolir seu contrário que o faz proletariado. Tanto a classe proprietária quanto a classe operária representam a mesma alienação humana, ressalta Marx,

> mas a primeira sente-se à vontade nesta alienação; encontra nela uma confirmação, reconhece nesta alienação o seu próprio poder e possui nela a aparência de uma existência humana; a segunda sente-se aniquilada nesta alienação, vê nela a sua impotência e a realidade de uma existência inumana.[124]

Por isso, nesta contradição, a classe proprietaria é a parte conservadora e a classe operaria é a parte destruidora: enquanto a primeira deseja mantê-la, o interesse da segunda é aniquilá-la. Kothe observa que,

> Se as passagens eram como que utopias concretas em que a classe dominante via o (seu) futuro, as barricadas eram constituídas por montes de ruínas que tentavam arruinar a burguesia das passagens [...] As barricadas barravam as passagens porque as passagens barravam a passagem do proletariado.[125]

---

122 *Idem*, [C 2a, 11], p.140, na edição francesa p.113.
123 MARX. *A sagrada família*, p.53.
124 *Idem, ibidem*.
125 KOTHE. *Benjamin & Adorno: confrontos*, p.82.

Abandonadas, as passagens - bem com os interiores estofados, as exposições universais, os panoramas - são reminiscências oníricas. Expressões de desejo que não o realizam, foram desmascaradas no seu faltar. Entretanto, como os demais objetos que guardam vestígios do sonho que um dia expressaram, tornam-se reveladoras quando desencantadas. Expulsas da vida, permanecem materialmente como símbolos, e é precisamente como ruínas que nelas pode-se ler os traços do sonho histórico. "Que as passagens sejam o que elas são para nós, deve-se ao fato delas não serem mais o que eram"[126], afirma Benjamin. Utilitariamente ultrapassadas, essas construções mantiveram um poder semântico como "moldes de cera que servem para fundir a imagem da modernidade"[127], e,

> como as rochas do mioceno ou do eoceno têm ocasionalmente a marca dos monstros desses períodos, as passagens das grandes cidades são como cavernas com fósseis de uma espécie desaparecida: os consumidores da época pré-imperialista do capitalismo, os últimos dinossauros da Europa.[128]

126 BENJAMIN. *Passagens*, "Notas para Exposé de 1935", nota 9, p.1215, na edição francesa p.894.
127 *Idem*, [S 1a, 6], p.678, na edição francesa p.561.
128 *Idem*, [R 2, 3], p.670, na edição francesa p.555.

III. IMAGENS DIALÉTICAS

Se um homem atravessasse o paraíso num sonho e, ao acordar, achasse na sua mão uma flor que aí lhe foi dada... então, quê?

SAMUEL TAYLOR COLERIDGE

1. Mito do Progresso

As categorias que Benjamin utiliza em sua construção teórica possuem diversos níveis de sentido que circundam a faticidade histórica concreta, revelando suas diversas camadas. O filósofo compara a cidade de Paris no século XIX a uma formação geológica que, como fósseis, possui vestígios históricos em granito. Outra metáfora orgânica aparece na analogia que ele estabelece entre a ordem social da cidade e a ordem geográfica de um vulcão. Como as encostas do Vesúvio, que, graças às camadas de lavas, tornam-se um pomar paradisíaco, a massa urbana - perigosa e ameaçadora quando realiza seu potencial revolucionário - é que faz de Paris uma cidade "onde floresce arte, moda e uma existência festiva, como em nenhum outro lugar"[1]: sob o véu ameaçador de revolta revela-se o potencial criativo e a possibilidade de mudança. Essa leitura da natureza histórica expressa "a transitoriedade essencial da verdade em seus momentos contraditórios"[2], percebe Buck-Morss.

Entretanto, quando as referências históricas são chamadas "naturais", numa afirmação acrítica, identificando o curso fenomênico da história como progresso, o resultado é o mito. Este, com seu fatalismo inerente, estabelece que nada de novo pode advir da atividade humana porque os homens não têm o poder de interferir nos trabalhos do destino, sendo-lhes, portanto, negada a possibilidade de realizar uma outra história. Benjamin mostra como a reflexão sobre os elementos ideacionais da natureza e da história é capaz de revelar tanto a transitoriedade da realidade, quanto seu estágio pré-histórico e o pensamento mítico que sobre ela é produzido. O conceito de história implica a possibilidade da influência humana nos acontecimentos e a transformação dos homens em agentes com responsabilidade

---

1 BENJAMIN. *Passagens*, {f* 3}, p.1056, na edição francesa p.879.
2 BUCK-MORSS. *The dialectics of seeing*, p.66

moral e política de moldar o seu próprio destino, assinala Buck-Morss[3]. Ao contrário, o sujeito moderno volta a assemelhar-se ao mitológico quando torna-se obediente a uma estrutura que o constitui através de forças e processos opacos à sua consciência, quando o mundo por ele produzido é apreendido como mundo natural e ele vê, diante de si, um sistema auto-regulado, aparentemente racionalizado, e completamente indiferente ao próprio sujeito. Eagleton observa que

> Esse mundo como artefato autônomo e autodeterminado assume então rapidamente a aparência de uma segunda natureza, apagando sua própria origem na prática humana, e surge tão manifestamente dado quanto aquelas pedras, árvores e montanhas que são o recheio das mitologias.[4]

O avanço do capitalismo produziu uma regressão no tempo histórico porque remeteu o homem de volta a "uma dimensão de fatalidade inexorável, fechada, cíclica e naturalizada, da qual o mito traz a imagem mais apropriada"[5]. Benjamin considera que é tarefa da filosofia crítica dissolver a aparência fatídico e inexorável, natural e imutável, das configurações sociais, revelando seu caráter histórico. Por essa razão, o mito contra o qual o filósofo degladia-se com maior vigor é o do progresso histórico automático e irreversível, fruto da identificação do progresso no nível da produção com progresso social. Assinalando o erro de confundir avanços técnicos com progresso histórico, Benjamin observa que só se a acumulação de conhecimentos verdadeiros for paralela à participação crescente dos homens, o progresso da ciência será, imediatamente, um progresso da humanidade.[6] O filósofo assinala ainda que, ao longo do século XIX, quando a burguesia consolida suas posições de poder, o conceito de progresso foi perdendo suas funções críticas originais[7]. Neste processo, a doutrina darwinista da seleção natural teve importância

---

3 Cf. *idem*, p.227.
4 EAGLETON. *A ideologia da estética*, p.231.
5 *Idem, ibidem.*
6 BENJAMIN. *Op.cit.*, [N 14a, 4], p.602, na edição francesa p.499.
7 *Idem*, [N 11a, 1], p.596, na edição francesa p.495.

decisiva, uma vez que o modelo explicativo usado por Darwin permitia supor que o processo evolutivo acontecia através da seleção natural dos mais aptos à sobrevivência: a transposição da teoria biológica para a história acontece quando a sociedade acreditou que a concorrência e a lei da oferta e da procura tornariam os mais capazes de competir superiores aos outros. Glorificando cegamente o curso empírico da história, ao transformá-lo em juiz, tal idéia de evolução social vê nas condições postas pelo capitalismo competitivo a expressão verdadeira da natureza humana em sua permanente e inevitável luta pela sobrevivência. A ideologia evolucionista tornou-se assim "a marca do curso da história em sua *totalidade*, o conceito de progresso é associado a uma hipóstase não crítica"[8], escreve Benjamin, registrando, em contrapartida, a necessidade de, no curso concreto da história, dar à regressão contornos tão claros quanto ao progresso. Quando o holocausto nazista era ainda um ovo de serpente, o filósofo chamou a atenção para a existência de movimentos retrógrados na história, simultâneos aos progressivos. Visando desmascarar o mito ideológico da evolução natural, ele escreveu que "ultrapassar a noção de 'progresso' e ultrapassar a noção de 'períodos de decadência' são dois aspectos de uma só e mesma coisa"[9].

Na tese 11 *Sobre o Conceito da História*[10], vemos a suposição do operariado alemão do século XIX de estar nadando a favor da corrente histórica levá-lo a um passo de crer que o trabalho industrial representava uma conquista política, deixando de lado a questão de como os produtos industriais poderiam beneficiar trabalhadores que a eles não tinham acesso. O filósofo entende que o interesse de tal conceito de trabalho está voltado apenas aos progressos na dominação da natureza sem perceber o retrocesso imposto à organização social. O marxismo vulgar não foi capaz de perceber que a classe operária era o sujeito histórico e que sua consciência tem uma

8 *Idem.*, [N 13, 1], p.598, na edição francesa p.497.
9 *Idem*, [N 2, 5], p.575, na edição francesa p.477.
10 BENJAMIN. *Obras escolhidas I*, p.227-228.

função ímpar na história. A verdade é arma para o proletariado, adverte o jovem Lukács, e é só para ele que "a justa compreensão da *essência da sociedade* constitui *fator de força de primeira ordem*"[11]. Ao papel de tomada de consciência histórica, foi sobreposto e garantido o papel de salvador das gerações futuras, o proletariado ficou assim privado das suas melhores forças: o ódio e o espírito de sacrifício, uma vez que ambos alimentam-se "da imagem dos antepassados escravizados, e não dos descendentes liberados"[12]. Benjamin observa que:

> o insubstituível valor político do ódio consiste precisamente em dar à classe revolucionária uma sadia indiferença em relação às especulações do progresso. Sob a ferida da indignação, é de fato tão digno do homem vestir-se contra a injustiça reinante quanto desejar melhorar a existência das gerações futuras [...] A indignação irá, de mãos dadas, com a firme resolução de arrancar, no último instante, a humanidade da catástrofe que a ameaça a cada momento.[13]

Não estando garantida a realização da emancipação, não é na continuidade do tempo que se aloja o progresso, mas nas interferências, observa o filósofo, "onde qualquer coisa verdadeiramente nova se faz sentir pela primeira vez com a sobriedade da aurora"[14]. Tais momentos que atravessam o estabelecido provocando rupturas ocasionais, a celebração ou a apologia esforçam-se por recobrir, fabricando uma continuidade que negligencia as passagens onde a tradição se interrompe, ou seja, passando por cima das "escarpas e asperezas" que oferecem apoio a quem desejar ir adiante[15]. Quebrar os mecanismos que infinitamente rearranjam os fragmentos do mundo material segundo um modelo dado, configura a transcendência, eminentemente política, proposta por Benjamin. Os conceitos dos dominadores são como espelhos de um caleidoscópio onde a imagem transforma-se a cada giro, mas

---

11 LUKÁCS. *História e consciência de classe*, p.83.
12 BENJAMIN. *Obras escolhidas I*, tese 12, p.228-229. A idéia apresentada nesta tese aparece claramente no capítulo "A consciência de classe", parte IV, da obra citada de Lukács.
13 BENJAMIN. *Passagens*, [J 61a, 3], p.428, na edição francesa p.354.
14 *Idem*, [N 9a, 7], p.593, na edição francesa p.492.
15 *Idem*, [N 9a, 5], p.592, na edição francesa p.491-492; também em "Parque central", *op.cit.*, p.124.

sempre ordenadas pelo espelho. "O caleidoscópio deve ser destroçado"[16], escreveu o filósofo, para que os elementos possam se arrancados dos falsos contextos e montados em uma nova configuração onde o que foi recalcado tenha lugar. Não mais o descrente abandono espiritual do mundo material realizado pelos dramáticos barrocos; nem fixar residência no *spleen*, "sentimento que corresponde à catástrofe em permanência"[17], como faz Baudelaire; mas, mostrando suas entranhas, desmascar o mito, propõe o filósofo.

2. Cabala

Para ir além da cisão entre matéria e espírito que resultou no abandono da natureza pelos alegoristas barrocos, ou na sua dominação insensata realizada pelos industriais modernos, além do materialismo histórico, Benjamin recorre, heuristicamente, à cabala judaica, privilegiando, principalmente, o conceito de redenção tal como é formulado por essa doutrina. Conforme foi bem observado por Adorno, Benjamin, no movimento do seu pensar, recusa-se a reconhecer o limite imposto ao pensamento moderno por Kant, que proíbe a ida ao mundo inteligível, "ou, como Hegel o chamou com irritação, lá onde existem 'as casas mal-afamadas'"[18]. Scholem considera que a justaposição dos dois modos de pensar - o materialista-histórico e o metafísico-teológico - conferiu aos trabalhos de Benjamin "aquele brilho profundo que os distinguia tão impressionantemente da maioria dos produtos do pensamento que se caracterizam por um tédio incomum"[19].

---

16 *Idem, ibidem*; também em "Parque central", *op.cit.*, p.126.
17 BENJAMIN. "Parque central", *Obras escolhidas III*, p.154.
18 ADORNO. "Introducción a los Escritos de Benjamin (1955)", p.37, in *Sobre Walter Benjamin*.
19 SCHOLEM. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*, p.127. Na mesma página pode-se ler que Benjamin, por volta de 1930, disse a Adorno que somente quem conhecesse a Cabala poderia entender a introdução da obra sobre o *Drama barroco*.

Sucintamente, e de maneira bastante simplificada, vamos apresentar aqui, em linhas gerais, o pensamento cabalístico, considerando os pontos tangentes à filosofia benjaminiana.

A sucessiva recepção dos mesmos conhecimentos transmitidos oralmente ao longo dos séculos vai dar à arte de escrever misticamente, "ocultando as instruções verbais sob magníficas metáforas", o nome de *scientia cabalea*, ciência da recepção, escreveu Reynolds, em *Mithomysthes*, no ano de 1632[20]. Cabala, entre os hebreus, era sinônimo da *receptio* latina: uma lição dos antigos, recebida com a devida reverência. Em Scholem, a definição apresentada é um pouco diversa: cabala aparece como a tradução literal de *tradição*. Mas qualquer que seja o sentido adotado, é paradoxal que os grandes cabalistas tenham sido justamente os que inovaram a tradição e a recepção, os que tiveram suas inovações aceitas como a cabala verdadeira, quer dizer, como sabedoria tradicional, e "ninguém viu nisto uma contradição", observa Scholem[21]. Preocupados em descobrir novos extratos da consciência religiosa, os cabalistas começam onde terminam os filósofos: aquilo que do ponto de vista filosófico poderia constituir um erro é visto como abreviação de uma linha de pensamento original que pode tornar-se geradora de novas idéias.

Séfer ha-Zohar, Livro do Esplendor, é considerado o texto clássico da cabala, destinado a eclipsar os documentos anteriores. Surgiu na região de Castela, em 1275, e sua autoria é atribuída a um seguidor de Maimônides, Moisés de Leon, que o teria escrito, entre 1260 e 1268, na cidade de Guadalajara, a maior parte em aramaico e numa linguagem literária. O texto varia muito a cada manuscrito: não existe uma versão com o contorno definitivo. Scholem atribui o êxito literário do *Zohar* à "pátina artificial" criada pelo uso do aramaico "com sua estranheza e solenidade"[22].

---

20 Cf. BLOOM, *Cabala e crítica*, p.23.
21 SCHOLEM. *A mística judaica*, p.22. Esse livro foi a fonte para a tematização da cabala que se segue.
22 *Idem*, p.23.

A exegese proposta neste clássico começa subvertendo a relação entre causa e efeito tal como é apresentada, pela *Bíblia* e pela *Torá* judaica, no Gênesis. *Torá* significa "lei", e corresponde ao Pentateuco da *Bíblia* cristã, isto é, aos cinco primeiros livros bíblicos: Gênesis, Êxodo, Levítico, Números e Deuteronômio. O Gênesis começa nos dizendo que "no princípio, Deus criou o céu e a terra". Esta é a primeira frase, e este é o princípio: antes não havia nada, só Deus, onipotente, onipresente, onisciente. Já o Deus da cabala - *Ein-Sof* - é o próprio nada, sem fim, incognoscível, sem qualquer atributo, pois "um Deus definido seria um Deus finito"[23]. Portanto, esse Deus quando cria a partir do nada, cria a partir de si mesmo: o que cria é a sua expressão, a criação *é* Deus expresso, e, portanto, causa e efeito tornam-se indistintos[24]. Como o ser divino original - o Nada - não pode ser expresso, dele emanam dez esferas seqüenciais, as *Sefirot*, que *são* Deus: "Ele é elas e elas são Ele", diz o *Zohar*[25]. As *Sefirot* são os nomes que Deus deu a si mesmo, não são atributos ou acidentes e sim atitudes divinas, são as formas que Ele toma, os "vasos" de Deus, são conceitos do *acontecer* mais que do *ser*[26]. A criação começa quando Deus diz os nomes, nos quais vai desdobrando-se, que são os seguintes: (1) *Keter*, "suprema coroa", a primeira manifestação divina; (2) *Hochmá*, "sabedoria", a idéia primordial de Deus, o masculino; (3) *Biná*, a "inteligência", o feminino; (4) *Hessed*, "amor", ou misericórdia, graça; (5) *Din*, "poder", o rigor divino; (6) *Tiferet*, "beleza"; (7) *Netzá*, "constância duradoura", a vitória de Deus; (8) *Hod*, "majestade"; (9) *Iessod*, "base" ou "fundamento" das forças ativas em Deus; (10) *Malkut*, "reino" de Deus, o arquétipo místico da comunidade dos homens[27]. Esses são os vasos de Deus.

---

23 *Idem*, p.25.
24 Cf. BLOOM, *Op.cit.*, p.34-35.
25 Cf. SCHOLEM, *op.cit.*, p.215.
26 Cf. BLOOM, *Op.cit.*, p.75.
27 Cf. SCHOLEM, *op.cit.*, p.215.

A difícil tarefa de descrever as emanações das *Sefirot* a partir do nada será habilmente realizada com a ajuda de abundantes metáforas interpretativas, observa Scholem[28]. O Nada - *ein* - transforma-se no Eu - *ani*, a consoante é a mesma, e, como se sabe, o iniciado na mística judaica interpreta os textos guiado apenas pelas consoantes, desconsiderando as vogais. A passagem do Nada para o Eu que se revela na criação realiza-se, através dos nomes que ele se dá, num processo cuja tese e antítese são Deus - o nada e o criado -, a entidade suprema que está além do horizonte da experiência humana, porque "precede a divisão entre sujeito e objeto da consciência" sem os quais não há conhecimento[29]. Na cabala, a criação expressa o movimento interno da vida divina, por isso em cada coisa criada estão presentes vestígios dessa realidade mais íntima.

Isaac Luria (1534-1572) reforça a dimensão dialética em sua interpretação do movimento criador cabalístico. Morreu jovem e deixou poucos escritos: "porque todas as coisas são relacionadas entre si", dizia, "mal posso abrir minha boca para falar, sem me sentir como se o mar rebentasse seus diques e transbordasse"[30]. Enquanto na cabala clássica a criação é vista como um desdobramento divino, para Luria é um processo de contração, separação e reagregação (que se expressa analogamente na realidade), descrito como uma cosmogonia negativa que compreende três fases. A primeira, *Tzimtzum*, é a contração de Deus na *Sefira* do *rigor*, contração que abre espaço para a criação do não-Deus. A segunda fase, *Shevirah*, acontece quando o Deus contraído nomeia os resíduos que deixou atrás de si no espaço criado por sua contração enviando-lhes a primeira letra de seu nome *YHVH*. A letra *Yod* representa o princípio ativo da criação enquanto os resíduos são o princípio passivo. Mas o nome de Deus foi forte demais para seus "vasos", apenas

---

28 *Idem*, p.220.
29 *Idem*, p.222.
30 *Idem*, p.257. Frente tal incapacidade de dizer, é impossível não lembrarmo-nos das palavras que desfaziam-se na boca de Chandos "como bolor mofento"; *in* HOFFMANNSTHAL, *G.W.*, p.461/472, "Uma carta", trad. Benedito Nunes, inédito.

as três *Sefirot* superiores resistiram, as outras quebraram-se e parte da luz que continham voltou para Deus, mas a maior parte caiu junto com os cacos dos vasos, os *Kelipot*. *Kelipa* significa casca, resíduo, caco, refugo, e aparece no *Zohar* como metáfora do mal. Assim, as forças malignas do universo guardam centelhas da luz divina aprisionada em seu interior, são estilhaços que ainda podem ser redimidos. Scholem assinala que a ruptura dos vasos é a causa "daquela deficiência interior inerente a tudo o que existe e persiste enquanto o dano não for reparado"[31].

A terceira fase do processo, *Tikun*, deverá ser, inapelavelmente, obra do homem; e consiste em liberar as centelhas caídas de Deus confinadas nos fragmentos, nas *Kelipot*, a fim de reconstituir a integridade divina. As luzes cativas deverão ser liberadas pela humanidade que é quem vai dar a Deus sua configuração final. "A salvação nada mais significa senão a restituição, reintegração do conjunto original"[32] - *apokatastasis*, diriam os gregos -, e esse é o propósito secreto da existência humana. No pensamento cabalista "a existência humana e a divina se entrelaçam", observa Scholem[33], o homem não é apenas senhor do seu próprio destino mas responsável por toda humanidade.

Por sua vez, Bloom lê a cabala como retrato do espírito no seu processo de criação[34]. A ruptura dos vasos representa o estilhaçamento do Verbo divino que deverá ser recriado pelos homens; tal feito será conseguido mimetizando o processo original da criação, isto é, através de um aparente solipsismo: do retraimento de si mesmo - no "vaso" do rigor - de modo a permitir o espaço da criação[35]. Fica evidente o momento destrutivo na criação. Quando rompem-se os vasos não é Deus que se quebra, mas, ao contrário, tudo o que não é Deus, incapaz de conter sua luz, é

---

31 SCHOLEM, *op.cit.*, p.271.
32 *Idem, ibidem.*
33 *Idem*, p.276. O autor considera que "a arquitetura desta estrutura mística poderia ser rotulada de barroca" (o grifo é meu).
34 Cf. BLOOM, *Op.cit.*, p.62ss.
35 Tal idéia é assídua freqüentadora do pensamento estético, de Eliot a Adorno

que se fragmenta em pedaços nos quais a luminosidade divina não se extingue. No presente estado não redimido e fragmentado do mundo, o ato de redenção consiste em recriar a harmonia original, e só "então Deus será um e Seu nome um"[36]. O *Tikun* é o caminho para a origem, "a origem é o alvo"[37]. Mas, no caso, uma origem que foi interrompida, isto é, que não se realizou em todas as suas etapas; o alvo, o que se busca, é a origem, o original, não sendo possível nenhuma pré-figuração do resultado do processo.

Scholem registra[38] que na história da cabala, considera-se que o *Tikun* quase foi alcançado com a criação do primeiro homem, Adão, conhecedor da linguagem dos nomes - eco do Verbo divino - e vivente de um mundo que estava quase no estado para o qual tinha sido preparado: não fosse a queda de Adão no sexto dia, a redenção teria se realizado no sétimo, no *Schabat*. O pecado original é a repetição da ruptura dos vasos, num plano inferior; e a tarefa do homem é restaurar no mundo sua natureza espiritual, "em seu esplendor original"[39]. A vinda do Messias significa que o mundo recebeu, finalmente, sua forma adequada: na tradição cabalista o Messias não é o que traz, mas o que espalha a boa nova.

Onde, face à realidade ambígua e transitória, os alegoristas cristãos desistiram da natureza material é justamente onde os cabalistas estão apenas começando: enquanto o cristianismo concebe a redenção como evento subjetivo correspondente a uma transformação interna, à qual não precisa corresponder nada de exterior, para o pensamento cabalista a redenção tem lugar publicamente no palco da história, onde cada indivíduo é agente do evento. A concepção messiânica judaica possui os atributos de ser história materialista e coletiva e já foi articulada à política por

---

36 SCHOLEM, *op.cit.*, p.234.
37 BENJAMIN. "Sobre o conceito de história", in *Obras escolhidas I*, p.229. Trata-se de um aforisma, fortemente ambíguo, de Karl Kraus, usado por Benjamin como epígrafe da tese 14.
38 SCHOLEM, *op.cit.*, p.278ss.
39 *Idem*, p.281.

Lukács e Bloch, conforme assinala Scholem[40]. Com sua epistemologia particular, que nos remete ao "livro da natureza", os cabalistas lêem a realidade como se fosse um texto, interpretando na sua multiplicidade e fragmentação sinais sensíveis do potencial messiânico do presente. Descobrir tal potencial é também o alvo de Benjamin em sua proposição metodológica para a dialética da história, onde podemos ler:

> é muito fácil efetuar a cada época, nos diferentes "domínios", as dicotomias segundo pontos de vistas determinados, de tal maneira que, de um lado se encontre a parte "fecunda", "plena de futuro", "vivente", "positiva", e do outro, a parte inútil, atrasada e morta dessa época. Só se faz aparecer claramente os contornos da parte positiva se ela é contraposta à outra. Mas, por outro lado, toda negação só tem valor porque ela serve de pano de fundo ao delineamento do vivente, do positivo. É então de uma importância decisiva aplicar de novo uma divisão a essa parte negativa destacada, de sorte que, deslocando o ângulo de visão (sem modificar o esquema) se faça surgir nela, novamente, um elemento positivo diferente daquele que foi previamente destacado. E assim em seqüência, ao infinito, até que a totalidade do passado seja introduzida no presente, numa apocatástase histórica.[41]

O conceito de apocatástase procede do judaísmo tardio, das especulações neo-platônicas e gnósticas, e "designa a renovação do estado paradisíaco originário"[42]. A posição do filósofo é tão radical quanto a dos cabalistas. Isaac Luria afirmou estarem todas as esferas da existência, tanto as de natureza orgânica quanto as inorgânicas, repletas de centelhas sagradas "que estão misturadas às *klipot* e precisam ser separadas delas e elevadas"[43]. Benjamin apresenta o processo no mundo fenomênico nos seguintes termos:

> O que foi dito, sob uma outra forma: a indestrutibilidade da vida suprema de todas as coisas. Contra aqueles que prognosticam a decadência. Não é portanto um ultraje à obra de Goethe levar o *Fausto* à tela? Não existe um mundo entre esses dois Faustos, entre a peça e o filme? É verdade, mas não existe, de novo, todo um mundo entre uma boa adaptação de *Fausto* ao cinema e uma má? O que conta não são os grandes contrastes, mas unicamente os contrastes dialéticos que parecem

---

40 *Idem*, p.231.
41 BENJAMIN. *Op.cit.*, [N 1a, 3], p.573, na edição francesa p.475-476.
42 WITTE. *Op.cit.*, p.199..
43 SCHOLEM. *A mística judaica*, p.283.

várias vezes desprezar as nuances. Mas são elas que permitem à vida renascer renovando-se sem cessar.[44]

Neste fragmento, pode-se perceber materialismo e cabala profundamente imbricados: o método escolhido faz parte da construção da história. Na *Rua de Mão Única*, Benjamin já chamava a atenção para o fato de que o método, o caminho utilizado entra na constituição do objeto: uma paisagem percorrida a pé é muito diferente quando vista de avião. Nas *Passagens*, as formas materiais - portadoras de uma realidade invisível e que transformam-se em ruínas quando os princípios organizadores nelas representados são ultrapassados - são capazes de revelar-nos que a realização concreta do primado do objeto sobre o homem trazia em si, para usarmos uma expressão de Adorno, "sua escrita invertida". Benjamin viu na expressão "'livro da natureza" a possibilidade de ler o real como um texto"[45], percebe, contudo que um método diferente do utilizado para se ler um texto será reclamado para a leitura da realidade[46]: no primeiro caso a ciência fundamental é a filologia, e no outro, a teologia, assinala o filósofo. Seu pensamento já está profundamente embebido de teologia, confessa, como um mata-borrão fica embebido de tinta. Mas se toda a tinta agarrar-se ao mata-borrão "não restará mais nada escrito"[47]. Perder-se-ia a forma material configuradora.

Verdadeira *theologia mystica*[48], a cabala é, essencialmente, um método hermenêutico de leitura. O termo significa "o que é recebido através da tradição"[49], mas reporta-se à tradição atualizando-a: o destino dos escritos sagrados, independente da intenção dos seus autores, é a sobrevivência. O que neles é descoberto por gerações posteriores freqüentemente transforma-se em algo mais importante do que o sentido original. A interpretação visa descobrir resíduos que

44 BENJAMIN. *Op.cit.*, [N 1a, 4], p.573, na edição francesa p.476
45 *Idem*, [N 4, 2], p.580, na edição francesa p.481
46 *Idem*, [N 2, 1], p.574, na edição francesa p.477
47 *Idem*, [N 7a, 7], p.588, na edição francesa p.488.
48 SCHOLEM. *A mística judaica*, p.287.
49 *Idem*, p.14.

detenham chaves para o acesso à era messiânica no tempo atual. É necessária a referência material do atual para decifrar as velhas escrituras e possibilitar que as antigas combinações sejam interpretadas de modo novo. A verdade sobre a realidade dos tempos presentes será dada através da interpretação dos textos do passado, e, ao mesmo tempo, irá transformar profundamente a leitura de tais textos. Buck-Morss sintetiza esse movimento afirmando que "a cabala reverencia o passado para romper com ele"[50].

A redenção visa pôr fim ao sofrimento humano, que começou com a Queda, através da restituição da natureza a seu estado paradisíaco. Restituição que não pode ser entendida como retorno a um paraíso perdido[51]. Sendo a natureza fonte do saber divino para nós, é com ela, mais do que com Deus, que o ser humano precisa reconciliar-se. O papel central em tal reconciliação está destinado à linguagem, que com a Queda perdeu sua unidade original, tornando-se mediação *par excellence*: abriu-se então um abismo entre as palavras e as coisas. Wohlfarth registra que, para o pensamento benjaminiano, "a Queda é, primeiramente e principalmente, queda da linguagem"[52]. A unidade quebrada dita as especificidades do método de interpretação, configurando uma exegese anti-sistêmica: é nos cacos e nos fragmentos que devem ser buscadas fulgurações que referem-se à redenção. Frente a esse quadro, o conhecimento torna-se tarefa moral. Consoante com tal visada, Adorno escreveu, no último aforismo da *Minima Moralia*, que a tarefa da filosofia

> seria a tentativa de considerar todas as coisas tais como elas se apresentariam a partir de si mesmas do ponto de vista da redenção. O conhecimento não tem outra luz além daquela que, a partir da redenção, dirige seus raios sobre o mundo [...] Seria produzir perspectivas nas quais analogamente o mundo se desloque, se estranhe, revelando suas fissuras e fendas, tal como um dia, indigente e deformado, aparecerá na luz messiânica. Obter tais perspectivas sem arbítrio nem violência, a partir tão somente do contato com os objetos, é a única coisa que importa para o

50 BUCK-MORSS. *Op.cit.*, p.233.
51 Como mostra Kleist, na *Vida das marionetes*, está vedado ao homem voltar ao paraíso pela mesma porta por onde saiu: será necessário criar uma nova entrada. A *poiesis* no lugar da *aletheia*.
52 WOHLFARTH. "On some jewish motifs in Benjamin" in *The problems of modernity*, p.157.

> pensamento [...] diante da exigência que ele se coloca, a própria pergunta sobre a realidade ou irrealidade da redenção é quase indiferente.[53]

A idéia de liberar o futuro da forma desfigurada que o aprisiona - também apresentada no já citado texto "A vida dos estudantes" - deverá ser realizada através de um ato de conhecimento, que constitui uma tarefa da crítica. Só ela pode compensar a impossibilidade de um sistema filosófico e o fracasso da prática social. A filosofia da história deve considerar o presente "como um instante que pode levar ao futuro messiânico"[54]. Mais radical que o marxismo ortodoxo, Benjamin quer sinalizar não apenas "a realização da história no interior da sociedade, mas sua realização messiânica"[55]. É também com os olhos voltados para a redenção, que os cabalistas justapõem textos do passado e imagens do presente, quando ambos são iluminados de maneira que no presente histórico torna-se visível o potencial para a utopia, aí a arbitrariedade é transcendida intuitivamente, através de uma percepção além da qual é impossível retornar. A infinidade de significados, que se prende a toda representação na visão alegórica, aparece na cabala como a percepção do objeto infinitamente correlacionado com o conjunto da criação, "tudo espelha tudo"[56]. Mas o cabalista é capaz de alcançar o símbolo, que por sua própria existência faz transparecer outra realidade, e com isso,

> descobre algo que não se extingue sob a rede significativa e alegórica: um reflexo da verdadeira transcendência. O símbolo nada "significa" e nada comunica, mas torna transparente aquilo que se encontra além de qualquer significação [...] É uma totalidade momentânea que é percebida intuitivamente em um místico *agora*.[57]

Uma *imanência* alegórica pode ser percebida em todas as representações dentro dos limites da linguagem e da expressão; enquanto o símbolo místico é a representação de algo *transcendente*, de uma realidade oculta e, até então,

53 ADORNO. *Minima moralia*, p.215-216.
54 WITTE. *Op.cit.*, p.33.
55 *Idem*, p.117.
56 SCHOLEM. *Op.cit.*, p.27.
57 *Idem*, p.27.

inexprimível. Para o cabalista o mundo é um *corpus symbolicum*, "o infinito brilha através do finito, e o torna mais, e não menos real"[58]. Os símbolos teológicos, reflexos da verdadeira transcendência, assemelham-se ao que Benjamin vai chamar de "imagens dialéticas", assinala Buck-Morss[59]. Vendo a promessa de redenção como historicamente atual - no sentido de que sua realização deve ser buscada - e não mítica, a história proposta por Benjamin passa a ter dois registros temporais: o tempo linear e o tempo de Agora (*Jetztzeit*). A rememoração do potencial semântico do passado é um ato de atualização, o autor percebe que o código do novo pode ser decifrado com a ajuda de chaves fornecidas pelo mito arcaico. Mas, ao invés de realizar a decodificação, a modernidade do século XIX reificou o mito, através da forma mercadoria, criando um contexto social fantasmagórico que assegurou, ao contrário, a não realização da promessa emancipatória acenada pela técnica. Através da rememoração, o filósofo busca encontrar um tempo do Agora: aquele "no qual se infiltraram estilhaços do messiânico" e nesse tempo voltado para a redenção cada segundo é a porta estreita pela qual pode penetrar o Messias[60]. Mas Benjamin adverte:

> Nós fazemos na rememoração uma experiência que nos interdita de conceber a história de maneira fundamentalmente ateológica, simultaneamente, nós não temos, do mesmo modo, direito de tentar escrevê-la com conceitos imediatamente teológicos.[61]

O filósofo propôs então dois métodos de investigação: a teologia, e a dialética materialista[62]. Não podendo comparecer imediatamente - porque é velha e feia, diz Benjamin - para permanecer oculta a teologia vai esconder-se sob a capa do

---

58 *Idem*, p.28
59 BUCK-MORSS. *Op.cit.*, p.242. GAGNEBIN, no texto "Alegoria, Morte, Modernidade", também assinala o parentesco entre os símbolos e as imagens dialéticas no pensamento de Benjamin.
60 BENJAMIN. "Sobre o conceito da História" in *Obras escolhidas I*, p.232.
61 BENJAMIN. *Passagens*, [N 8, 1], p.589, na edição francesa p.489.
62 Conversação entre Bertold Brecht e Walter Benjamin, texto datilografado inédito. Arquivo Bertold Brecht n. 217/4.7. *Apud* WITTE. *Op.cit.*, p.137.

materialismo histórico, estabelecendo com ele uma relação análoga à descrita por Poe no conto onde ele relata como um boneco de madeira vencia todas as partidas de xadrez porque abrigava, escondido em seu interior, um mestre enxadrista anão. O anão precisava do fantoche para garantir o espetáculo e o fantoche sem o anão seria matéria inerte. A teologia "sabe" as regras do jogo e que peça mover a cada momento, segundo os movimentos do adversário; ela representa para o materialismo histórico a possibilidade de apostar na existência de sentido no mundo, é justamente nessa aposta que se revela o impulso teológico: na fé de que as coisas devem ser radicalmente diferentes do que são. Essa pulsão inextinguível, manifestação do substrato sensível da humanidade, assinala a existência do não-reificado nas consciências reificadas, embebidas nas ilusões caleidoscópicas produzidas por profanos deuses enganadores.

Percebendo que não pode escrever a história em termos imediatamente teológicos Benjamin vai buscar outros recursos. Porque os dados da história são irredutíveis, a mudança só poderá ocorrer através de uma reorganização sintática de sua articulação: assim como no *Drama barroco* a alegoria revela-se como metáfora da salvação, nas *Passagens* a citação será a salvação da história[63]. Extraído do contexto linear em que se encontrava, o que é citado aponta bifurcações: situações aparentemente imutáveis, porque tradicionais, são minadas quando o crítico - colocando-se do lado dos vencidos - choca-se "de frente com a representação canônica dos valores"[64]. Nas *Passagens*, o autor escreveu:

> O método deste trabalho: a montagem literária. Eu não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não vou ocultar nada de precioso nem apropriar-me de fórmulas espirituais. Os andrajos, os refugos, não quero inventariá-los mas permitir que obtenham justiça da única maneira possível: utilizando-os.[65]

---

63 Cf. WITTE, *op.cit.*, p.139ss.
64 *Idem*, p.152.
65 BENJAMIN. *Passagens*, [N 1a, 8], p.574, na edição francesa p.476

3. Montagem

Benjamin estava disposto a "desenvolver até o seu mais alto grau a arte de citar sem aspas" sabendo que "a teoria dessa arte está em relação muito estreita com aquela da montagem"[66]. Isso implica em utilizar na produção do texto fragmentos do material já existente - como acontece na cabala -, recontextualizados segundo uma nova sintaxe. Nas *Passagens* são utilizadas citações tanto de formulações teóricas quanto de descrições das imagens concretas produzidas no século XIX, dada a intenção do autor de associar ao método marxista uma visibilidade acurada da própria história[67]. Tal articulação entre teoria e forma não é casual, pois, desde Platão, na filosofia, a forma é metáfora da idéia, a novidade é serem tomadas imagens materiais concretas.

No "Prefácio" do *Drama barroco* o autor definiu o filosofar como exercício que busca a forma da verdade, em contraposição à sua antecipação num sistema. A forma apriorística dos sistemas é rejeitada uma vez que o filósofo considera o Ser da verdade indefinível: o lugar da verdade é o lugar do inexprimível, do que aparece no discurso como *cesura*. No ensaio sobre "*As afinidades eletivas* de Goethe", Benjamin escreveu que "no inexprimível manifesta-se a sublime violência da verdade"[68]: não podendo, obviamente, ser expresso, o inexprimível aparece como rachadura; destruindo a falsa totalidade do discurso, estabelece seu momento de verdade. Salvador-destruidor, ele aniquila a pretensão ao absoluto e ao infinito, e mostra que o mundo verdadeiro só pode aparecer em fragmentos, como um torso. É condição de possibilidade para a expressão verdadeira a aniquilação da totalidade

---

66 *Idem*, [N 1, 10], p.572, na edição francesa p.474
67 *Idem*, [N 2, 6], p.575, na edição francesa p.477
68 BENJAMIN. "'Les affinités electives' de Goethe", *Oeuvres choisies*, p.162,

falsa, ou, conforme Gagnebin, a renúncia "ao desenvolvimento feliz de uma sintaxe lisa e sem fraturas"[69]. Será necessário, diz a autora, não se deixar levar

> pelo encadeamento das palavras e das frases, mas construir um falar abrupto que arrisca sua própria decomposição [...] a verdade de um discurso não se esgota nem no seu desenrolar harmonioso, nem na sua argumentação sem falhas, nem na sua coerência interna [...] o indício de verdade da narração não deve ser procurado no seu desenrolar, mas, pelo contrário, naquilo que ao mesmo tempo lhe escapa e a escande, nos seus tropeços e nos seus silêncios, ali onde a voz se cala e retoma fôlego [...] nesses momentos de suspensão do sentido e de retomada incerta, então se afirma uma verdade que sustenta o movimento de nossas palavras e, conjuntamente, ameaça a nossa frágil e tenaz linguagem - pois ela vive dessa impossível empresa que consiste em dizer seu fundamento.[70]

A proposta de Benjamin é construir uma constelação que ofereça, sem descrevê-la, a imagem da verdade[71], e o método a ser utilizado é o de apresentação. As idéias serão apresentadas em constelações formadas por conceitos; constelações que, como mônadas, refletem todas as outras. Trata-se de um desvio, ensina o filósofo que afirma: "método é caminho indireto, é desvio"[72]. A apresentação exige um "fôlego infatigável" capaz de contemplar "um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação"[73], e de perceber a verdade na forma produzida através da justaposição desses estratos heterogêneo, que mostram o objeto de modo sempre novo. No *Drama barroco*, tal movimento de justaposição é comparado ao da produção do mosaico, onde as imagens são criadas por elementos isolados justapostos. "A comparação é possível, porque sua afinidade é real"[74], afirma Benjamin, "a relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do material"[75]. Tal afirmação contrapõe-se ao

---

69 GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p.114.
70 *Idem*, p.114ss.
71 Cf. WITTE, *op.cit.*, p.86.
72 BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p.50.
73 *Idem, ibidem.*
74 *Idem*, p.51.
75 *Idem, ibidem.*

pensamento sistemático que, segundo o filósofo, estende uma rede entre diversos tipos de conhecimento com a pretensão de capturar a verdade, como se esta voasse de fora para dentro. O pensamento que acompanha o método benjaminiano, ou melhor, seu desvio, é exatamente o "contrário de uma consciência segura de si mesma, do seu alvo e do itinerário a seguir"[76]. A verdade é "uma essência não-intencional"[77], portanto nenhuma intenção voltada ao saber configura um procedimento próprio a ela, este seria antes uma dissolução na contemplação filosófica, pois "a verdade é a morte da intenção"[78]. Em outras palavras, escreve Gagnebin: "só a renúncia à segurança do previsível permite ao pensamento atingir a liberdade"[79].

Considerando seu próprio caminho desviante, em analogia com a construção dos mosaicos, Benjamin observa que quanto menor a relação dos fragmentos com a concepção representada maior é o valor da representação. Isto é, o valor da representação é inversamente proporcional à distância entre ela e os elementos que a compõem. A montagem foi um processo caro aos surrealistas, Breton escreveu que colocar juntos dois objetos, o mais distanciados possível, de uma maneira abrupta e original, seria "a tarefa mais alta à qual a poesia pode aspirar"[80]. Aqui nos lembramos da passagem da *Poética* onde Aristóteles observa ser o melhor poeta aquele capaz de produzir as melhores metáforas. Podemos perceber, no livro sobre o *Drama barroco*, onde Benjamin apresenta e representa seu método-desvio, que "o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre às próprias coisas" produzindo, através da justaposição dos diferentes aspectos considerados, a representação da Verdade, ao invés de fazer cada observação desembocar na seguinte, "conforme o

---

76 GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p.99
77 BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p.58.
78 *Idem, ibidem.*
79 GAGNEBIN. *História e narração em Walter Benjamin*, p.100.
80 BRETON. *Les vases communicants*, p.129. Lembramos aqui, que a reunião súbita de objetos díspares é também o estratagema usado por Lautreamont, em seus *Contos de Maldoror*, para representar a beleza.

esquema do pensamento contínuo"[81]. Adorno registra que, no pensamento benjaminiano, como em Hegel, a verdade não significa a mera adequação do pensamento à coisa, "mas uma constelação de idéias que formam juntas o nome divino"[82]. Tal abordagem, que vai dar à sensibilidade dados contíguos, discretos, e não contínuos, revela também o espaço como forma do sentido interno e, conforme veremos mais tarde, revelará que tempos diferentes podem ser simultâneos, ainda que sucessivos, diferentemente do que se lê na "Estética Transcendental"[83]. O próprio Kant, na "Analítica do sublime", nos diz que, fazendo uma violência ao sentido interno, "a compreensão da pluralidade na unidade [...] do sucessivamente apreendido em um instante [...] anula a condição temporal no progresso da faculdade da imaginação e torna intuitível a simultaneidade"[84].

É curioso notar que a primeira representação sucessiva de tempos simultâneos realizada pelo cinema colocou uma dificuldade para a compreensão dos espectadores. Nos primeiros filmes dos irmãos Lumiére eram mostrados inicialmente apenas acontecimentos sucessivos, em seqüência temporal linear. Quando mostraram-se, pela primeira vez, acontecimentos simultâneos, foi num filme onde aparecia uma família jantando em casa, em seguida, um trem que descarrilhava, e na terceira cena podia-se ver o trem entrando na sala de jantar da família. Tal montagem exigiu esforço dos espectadores para compreender que as duas cenas, apresentadas sucessivamente, eram simultâneas, uma vez que não é dado aos sentidos humanos enxergar ações que acontecem ao mesmo tempo se elas acontecem em espaços diferentes. Daí o estranhamento causado pela montagem, em tempos sucessivos, do que ocorreu em tempos simultâneos. Benjamin propõe a montagem de fragmentos discretos, não num tempo contínuo, mas através de uma suspensão do

---

81 ADORNO. "Introducción a los Escritos de Benjamin (1955)", p.39, in *Sobre Walter Benjamin*.
82 *Idem, ibidem*
83 KANT. *Crítica da razão pura*, A 31, B 47, p.71
84 KANT. *Crítica da faculdade do juizo*, p.105.

tempo que permita a percepção da similitude entre eles. Isto é, tempos similares são montados contiguamente.

A atitude de provocar o pensamento através da justaposição de elementos é o princípio metodológico das *Passagens*: mesmo se a obra viesse a adquirir um contorno definitivo, era o propósito de Benjamin, segundo Adorno, "desistir de toda interpretação manifesta e deixar o sentido aflorar tão somente pelo choque da montagem do material"[85]. Isso implica em transformar a sintaxe - as regras de associação - em semântica: o sentido vai acontecer no trânsito *entre* as representações, "no bailado das idéias"[86]. Com isso, nosso autor incorpora ao discurso filosófico um procedimento que pontificava na arte[87] de seu tempo, propondo-se a

> retomar na história o princípio da montagem. Quer dizer, edificar as grandes construções a partir de elementos muito pequenos confeccionados com precisão e clareza [...] descobrir na análise do pequeno momento singular o cristal do acontecimento total. [88]

Desafio radical ao discurso linear, o princípio da montagem referido por Benjamin é singularmente semelhante ao desenvolvido pelo cineasta Einsenstein em seus filmes e também em seus escritos teóricos. É curioso que, até onde sabemos, não há qualquer menção a Einsenstein por parte de Benjamin e vice-versa, ao contrário do que seria de se esperar, visto que ambos teorizaram o mesmo procedimento, na mesma época. Em um texto dos anos vinte, o cineasta afirma que montagem é *cinematografia*, o modo de escrever do cinema; e, se considerarmos a etimologia da palavra, poderemos dizer que é o *modo de escrever do movimento*. O

---

85 ADORNO. "Caracterização de Walter Benjamin", p. 198, in *Adorno*. Coleção Sociologia vol.54.
86 BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p.51. Essa forma de expressar sentido é denominada por Pound de logopéia: "a dança do intelecto entre as palavras"; em *Guide to kulchur*, o poeta causticamente afirma que ela "consiste em apresentar uma faceta, e logo outra, até que, a um dado momento, consiga-se atingir a superfície morta e desvitalizada do leitor nalguma parte sensível".
87 CARONE. *Metáfora e Montagem*, p.14.
88 BENJAMIN. *Passagens*, [N 2, 6], p.575, na edição francesa p.477.

princípio da montagem consiste na criação de significado através da justaposição de elementos, e não é uma particularidade exclusiva da literatura ou do cinema, mas produz efeito semelhante sempre que juntamos duas representações ou dois objetos: o produto final é constituído justapondo-se imagens descontínuas, que não decorrem uma da outra, e da colisão dessas imagens justapostas "salta" um terceiro elemento.

Não se trata de encadeamento mas de colisão, adverte Einsenstein: "montagem é conflito"[89]. Do choque provocado pela justaposição de elementos diferentes, cuja interação é fatalmente conflituosa, é que surge o entendimento. Sendo a obra uma totalidade, todos os elementos que formam o todo participam também de cada um dos detalhes. O conflito - base do movimento dialético - já deve estar presente em cada imagem isolada, com potência capaz de arrebentar os limites aprisionadores da imagem que o acorrenta, explodindo "em impulsos de montagem *entre* as peças de montagem"[90]. Tais explosões o cineasta compara à série de explosões do motor de combustão interna que movimenta o automóvel. A acumulação do que se dá de forma descontínua produz uma resultante: uma "imagem-conceito"[91], fruto do pensar imagético.

Modesto Carone considera a montagem "linguagem do indizível", cujo propósito é tentar nomear "algo que radica num espaço situado além da experiência verbalizável"[92]. Tal princípio permite a quem o utiliza libertar-se da pré-constituição do mundo verbal e "quebrar a linguagem através da *alogicidade* da metáfora e da *descontinuidade* da montagem"[93]. Junção de elementos descontínuos, a sintaxe da montagem não é linear, os nexos lógicos que ela produz não são causais, seu aspecto é o "de um mosaico de representações isoladas"[94]. Leitor de Engels e de Marx, o que

---

89 *Idem*, p.159.
90 *Idem, ibidem.*
91 XAVIER. "Einsenstein: a construção do pensamento por imagens" p.368 in NOVAES (Org.) *Artepensameto.*
92 CARONE. *Metáfora e montagem*, p.16.
93 *Idem*, p.17.
94 *Idem*, p.124.

Einsenstein desejava ao utilizar a montagem como princípio, assim como Benjamin, era justamente substituir a descrição progressivo-evolucionista pela dinâmica dialética dos eventos. Em nome da possibilidade de um outro modo de pensamento, é interessante a citação que Haroldo de Campos faz do seguinte trecho escrito por Peirce, em *The Essence of Reasoning* (1893):

> Que a análise da proposição em sujeito e predicado represente toleravelmente a maneira pela qual *nós*, arianos, pensamos, eu concedo; nego, porém, que seja o *único* modo de pensar. Não é sequer o mais claro ou mesmo o mais eficiente.[95]

Seguindo o princípio da montagem, a constelação é que irá configurar a idéia e não a seqüência hierárquico-dedutiva do silogismo. Constelação é um conceito caro a Benjamin, "as idéias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas"[96], pode-se ler no prefácio do livro sobre o *Drama barroco*. Constelações eram por ele vistas como "configurações na superfície celeste"[97]. Para que as estrelas sejam percebidas como uma constelação é necessário que elas se relacionem segundo uma forma que é a da própria constelação. Assim também são as idéias que determinam as relações de afinidades entre as coisas. Como as idéias são constelações formadas por conceitos, e como estes transformam-se ao longo da história, a forma das idéias é temporal. É pela descrição do mundo das idéias que o universo do pensamento filosófico desenvolve-se, diz Benjamin, e não pela seqüência ininterrupta de deduções conceituais. "Nas grandes filosofias o mundo é apresentado na ordem das idéias"[98], isso explica porque certos sistemas filosóficos mantêm sua atualidade, enquanto "esboços de uma descrição do mundo", apesar de não terem mais qualquer fundamentação científica: as grandes articulações permanecem significativas "como monumentos de uma estrutura descontínua do

---

95 PEIRCE. *The essence of reasoning*. 1893, apud CAMPOS. *Op.cit.*, p.89. Campos remete-se também à lógica poética da analogia apresentada por VICO in *Princípio da nova ciência*.
96 BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p.56.
97 SCHOLEM. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*, p.70.
98 BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p.54.

mundo das idéias"[99]. Também em Benjamin, como em Kant, podemos perceber a distinção entre conceitos e idéias, às quais não corresponde *imediatamente* nenhum dado da experiência sensível. Contudo, enquanto no pensamento kantiano as idéias ficam excluídas na constituição do conhecimento, que só pode ser empírico, Benjamin absorve a relação não imediata entre idéia e fenômeno, mas considera que

> o conhecimento é posse [...] a especificidade do objeto do conhecimento é que se trata de um objeto que precisa ser apropriado na consciência, ainda que seja uma consciência transcendental. Seu caráter de posse lhe é imanente.[100]

Na teoria kantiana, o conhecimento é uma via para a produção do objeto na consciência, "o objeto não pré-existe como algo que se auto-represente"[101]. Para Benjamin, ao contrário, a forma da verdade não é inerente a uma estrutura da consciência. A distinção entre verdade e conhecimento define a idéia como ser, assumindo o "supremo significado metafísico"[102] que possui no sistema de Platão: a verdade como conteúdo essencial do reino das idéias. Entretanto, como "os fenômenos não entram integralmente no reino das idéias em sua existência bruta, empírica e parcialmente ilusória"[103], eles precisam ser percebidos em seus elementos constitutivos pelos conceitos para, através dessa mediação destruidora, aí penetrarem. Com isso, simultaneamente, a idéia aparece apresentada através dos conceitos articuladores dos elementos constitutivos do fenômeno: "a apresentação dos fenômenos por meio das idéias se efetua ao mesmo tempo que a apresentação das idéias por meio da empiria"[104]. A verdade dos fenômenos não será encontrada através de uma idéia reguladora, mas através da desconstrução desses em seus elementos constitutivos, realizada pelo conceito, que serão reconfigurados numa

---

99 *Idem*, p.55.
100 *Idem*, p.51, tradução ligeiramente modificada, utilizamos *apresentação* para *Darstellung*.
101 *Idem*, p.52.
102 *Idem, ibidem*.
103 *Idem*, p.55-56.
104 *Idem*, p.56, tradução ligeiramente modificada, pelo mesmo motivo da nota 100.

constelação capaz de revelar seus significados, ou, se quisermos, capaz de apresentar a idéia. O fenômeno é despido de sua falsa unidade, das adulterações produzidas pela aparência, e expresso a partir de ângulos diversos. A idéia não se apresenta em si mesma (como Kant já percebera), mas sim como um mosaico, através do ordenamento dos elementos constitutivos do fenômeno realizado pelos conceitos (o que Kant jamais admitiu de modo tão explícito). A possibilidade da apresentação da idéia estabelece uma diferença radical entre os dois filósofos. Eagleton[105] observa que a "epistemologia constelatória" transcende a divisão kantiana entre o empírico e o inteligível: contra a subjetividade kantiana preocupada em possuir o fenômeno, ela percebe-o em seu próprio ser sensível preservando seus elementos díspares em sua "irredutível heterogeneidade". O pensamento assim constituído através de um processo imagético guarda vestígios da condição edênica, quando o nome e a coisa eram um, uma vez que "a constelação junta o empírico e o conceitual"[106]. O objeto não é recebido como um dado à sensibilidade, mas como algo a ser desarticulado e reconstruído pelo trabalho do conceito, rompe-se com a idéia de totalidade: a constelação salva a particularidade, destruindo a identidade do fenômeno explodido. Quer dizer, os conceitos salvam as particularidades dos fenômenos nas idéias e apresentam as idéias com a ajuda dos fenômenos, conseguindo assim, de um só golpe, "dois resultados: salvar os fenômenos e representar as idéias"[107]. Idéias não são conceitos, mas antes configurações criadas através do "ordenamento virtual dos fenômenos"[108], este sim realizado pelos conceitos. A idéia, assinala Benjamin,

> é algo de linguístico, é o elemento simbólico presente na palavra [...] A tarefa do filósofo é restaurar em sua primazia, pela representação, o caráter simbólico da palavra, no qual a idéia chega à consciência de si, o que é o oposto de qualquer comunicação dirigida para o exterior [...] As idéias se dão, de forma não-

105 *Idem*, p.239ss.
106 *Idem*, p.243.
107 BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p.57.
108 *Idem*, p.56.

intencional, no ato nomeador e têm de ser renovadas pela contemplação filosófica.[109]

Benjamin fala, aqui, da necessidade de um processo de reminiscência que, percebendo a idéia como algo de linguístico, seja capaz de rememorá-la na palavra. Na linguagem adâmica nomeadora, o nome não é conceito, é idéia: é ele quem determina o modo pelo qual as idéias são dadas. E estas são dadas em uma percepção primordial, em que a linguagem ainda não perdeu sua dignidade nomeadora "em benefício da dimensão cognitiva"[110]. Mesmo não possuindo a potência criadora do Verbo divino, o nome conhecia imediatamente a essência das coisas. O conhecimento sedutoramente oferecido a Eva pela serpente, o do bem e do mal, não conhece o nome, é imitação estéril do verbo criador e quebra a imediatidade da linguagem. Com a quebra nasce a palavra, "que deve comunicar algo fora de si mesma"[111]. O nome está para as palavras assim como a idéia está para os fenômenos, mas nos segundos os primeiros ainda ressoam decaídos. A alegoria testemunha o complicado caminho que somos obrigados a percorrer "buscando a significação entre os fragmentos de uma totalidade perdida"[112], e a montagem é uma categoria que permite uma definição mais precisa desse aspecto particular da alegoria, uma vez que ela também pressupõe a fragmentação da realidade na constituição da obra[113]. A verdade, para Benjamin, é uma realidade linguística formada por idéias, e estas - "o elemento simbólico presente na palavra", ecos da linguagem edênica - devem ser representadas através da justaposição de conceitos em constelações. O princípio da montagem é, segundo Einsenstein,

---

109 *Idem*, p.58-59.
110 *Idem*, p.58.
111 BENJAMIN. *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*, p.150.
112 EAGLETON. *Op.cit.*, p.243.
113 Cf. BÜRGER. *Theory of the avant-garde*, p.73.

atividade de fusão ou síntese mental, em que pormenores isolados (fragmentos) se unem, num nível mais elevado de pensamento, através de uma maneira desusada, emocional, de raciocinar - diferente da lógica comum.[114]

A montagem consiste em justapor dois fragmentos para produzir um terceiro termo: um significado. O resultado da justaposição é sempre qualitativamente diferente dos elementos tomados em separado: o que se produz não é uma soma, mas um produto. Quaisquer que sejam os fragmentos unidos eles "combinam-se infalivelmente numa representação nova, surgida dessa justaposição como uma qualidade nova"[115]. Como exemplo, o cineasta relata um enigma do folclore russo:

Um corvo voa e um cão está sentado sobre sua cauda. Como isso é possível?[116]

O enigma proposto tira proveito do movimento automático que fazemos para combinar imediatamente os dois elementos justapostos - porque um princípio unificador submete sempre os elementos montados - e lermos a frase como se o cachorro estivesse sentado sobre a cauda do corvo. Os elementos montados visam provocar no espectador uma determinada idéia, tornando perceptível o conjunto das partes. O extraordinário desse método é o seu dinamismo, o fato da imagem resultante não ser oferecida, mas surgir, nascer. A idéia-forma, o *eidos*, "deve *formar-se* de novo na percepção do espectador"[117], escreve Einsenstein; trata-se de um processo de formação de imagens na sensibilidade do espectador, que é envolvido ativamente no curso do processo. O cineasta registra que Marx - nos *Grundrisse* - descreve o encaminhamento próprio à verdadeira pesquisa afirmando que, assim como o resultado, o meio para alcançar a verdade também faz parte dela: a procura verdadeira é a verdade desdobrada. Einsenstein considera que

114 EINSENSTEIN. *Reflexões de um cineasta*, p.103.
115 EINSENSTEIN. *Reflexões de um cineasta*, p.72.
116 *Idem, ibidem.*
117 *Idem*, p.89.

> a virtude da montagem consiste em que a emotividade e o raciocínio do espectador interferem no processo de criação [...] O espectador não vê somente os elementos representados; revive o processo dinâmico da aparição e da formação da imagem tal como a viveu o autor.[118]

Um ato de criação envolve o espectador que, ao invés de acorrentar seu pensamento a um desenvolvimento linear apresentado pelo autor, precisa (re)criar o sentido a partir de fragmentos discretos, não contínuos. Isso não acontece de forma arbitrária, ao bel prazer do fruidor; mas, ao contrário, segundo a rigorosa orientação dos elementos montados, remonta-se a unidade do mosaico, respeitando o formato e a articulação das peças fornecidas. A imagem criada pelo autor será o conteúdo da imagem criada pelo espectador, que também é criador. A utilização, por Benjamin, do princípio da montagem no trabalho das *Passagens*, mesmo considerando o estado fragmentado em que a obra encontra-se, mesmo tratando-se de um torso, levou Buck-Morss a escrever que "ele nos permite a experiência de sentir que nós estamos descobrindo o sentido político desses fenômenos por nossa própria conta"[119]. A experiência da leitura leva à (re)produção do significado que o autor desejava representar. O princípio da montagem obriga o leitor a criar e por isso o atinge com a força da emoção interior criadora, provoca um afeto para determinar uma idéia, utiliza a estruturação afetiva do pensamento para obter uma idéia estabelecida sobre um sentimento, e não sobre um raciocínio lógico-dedutivo. Trata-se portanto da utilização de uma linguagem estética, ou, conforme Einsenstein diz:

> Nós utilizamos assim uma estrutura sensual ou afetiva do pensamento. Em lugar do efeito "lógico-informativo" nós obtemos um efeito emocional.[120]

Com o princípio de montagem, buscam-se reflexos do pensamento simbólico primitivo, base das operações da consciência, fantasmas de uma organização pré-conceitual: não para retornar ao estado mágico-religioso, mas para alcançar um

118 EINSENSTEIN. *Reflexões de um cineasta*, p.90.
119 BUCK-MORSS. *The dialectics of seeing*, prefácio p.X.
120 EINSENSTEIN. *Za bolshoye kinoiskustvo* apud MITRY. *Einsenstein*, p.62.

pensamento articulado segundo a linguagem das palavras *e* a linguagem das coisas, o elemento racional *e* o elemento emocional; criando um discurso capaz de garantir uma síntese não-violenta das dualidades - como acontece na arte -, e restituir à razão suas fontes vitais concretas, através do reconhecimento do momento estético do pensar.

Benjamin considera que o princípio da montagem fornece a única forma possível à filosofia moderna. O que ficou da obra das *Passagens* pode ser visto como uma representação onde imagens discretas justapostas tornam visível a idéia que as organiza a partir da invisível construção filosófica que dá unidade ao todo. A ausência de uma estrutura narrativa é sustentada pela, nem tanto assim, dissimulada estrutura conceitual e por uma tal profusão de fenômenos e imagens mentais que a forma-idéia, o *eidos*, que se buscava representar através dos fragmentos montados, *salta* aos olhos.

4. Momento do Despertar

Benjamin lê a história com o olhar voltado para a redenção, mas, respeitando o *Bilderverbot* judaico, não antecipa a construção de qualquer imagem de reconciliação futura. Para romper a aparente continuidade do desenrolar da história, o filósofo desconstrói os fenômenos históricos e nos seus elementos constitutivos mostra o que aponta para a emancipação, ameaçando a manutenção do *status quo*. A fim de revelarem seu potencial emancipatório, os acontecimentos precisam ser "explodidos" e seus estilhaços reunidos em constelações; a salvação do passado exige a destruição do falso *continuum* histórico e de seu discurso triunfalista. Com isso, o autor contrapõe-se ao enfileiramento dos fatos em uma corrente linear e contínua, realizado pelas historiografias dos que tem sido os vencedores, nas quais

são percebidos apenas os elementos que levam adiante o ordenamento já estabelecido - sem preocupação com a mutilação necessariamente infligida aos fatos por esse processo. Tal estado de coisas tem sido catastrófico: a catástrofe é que as "coisas continuem como antes", pensa Benjamin citando Strindberg, "o inferno não é qualquer coisa que nos espera, mas a vida que nós levamos aqui"[121]. Ítalo Calvino, que faz afirmação semelhante, considera duas possibilidades para lidar com essa vida infernal, uma das quais muito próxima da tradição cabalística. A primeira é

> aceitar o inferno e tornar-se parte dele até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar reconhecer quem e o que no meio do inferno não é inferno, e preservá-lo e abrir espaço.[122]

Alienação ou aposta na possibilidade de que as coisas possam ser diferentes? Salvar no inferno o que não é inferno. A exigência da historiografia voltada para a redenção é de que seja rompida a falsa totalidade, e isso acontece através da salvação do que permite a afirmação de que essa totalidade é falsa, isto é, salvação do que foi negado, recalcado, esquecido, ou apenas desconhecido. A história deve fazer justiça a esses momentos, revelando sua existência, mostrando que, expurgados da história oficial, houve momentos descontínuos, porque soterrados, onde ouvia-se o clamor pelo que não era. Os fenômenos históricos trazem o não-idêntico a si mesmos, que precisa ser revelado: a historiografia proposta por Benjamin transforma em coisa sua imagens do passado que estão ligadas à salvação, reconhecendo no que passou o "índice misterioso" que aponta para a redenção; e percebendo, nas construções totalizadoras, as fendas onde aparece a alteridade, seu momento de verdade. A representação da redenção vibra na representação da felicidade[123]. O filósofo adverte para o fato de que

---

121 BENJAMIN. *Passagens*, [N 9a, 1], p.592, na edição francesa p.491.
122 CALVINO. *As cidades invisíveis*, p.150.
123 BENJAMIN. *Passagens*, [N 13a, 1], p.600, na edição francesa p.497-498.

existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está a nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso.[124]

As manifestações, sempre subjugadas, dessa força frágil, mesmo quando só duram um breve instante, são capazes de dar a ver a superioridade de sua intenção em relação aos propósitos de uma razão voltada à dominação, e mostram a cesura nessa última, que se pretende totalizante. O conhecimento da verdade implica na consideração de que nada está perdido para a história. Como na *Recherche* de Proust - e considerando o profundo envolvimento de Benjamin com essa obra, por ele traduzida para o alemão, podemos dizer sob sua influência -, o momento quando o passado fosse totalmente apropriado coincidiria com aquele da redenção. Sensível a tal idéia, Adorno escreve na *Teoria Estética* que "a realidade reconciliada e a verdade restituída do passado deveriam convergir"[125]. O que coincide também com o *Tikun* da cabala, onde a redenção realizar-se-á quando o homem, depois de recolher as centelhas divinas espalhadas em cacos pelo mundo profano, for capaz de reconstruir a face de Deus. Para o materialista histórico essas centelhas divinas são "as coisas espirituais", que não existem sem as coisas brutas e materiais. "Lutai primeiro pela alimentação e pelo vestuário, e em seguida o reino de deus virá por si mesmo"[126], escreve Benjamin, citando Hegel. Entretanto, mesmo sendo condição necessária para as coisas refinadas e espirituais, as coisas brutas e materiais não são condição suficiente: as coisas do espírito não entram nos despojos atribuídos ao vencedor, são, ao contrário, como o fiel da balança, que questionará "sempre cada vitória dos dominadores". Sem nenhuma utilidade numa sociedade degradada, as

124 BENJAMIN. "Sobre o conceito da História", tese 2, *Obras escolhidas I*, p.223. Como curiosidade, registramos que essa tese é integralmente citada "sem aspas", por Godard, no filme *Helás pour moi*, 1994.
125 ADORNO. *Op.cit.*, p.55.
126 HEGEL *apud* BENJAMIN, *op.cit.*, p.223, a citação é epígrafe da tese 4.

coisas espirituais afirmam-se, apenas pela sua permanência, como valores autotélicos. Conforme podemos ler na tese 4:

> Elas se manifestam nessa luta na forma da confiança, da coragem, do humor, da astúcia, da firmeza, e agem de longe, do fundo dos tempos [...] Assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história.[127]

É a esse movimento, o "mais imperceptível" de todos, que o materialismo histórico deve ficar atento, resume o filósofo. Escritas em 40, no início da dominação nazista, após a assinatura do pacto Hitler-Stalin, as linhas citadas são provavelmente o melhor registro do que significa a esperança do desesperado, a esperança kafkiana, que existia em abundância, mas não para ele. A existência da esperança não inclui, de modo algum, sua realização: sua permanência talvez nos permita dizer a irredutibilidade do desejo de que as coisas sejam radicalmente diferentes do que são, mas isso, infelizmente, continua não implicando qualquer efetivação desse desejo. Entretanto, como tal esperança inarredável - no fundo, a de felicidade - ficou como resto na caixa que continha todos os males, ela torna-se, em determinados momentos históricos, o único dique da razão contra a barbárie. O historiador capaz de despertar as centelhas de esperança no passado é aquele que está convencido de que nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer, e, acrescenta Benjamin, "esse inimigo não tem cessado de vencer"[128]. E os vencedores de um dado momento são herdeiros de todos os que venceram antes, espezinhando "os corpos dos que estão prostrados no chão"[129], daí a necessidade "de escovar a história a contrapelo", pois nem a cultura nem a sua transmissão escapam a esse movimento brutal de dominação:

> todos os bens culturais têm uma origem sobre a qual não se pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os

127 BENJAMIN, *op.cit.*, p.223-224.
128 *Idem*, tese 6, p.225.
129 *Idem*, tese 7, p.225.

criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento de cultura que não fosse também um monumento de barbárie.[130]

Para a tradição dos oprimidos a barbárie é a regra geral, que conta, além do mais, com o benefício de estar sob a égide do progresso. Na tese 9, Benjamin - contrapondo-se à nefasta ilusão do materialismo vulgar que acredita estar nadando a favor da corrente - escreve que o progresso é a tempestade que sopra do paraíso nas asas do anjo da história, de modo que ele, sem poder fechá-las, é empurrado rumo ao futuro, de costas, com o rosto voltado para o passado, ainda tentando despertar os mortos e reconstruir as ruínas que a tempestade vai acumulando sob seus pés, através da cadeia catastrófica dos acontecimentos. É necessário parar esse processo: o conceito de paralisação é recorrente em Benjamin, conforme veremos adiante. As historiografias que o filósofo critica são as que procedem aditivamente, sem qualquer armação teórica, acrescentando os fatos um ao outro para com eles preencher o interior de um tempo homogêneo e vazio, tempo "que está sempre do lado de César"[131]. Tal procedimento cria a aparência de continuidade da tradição e "é precisamente a permanência dessa aparência de permanência que cria nela a continuidade"[132]. Paradoxalmente, afirma Benjamin, "é a descontinuidade a idéia reguladora da tradição das classes dominantes"[133], pois suas ideologias devem estar sempre adaptando-se à situação conflituosa da humanidade que precisa ser transfigurada em uma aparência harmoniosa; por outro lado, a idéia reguladora da tradição dos oprimidos é a real continuidade do desejo de emancipação. A linearização dos fenômenos históricos para forjar a idéia de uma continuidade implica, além da mutilação dos momentos que neles estavam voltados para a ruptura, um rompimento das múltiplas ligações que cada fenômeno mantinha com os outros

130 *Idem, ibidem.*
131 EAGLETON. *Op.cit.*, p.234.
132 BENJAMIN. *Passagens*, [N 19, 1], p.609, na edição francesa p.505.
133 *Idem*, [J 77, 1], p.459-460, na edição francesa p.380.

dentro da complexa estrutura de seu tempo[134]. A exigência que se coloca portanto à crítica filosófica é a de fazer explodir o falso *continuum* da história oficial: a idéia de progresso deve ser aniquilada e o conceito fundamental será o de atualização[135]. A emancipação depende de realizar-se o gesto de Josué[136], de puxar o freio do trem da história, pois esta, uma vez chegada ao estágio da produção capitalista de mercadorias, já não poderá apresentar nada de qualitativamente novo se permanecer nesse curso; irá, ao contrário, perpetuar-se na repetição, no eterno retorno do mesmo, como já assinalaram Blanqui e Nietzsche, pois a dinâmica do capitalismo é a recriação perpétua da sua própria estrutura. A história, entretanto, não está comprometida com a má infinitude da eterna luta entre as duas classes; num fragmento de *Rua de mão única*, intitulado "Alarme de incêndio", há um alerta para o perigo: "se a eliminação da burguesia não estiver efetivada até um momento quase calculável do desenvolvimento econômico e técnico (a inflação e a guerra de gases o assinalam), tudo está perdido. Antes que a centelha chegue à dinamite, é preciso que o pavio seja cortado"[137], advertiu o filósofo.

Só se pode livrar-se (*Aslösung*) do curso de uma época, assinala Benjamin, "por um gesto que tenha a estrutura do despertar em si e seja igualmente regido pela sagacidade"[138], pois só por ela podemos nos arrancar ao domínio do sonho. Witte[139] constata que, diferentemente de Marx, Benjamin não acredita mais na possibilidade de emancipação através do acirramento das contradições internas do capitalismo que levariam à sua superação, pois a ordem econômica do capital apoia-se numa exploração selvagem da natureza e a dominação técnica fundou-se numa técnica de dominação social que reificou a humanidade. O projeto do filósofo visa à

134 Cf. OTTE. *Op. cit.*, p.39.
135 Cf. BENJAMIN. *Passagens*, [N 2, 2], p.574, na edição francesa p.477.
136 *Idem*, [J 50, 2], p.401, na edição francesa p.332.
137 BENJAMIN. *Rua de mão única*, p.46.
138 BENJAMIN. *Passagens*, [G 1, 7], p.234, na edição francesa p.192.
139 Cf. WITTE. *Op.cit.*, p.209ss e 222ss.

interrupção da continuidade perversa da história, à explosão do seu *continuum* letal com as parcas armas que pode criar. Eagleton assinala que finda a esperança na história e numa ordem social que tornou-se "mórbida e sem sentido, a figura de uma sociedade justa pode ser vagamente discernida, por uma hermenêutica heterodoxa"[140], uma exegese dos cacos e dos resíduos abandonados pelo progresso em sua marcha, dita triunfal, representa a possibilidade de desmascarar o que apresenta-se como segunda natureza, como mito. A propósito do seu método, Benjamin escreveu que ser dialético é ter o vento da história - portanto o elemento cíclico - nas velas. As velas são os conceitos, sua posição é o elemento relativo, por isso tão importante quanto possuí-las é saber manejá-las[141]. *Selon le vent, les voiles*, diz o antigo ditado francês.

Benjamin considera que só uma concepção do tempo histórico que repouse sobre a idéia da redenção será autêntica. A redenção não é uma tarefa cuja realização está voltada apenas para o futuro, ela significa também fazer justiça à história através de uma narração que expresse sua verdade. Para tanto será necessário trazer à tona os momentos naufragados do passado. A rememoração (*Eingedenken*) do passado - que ele distingue do recordar (*Andenken*) - não está nem empenhada em conhecê-lo como ele realmente ocorreu em sua totalidade: isso seria impossível; nem é uma mera lembrança (*Erinnerung*): o que a rememoração busca é a retomada salvadora do passado na história presente[142]. Trata-se de rememorar no passado momentos onde o clamor pela alteridade vibrou com tal intensidade que, mesmo tendo sido soterrado, deixou vestígios que ainda podem nos alcançar. O passado deixou atrás de si imagens que podem ser comparadas "àquelas que a luz imprime sobre uma placa sensível"[143], mas os reveladores capazes de revelar tais

---

140 EAGLETON. *Op.cit.*, p.237.
141 BENJAMIN. Essa idéia aparece em [N 9, 3], p.591, na edição francesa p.490; em [N 9, 6], p.591, na edição francesa p.491; e em [N 9, 8], p.592, na edição francesa p.491.
142 GAGNEBIN. *História e narração em W.B.*, p.102.
143 BENJAMIN. *Op.cit.*, [N 15a, 1], p.603, na edição francesa p.500.

impressões só serão encontrados pelo futuro. Gagnebin assinala que o passado verdadeiro está nas possibilidades que ele encerra e

> a tarefa da crítica materialista será justamente revelar esses possíveis esquecidos, mostrar que o passado comportava outros futuros além do que ocorreu. Trata-se, para Benjamin, de resgatar do esquecimento aquilo que teria podido fazer de nossa história uma outra história.[144]

Através da articulação conceitual, os momentos libertários do passado entram em constelações, formadas pela justaposição da imagem desses momentos ocorridos ao longo da história, em tempos diferentes, capazes de representar a idéia de redenção que rege a história. Fiel à visão monadológica, o filósofo observa que nossa vida "é um músculo que tem a força suficiente para contrair a totalidade do tempo histórico"[145]. Essa contração remete ao início do processo criativo cabalístico, onde ela é a condição necessária para que se abra espaço à criação do outro, do que ainda não é. Assim, a rememoração não é uma finalidade em si mesma, mas um momento necessário à redenção da história. Benjamin escreveu que a rememoração dos tempos históricos esquecidos faz-nos perceber no presente que a miséria que abateu-se sobre o mundo tem sido preparada há longo tempo, percepção que não deve ser causa de entristecimento, mas, ao contrário, deve levar o homem "a adquirir uma idéia mais elevada de suas próprias forças"[146], e fornecer-lhe as armas para interromper esse processo. É como se cada presente fosse o meio-dia da história, observa o filósofo, e os viventes "devem oferecer uma refeição ao passado. O historiador é o arauto que convida os mortos ao festim"[147].

A *rememoração* tem como paradigma o ato de *despertar*. Através da técnica do despertar, Benjamin afirma estar realizando a revolução copernicana na visão da

---

144 GAGNEBIN. *Cacos da história*, p.66.
145 BENJAMIN. *Passagens*, [N 13a, 1], p.600, na edição francesa p.497-498.
146 *Idem*, [N 15, 3], p.603, na edição francesa p.500.
147 *Idem*, [N 15, 2], p.603, na edição francesa p.500.

história[148]: até então o passado era considerado como um ponto fixo, "atribuindo-se ao presente o esforço de levar o conhecimento a esse ponto fixo. Agora essa relação deve ser invertida, recebendo o passado sua fixação dialética a partir da síntese operada pelo despertar sobre as imagens oníricas antitéticas"[149]. O ponto de vista sobre a história é fixado no momento do despertar; com isso, a política tem o primado sobre a cronologia: a revolução copernicana consiste em perceber que em volta do presente gira "um saber ainda não consciente do passado, um saber cujo acesso tem de fato a estrutura do despertar"[150]. Assim, este presente que nos foi dado guarda virtualidades que permitem o resgate do passado; cabe ao historiador desfazer o efeito embriagante das imagens de sonho realizando o momento do despertar: o que ficará claro é a lógica que rege o que aconteceu na história de modo opaco, isto é, a lógica do capital.

Para diferenciar o passado (*Vergangene*) que passou do passado "vivo", em que estão encapsulados os sonhos, Benjamin chama o último de *Gewesenen*; vamos chamá-lo aqui de Passado (com a maiúscula alegorizante). Assim, também o autor distingue o tempo cronologicamente presente (*Gegenwärtige*) do tempo presente capaz de atualizar o passado (*Jetztzeit*); a esse denominaremos tempo do Agora. Refutada a idéia de progresso, toda evolução aparente surge como uma composição eminentemente dialética onde se apresentam progresso e retrocesso. O presente é o mundo ao qual o passado se reportava, mas é ao tempo do Agora que se reporta o Passado, isto é, o passado vivo, os sonhos do passado; e despertar significa "viver o Passado com a intensidade de um sonho para ver no tempo do Agora o mundo acordado ao qual o sonho se reporta"[151]. Para manter-se como instância dominadora, o enfeitiçamento prolonga o caráter de sonho da realidade, e, só através do despertar

148 *Idem*, [K 1, 1], p.490, na edição francesa p.405.
149 *Idem*, {F* 6}, p.1006, na edição francesa p.836.
150 *Idem*, [K 1, 2], p.490-491, na edição francesa p.405-406.
151 *Idem*, {F*6}, p.1006, na edição francesa p.836, também em [K 1, 3], p.491, na edição francesa p.406.

tal movimento aflora à consciência: despertar que irá perceber no sonho a presença tanto de formas emancipatórias quanto das regressivas. De todo modo, as imagens sob as quais aparece o sonho coletivo do século XIX não podem ser negligenciadas porque, além de caracterizarem esse coletivo de um modo bastante decisivo,

> Elas nos fazem ver o mar sob o qual navegamos e a margem de onde fomos desviados. É aqui que a crítica [...] deve intervir. Trata-se de criticar não o seu mecanicismo e o seu maquinismo mas o seu historicismo narcótico, sua paixão pelas máscaras, onde se esconde um sinal da verdadeira existência histórica.[152]

Descobrir esse sinal é encontrar as centelhas libertárias, é o desejo de Benjamin nas *Passagens*. Tomando como paradigma Proust, que começa a história de sua vida pelo momento do despertar, o filósofo afirma que a apresentação da história deve começar por esse momento e, mais ainda, "ela não deve mesmo tratar de outra coisa"[153]. E o paradigma da dialética será a rememoração dos elementos oníricos no momento do despertar[154]: através da análise da consciência mitificada e obscura de si aparece o sonho que envolve a humanidade. Escrever a história significa então dar às datas sua verdadeira fisionomia[155]; essa apresentação materialista vai levar o passado "a colocar o presente numa posição crítica"[156]; "o passado telescopia o presente"[157], e com isso proíbe-lhe a paz do esquecimento. Entretanto, o Passado só pode revelar-se quando a humanidade, "esfregando os olhos, percebe precisamente como tal a imagem de sonho"[158].

A falsidade do *continuum* histórico impede a transmissibilidade do Passado, que Benjamin substitui então pela citabilidade: "escrever a história é citar a história"[159], nos diz o filósofo. O conceito de citação implica que o objeto histórico,

---

152 *Idem*, [K 1a, 6], p.493-494, na edição francesa p.408.
153 *Idem*, [N 4, 3], p.580, na edição francesa p.481.
154 *Idem*, [N 4, 4], p.580, na edição francesa p.481.
155 *Idem*, [N 11, 1], p.595, na edição francesa p.494.
156 *Idem*, [N 7a, 5], p.588, na edição francesa p.488.
157 *Idem*, [N 7a, 3], p.588, na edição francesa p.488.
158 *Idem*, [N 4, 1], p.580, na edição francesa p.481.
159 *Idem*, [N 11, 3], p.595, na edição francesa p.494.

qualquer que seja ele, é libertado de seu contexto temporal original e introduzido em um outro. Citar o passado não lhe dá continuidade, nem preserva-o tal como foi, antes desconstrói a totalidade aparente, e, através desse arrancar pedaços do que antes apresentava-se como um todo contínuo, rompe com a tradição. Num processo que inicia-se a partir da explosão do fluxo linear da história, os fragmentos citados - tirados do seu contexto - são dispostos de modo a formarem novas constelações, e, reunidos segundo o princípio da montagem, representarem uma idéia que deverá ser (re)criada pelo leitor. Benjamin pensava em produzir uma obra inteiramente composta por citações, montadas com tanta mestria que não fosse necessário nenhum texto para ligá-las: era seu interesse escapar das funções utilitárias e comunicativas da linguagem e compreendê-la em sua forma expressiva, fatalmente fragmentada. Quando cita, não o faz para reforçar um pensamento apresentado, mas, ao contrário, para criar choque, e interromper a linearidade do discurso.

> Nos domínios dos quais nos ocupamos, só existe o pensamento fulgurante. O texto é o trovão que faz ouvir seu estrondo muito tempo depois.[160]

Para Benjamin, "a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz", e como "imagem que relampeja irreversivelmente", o passado só será fixado se for nesse instante reconhecido, pois "irrecuperável é cada imagem do passado que se dirige ao presente, sem que este presente se sinta visado por ela"[161]. Articular o passado historicamente significa resgatar suas imagens tal como elas "relampejaram" no momento do perigo para o sujeito histórico que não teve consciência disso, pode-se ler na tese 6; onde afirma-se, em seguida, que o perigo é sempre o mesmo, tanto para o sujeito histórico quanto para o historiador: ele consiste em "entregar-se às classes dominantes como seu instrumento"[162]. Catastrófico é perder o *kairós*, a

160 *Idem*, [N 1, 8], p.571, na edição francesa p.474.
161 BENJAMIN. Nas teses "Sobre o conceito da História", tese 5, *Obras escolhidas I*, p.224.
162 *Idem, ibidem.*

ocasião de, ouvindo os apelos do Passado, intervir no processo histórico para realizar o desejo que o atravessa. A história materialista possui um princípio construtivo, na verdade, ela é mesmo uma construção "cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de Agoras"[163]; são os Agoras que devem ser resgatados do *continuum* histórico: a compreensão do Passado implica em perceber a dinâmica do que nele está vivo; para isso, é necessária a suspensão do fluxo temporal, de modo que o que foi recalcado possa ser trazido à tona. Como já dissemos, o presente é que fica fixo, ele "pára no tempo e se imobiliza"[164], porque

> pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração (*Konstellation*) se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto quando o confronta enquanto mônada.[165]

A saturação de tensões numa determinada configuração imobiliza o pensamento, que não as subsume para ir adiante: ele, ao contrário, paralisa-se e as congela nesse estado tenso. A paralisação do fluxo do pensamento numa determinada constelação, o deter-se do pensar diante da intensidade das tensões transmite-lhes um choque que as cristaliza. O movimento descrito torna-se mais evidente quando analisamos as metáforas utilizadas por Benjamin: congelamento e cristalização. *Congelar* significa passar do estado líquido (cuja forma é fugidia) ao sólido, e também fixar, deixar a salvo de mudanças. *Cristalizar* pode ser sinônimo de congelar, mas tem um leque de sentidos ainda mais amplo. O *Dicionário Aurélio* registra: "permanecer no mesmo estado; não experimentar mudanças. Tornar-se concreto; consolidar-se; materializar-se". Cristalização é a passagem de um estado amorfo para um estado cristalizado através de calefação e agitação. Isto é, uma intervenção exterior é necessária para que a substância se cristalize. Na constituição

163 *Idem*, tese 14, p.229.
164 *Idem*, tese 16, p.230.
165 *Idem*, tese 17, p.231.

do objeto-mônada, a interferência é o choque causado pela paralisação do pensamento: o estancar-se do seu fluxo faz com que a constelação das tensões fique congelada; elas vão também, necessariamente, interromper seu movimento e cristalizarem-se numa imagem, que é "dialética em suspensão". Um exemplo prosaico desse processo pode ser observado sempre que vamos servir uma cerveja cuja temperatura está entre 0 e 10 graus centígrados: as moléculas do líquido estão num estado de tensão, estão potencialmente congeláveis; mas é a agitação e o calor de nossa mão que efetiva o congelamento. De modo análogo, é só quando o pensamento se imobiliza que a configuração tensa se cristaliza numa imagem[166].

Congelado, o fragmento do curso histórico, arrebatado de seu contexto, assume a estrutura de uma mônada. As tensões não são subsumidas numa síntese falsificadora que leva o movimento adiante, mas cristalizadas - e portanto apresentadas - como tais: "a ambigüidade é a manifestação imagética da dialética, a lei da dialética em suspensão"[167]. Quando, e *só se*, é percebida a estrutura monadológica do objeto, nele a totalidade do processo histórico é preservada e transcendida. Tal estrutura - a forma fechada da mônada - exige que o objeto seja arrancado da continuidade histórica para constituir-se como objeto histórico; em outras palavras: para que um objeto histórico seja atualizado não pode haver nenhuma continuidade entre ele e o presente[168]. Pensando assim, Benjamin não busca nem uma apresentação contínua, nem uma apresentação homogênea da história[169], já que ambas são incompatíveis com o objeto. A totalidade do processo histórico não será percebida num desenrolar progressivo, ainda que este seja dialético, como queria Hegel, mas nos pequenos fragmentos monadológicos, que

166 Cf. OTTE, *op.cit.*, p.87ss, sobre cristalização. Sobre paralisação, GAGNEBIN, *op.cit.*, p.110, escreve que é esta a categoria central, o conceito-chave da construção histórica de Benjamin; e não, "como se poderia esperar quando se passou pela escola da dialética hegeliana ou marxista, a da mediação, ainda menos a da 'mediação a partir do processo global', como exige Adorno na sua famosa carta de 10 de novembro de 1938".
167 BENJAMIN. "Exposé de 1935", nas *Passagens*, p.55, na edição francesa p.43.
168 BENJAMIN. *Passagens*, [N 7, 7], p.587, na edição francesa p.487.
169 Cf. *Idem*, [N 7a, 2], p.588, na edição francesa p.488.

trazem nas entranhas "todas as forças, todos os interesses históricos em uma escala reduzida"[170]. *O objeto-mônada* construído na apresentação materialista da história *é a imagem dialética*: ela "é idêntica ao objeto histórico", afirma Benjamin, "é preciso buscá-la ali, onde a tensão entre os contrários dialéticos é maior"[171]. A mônada apresenta, monadologicamente, o que está além dela, "o que nela aparece é o seu tempo interior [...] a história é seu conteúdo"[172]. Analisar tais imagens equivale a perceber a história armazenada em seus núcleos monadológicos, o que nelas irrompe é a sua historicidade interna: "a sua história externa sedimentada"[173]. "A imagem dialética é a forma do objeto histórico que satisfaz às exigências de Goethe concernentes ao objeto de uma análise: revelar uma síntese autêntica. É o fenômeno originário (*Urphänomen*) da história"[174].

Como vimos, a imagem dialética forma-se quando, frente a tensões, o pensamento pára; esse choque do pensamento permite que elas se congelem como mônada - capaz de expressar o todo onde está inserida - em que o Passado pode ser percebido através da imagem que ele apresenta no tempo de Agora. A imagem de sonho percebida no momento do despertar é a imagem no Agora de sua cognoscibilidade, e traz em si "no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, que está no fundo de toda leitura"[175]. Como em Benjamin a história é também a narração da história, a possibilidade de uma outra história depende diretamente de uma outra forma de perceber e narrar a história. "Na racionalidade

---

170 *Idem*, [N 10, 3], p.594, na edição francesa p.493; cf. também [N 10a, 1], p.594, na edição francesa p.493.
171 *Idem*, [N 10a, 3], p.595, na edição francesa p.494.
172 ADORNO. *Teoria estética*, p.103; houve aqui ligeiro deslocamento de conceitos: ainda que fazendo uma analogia com as imagens dialéticas de Benjamin, Adorno está referindo-se, explicitamente, às obras de arte.
173 *Idem*, p.104.
174 BENJAMIN. *Passagens*, [N 9a, 4], p.592, na edição francesa p.491. Goethe acreditava na existência de uma forma originária para tudo o que vive na terra. Por exemplo, a forma de cada planta se desenvolve de acordo com um modelo determinado pela estrutura do proto-fenômeno; o subseqüente desenvolvimento de uma espécie está inteiramente contido, de forma concentrada no *Urphänomen*. Adorno, por sua vez, aplica o conceito benjaminiano às obras de arte no que se refere à sua relação com a história. Cf. *Teoria Estética*, p.103ss.
175 *Idem*, [N 3, 1], p.577-578, na edição francesa p.479-480 ; parte do fragmento está também em [N 2a, 3], p.576-577, na edição francesa p.478-479.

das 'imagens dialéticas', a razão reabilita a noção de *imagem* e restitui à aparência seu tônus de conhecimento"[176].

Importante é diferenciar a imagem dialética das imagens arcaicas teorizadas por Jung e Klages. É certo que o saber que vem à tona no momento do despertar tem raízes no inconsciente, ou, conforme bem observou Bolle, na "revelação das imagens arcaicas"[177]; mas Benjamin atribui às imagens dialéticas - bem como às imagens de sonho - um índice histórico que as diferencia radicalmente dos arquétipos tematizados pelos mencionados teóricos. E, ainda mais fundamental é que as imagens dialéticas não são dadas como tais à experiência: elas são resultado de uma construção que exige um choque para que elas se constituam como objetos históricos, e enquanto tais possuem como conteúdo a própria história e não invariantes arcaicas. Em carta a Scholem de 2-07-1937, o filósofo escreve que pretendia sedimentar metodicamente certos fundamentos das *Passagens* através de uma controvérsia em que se posicionaria contra os ensinamentos de Jung, "sobretudo os referentes aos arquétipos e ao inconsciente coletivo"[178]. É em seu viés histórico que Benjamin aborda o imaginário do século XIX, para revelar a dinâmica da história.

Era seu propósito nos ensinar - ao que é em nós o elemento criador de imagens - a ver "nas profundezas das sombras históricas", para reencontrarmos, nas formas esquecidas, as formas de hoje, isto é, para vermos nas ruínas do que passou, no que foi arruinado, o que permanece atual. Não é preciso dizer que o passado esclarece o presente, ou vice-versa: a imagem é uma constelação onde o Passado reencontra o Agora, "a imagem é a dialética em suspensão", ou, conforme Adorno, "a dialética paralisa-se na imagem"[179]. Ao invés da relação exclusivamente temporal

---

176 MATOS. *O iluminismo visionário*, p.116.
177 BOLLE. *Fisiognomia da metrópole moderna*, p.68.
178 BENJAMIN & SHOLEM. *Correspondência*, p.269.
179 BENJAMIN. *Passagens*, [N 2, 7], p.575-576, na edição francesa p.477-478

e contínua do passado com o presente estabelecida pela linguagem das palavras, a imagem cristaliza as tensões do Passado, permanecendo o que escapou à racionalidade instrumentalizada em termos finalísticos, e revela a ligação entre o Passado e o tempo de Agora. O trânsito entre ambos é estabelecido por sincronia e não por continuidade, sua relação é portanto de natureza figurativa, e vai dizer respeito ao sentimento do sujeito que com ela defrontar-se. A imagem dialética "é a cesura no movimento do pensamento"[180], escreveu Benjamin: interrompendo o fluxo da história, ela revela o passado vivo cristalizado, constituindo uma síntese figurativa do cindido.

O filósofo assinala que a distinção entre a imagem dialética e as essências fenomenológicas é também devida à sua marca histórica. Essa marca que as imagens carregam não indica apenas sua pertença a uma determinada época, mas também que elas só serão legíveis em uma determinada época. Temos então o registro de dois tempos históricos: do tempo cronológico e do tempo do conhecimento soterológico, ou, para sermos benjaminianos, do tempo messiânico. Pois, se por um lado a relação do passado com o presente é puramente temporal; por outro lado, a relação do Passado com o Agora é dialética - e de natureza figurativa. Podemos ler nas *Passagens* que "o fato de vir 'à lisibilidade' representa um ponto crítico determinado"[181] no movimento que anima essas imagens: o que não significa que o conhecimento fatalmente realizar-se-á, isto é, que possa ser dispensada a ação decidida do sujeito cognoscente. As imagens dialéticas "não são categorias objetivas, mas se localizam em sujeitos históricos"[182], adverte Bolle. Mesmo considerando que o desejo de tornar-se legível é o motor que mantém as imagens vivas, como se sua intensidade desafiasse o tempo, uma decisão é necessária para percebê-las no seu momento fulgurante da significação. Pois, ainda que a relação

180 *Idem*, [N 10a, 3], p.595, na edição francesa p.494.
181 BENJAMIN. *Passagens*, [N 3, 1], p.578, na edição francesa p.479.
182 BOLLE. "Alegoria, imagens, tableau" in NOVAES (org.), *Artepensamento*, p.415.

com o tempo de Agora seja objetiva na medida em que elas constituem parte da pré-história desse último - são seus proto-fenômenos -, é necessário o impulso decidido do historiador materialista para rescrever a história segundo o ponto de vista da redenção. Decisão exigida pela existência de tais imagens, e que é sempre moral. Para o pensamento benjaminiano, conforme registra Menninghaus, a verdade expressa-se em uma decisão moral; e a expressão de uma decisão é sempre moral: mesmo que a decisão não seja moral em si através da veiculação ou exigência de moralidade, ela é moral porque "produz univocidade, clareza e inteligibilidade em si mesma"[183]. Preservados seus elementos de indecidibilidade, a verdade diz respeito a (e apresenta-se na) *expressão* inequívoca, como "um opaco potencial de resistência em um mundo de instrumentalização generalizada"[184]. "Cada presente é determinado pelas imagens que lhe são sincrônicas; cada Agora é o Agora de uma cognoscibilidade determinada"[185], escreve Benjamin; e a realização do conhecimento sobrecarrega de verdade o tempo até explodí-lo enquanto continuidade, essa explosão "é a morte da *intentio*, que coincide com o nascimento do verdadeiro tempo histórico, o tempo da verdade"[186].

Além de ser uma função temporal do conhecimento, a verdade está ligada a um núcleo temporal que existe simultaneamente naquele que conhece e naquilo que é conhecido. Benjamin, rejeitando o conceito de "verdade intemporal", diz que "isso é tão verdadeiro que o eterno é, em qualquer caso, mais um rufo num vestido do que uma idéia"[187]. Por isso, a apresentação materialista da história é eminentemente figurativa[188]. O filósofo considera que as coisas só apresentam seu verdadeiro rosto no Agora da cognoscibilidade que acontece no momento do despertar capaz de

---

183 MENNINGHAUS. "Lo inexpressivo" in *Sobre Walter Benjamin*, p.47.
184 *Idem*, p.51.
185 BENJAMIN. *Passagens*, [N 3, 1], p.578, na edição francesa p.479.
186 *Idem, ibidem*.
187 *Idem*, [N 3, 2], p.578, na edição francesa p.480; também em [B 3, 7], p.118, na edição francesa p.94.
188 *Idem*, [N 3, 3], p.578, na edição francesa p.480.

rememorar o sonho[189]. Encontro entre o Passado e o Agora, a imagem dialética é fulgurante, e é como fulguração que o tempo de Agora deve reter o Passado. O que pode ser salvo assim - e só assim, nesse momento fulgurante -, se não o for, "será perdido sem esperança no próximo instante"[190]. Como acontece, às vezes, com os sonhos, que atravessam rapidamente nossa consciência no momento em que acordamos, sem que possamos retê-los e conhecê-los, através da sua interpenetração com o mundo desperto. O objeto da história materialista será aquele onde "o conhecimento realiza-se como salvação"[191]. Para que isso seja possível, é necessário dissolver as ilusões nas quais o objeto estava mergulhado e render justiça à sua situação concreta; e também à situação histórica concreta do interesse que é levado a seu objeto[192]. Pois o "interesse" - literalmente "estar no meio" - já estava pré-formado pelo objeto que concretizou-se e foi arrancado de suas conexões anteriores, ascendendo a uma concreção superior de ser Agora. Benjamin considera o ser Agora como uma concreção superior porque o acontecimento do Passado adquire, na visão atualizadora do historiador materialista, um grau mais alto de atualidade do que aquele que possuía no momento em que aconteceu. A história deve ser abordada com categorias políticas, numa aproximação dialética que, promovendo a co-penetração de passado e presente, "acenda a mecha explosiva que está enfurnada no Passado"[193].

189 *Idem*, [N 3a, 3], p.579, na edição francesa p.480; também em [N 18, 4], p.608, na edição francesa p.505.
190 *Idem*, [N 9, 7], p.591-592, na edição francesa p.491.
191 *Idem*, [N 11, 4], p.595-596, na edição francesa p.494.
192 *Idem*, [K 2, 3], p.494-495, na edição francesa p.409.
193 *Idem, ibidem*.

Conclusão

Primeiramente, deve-se ressaltar a necessidade de uma outra narração da história quando o interesse está dirigido não apenas para o conhecimento, mas para um conhecimento salvífico. Benjamin parte do presente em busca de elementos que possam revelar a possibilidade da história tomar rumos diferentes, desvios deste caminho que ela segue; e vai encontrando vestígios dessa possibilidade nas ruínas do passado: deles se apropria, como um colecionador, no trabalho das *Passagens*. O filósofo realiza um duplo movimento: por um lado, nos mostra como nossa história se constituiu - através da ação humana - naquilo que ela é; por outro lado, nos é mostrado também a violência inerente ao processo que precisou esmagar todo desejo de alteridade. Em outras palavras, nas imagens históricas que ele nos apresenta aparecem, sedimentadas, tanto a pretensão burguesa de mostrar que o seu poder era ilimitado e eterno; como também o aspiração por uma realidade radicalmente diferente. De qualquer modo, fica congelado o inarredável impulso humano em direção ao coletivo, "para o bem ou para o mal", numa sociedade que transformou os individuos em mercadoria. Esvaziado de sentido e reificado, o mundo moderno do século XIX só pode ser expresso, por seu mais notável poeta, como alegoria. Deixou, entretanto, em imagens concretas, vestígios de um impulso que escapou à reificação. A intensidade deste impulso garantiu-lhe a permanência, inscrevendo-o como elemento onírico, nas imagens produzidas nesse tempo. É a intensidade do desejo de emancipação - desejo não realizado - que tem-lhe garantido a permanência. Benjamin, e antes dele Marx, percebeu que esse anseio tem sido reificado: emancipação confunde-se com posse, ilusão desmentida já na expressão. Posse é, por um lado, luta; por outro, exclusão; e, em ambos os casos a permanência na superfície das coisas. Walter Benjamin vê o fetiche da mercadoria como obscurecimento da consciência, mas também como sinal de que há algo que precisa

ser obscurecido na marcha da dominação capitalista. A escavação do sentido é condição necessária para que a mercadoria exerça seu fascínio. Sedutoramente oferecida nas vitrines, ela é pura alegoria; reificação de desejos. Mas, para constituir-se como tal, foi preciso incorporar à sua forma, perversamente, algo daquilo que Kant chamou de "finalidade sem fim", mostrando que o triunfo da instrumentalização tem suas brechas para o aberto.

Nas imagens, Benjamin encontra sedimentada a expressão dissimulada de desejos. O que aconteceu é irredutível, pode-se, entretanto, mudar o olhar sobre o acontecido. Percebe-se, então, o lugar da crítica. A reflexão sobre o passado revela tensões não resolvidas, que tornam manifesta a relatividade do presente tendo em vista as possibilidades soterradas, que continuam questionando a história realizada. O presente não estava escrito, não é mítico, é histórico. Nas ruínas do passado o filósofo encontra clamores, que rompem a pseudo totalidade envergada pelos relatos historicistas, e exigem uma história que atualize os sonhos esmagados, ainda vivos no presente. A salvação dessas vozes emudecidas, que é a nossa, só será possível se escutarmos suas irrupções descontínuas, que continuam desafinando o coro dos contentes. A ruptura da continuidade na narração da história, trazendo à tona o que foi soterrado, questionando a pretensa totalidade do discurso, estabelece seu momento de verdade.

Sobretudo nas *Passagens*, o discurso benjaminiano é fragmentado, e os fragmentos não são encadeados, como elos de uma cadeia; mas montados, como elementos de uma imagem. Por isso a preferência pelo discurso paratático em lugar daquele que vai numa relação causal contínua. Com efeito, não é necessário representar a imagem concretamente, como acontece nos caligramas, nos rébus, mas articular - e aí está o momento racional - o discurso como constelação, como mosaico. Não sendo possível separar o sentido de sua forma, Benjamin assinala a necessidade de um outro discurso, cujo sentido acontecerá no trânsito entre

fragmentos discretos, para narrar as intermitências da história. Discurso conceitual, mas cuja articulação é mimética. Com isso, traz para a filosofia técnicas que foram utilizadas pelos artistas modernos, reiterando sua idéia de que mudanças no mundo acarretam mudanças na percepção. O filósofo nunca pretendeu criar uma narração capaz de contrapor-se, ponto a ponto, às historiografias oficiais; e menos ainda, um épico marxista narrando a marcha vitoriosa do proletariado rumo à sua libertação; mas uma narração reveladora, capaz de dar um salto de tigre e, na floresta emaranhada do passado, resgatar as tensões que ainda permanecem vivas. A verdade sobre a história, que depende de uma narração capaz de figurá-la em sua forma ambígua e volátil, coincide para Benjamin com a redenção.

A constelação oferece uma forma que não violenta a história: ela é capaz de expressar a complexidade sem acorrentar seus elementos numa corrente linear. A constelação benjaminiana é uma forma que desmente a essência da forma, que está justamente no seu acabamento. Cada fenômeno novo - salvo pelo conceito que destrói sua falsa totalidade e o representa, nos seus momentos constitutivos - na constelação é como uma nova estrela: modifica a forma-idéia da constelação e com isso o sentido de todas as outras estrelas-fenômenos. Com essa construção imagética, Benjamin consegue incorporar a temporalidade da história em sua inteireza e ao abrigo de relações apriorísticas.

Na narração da história, as constelações são formadas por momentos que se congelaram em imagens dialéticas. O confronto com o sonho no instante do despertar, embate do desejo com a dificuldade de expressar-se, cria as imagens dialéticas. Na constituição de tais imagens não há hierarquização entre sujeito e objeto. As imagens de sonho são expressões deformadas de desejos inconscientes, para que revelem o sentido nelas impresso é necessária a ação de um sujeito disposto à trazê-lo à luz, prolongando o breve instante de seu relampejar. Benjamin iniciou as

Passagens, também para dizer: *quod impetus fuit nunc ratio*, o que foi ímpeto, agora é razão.

IV. BIBLIOGRAFIA

1. Obras de Walter Benjamin

BENJAMIN. *Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*. Os Pensadores. Trad. José Luis Grünnewald *et al.*. São Paulo: Abril, 1983

_____ *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Trad. M. Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.

_____ *Diário de Moscou*. Trad. H. Herbold. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

_____ *Documentos de Cultura - Documentos de Barbárie. Escritos Escolhidos*. Org. Willi Bolle. São Paulo: Cultrix-EDUSP, 1986.

_____ *Escritos. La literatura infantil, los Niños y los jóvenes*. Trad. J.J.Thomas. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989.

_____ *Haxixe*. Trad. Carlos Nelson Coutinho et alii. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____ *La Metafísica de la Juventud*. Trad. L.M.Velasco. Barcelona: Paidós, 1993.

_____ *A Modernidade e os Modernos*. Trad. Heindrun K.M. da Silva et alii. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____ *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____ *Paris, capitale du XIX siècle*. Trad. Jean Lacoste. Paris: Cerf, 1993.

_____ *Das Passagen-Werk*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993.

_____ *Sobre el Programa de la Filosofia Futura*. Trad. R.J. Vernengo. Caracas: Monte Avila, 1970.

_____ *Walter Benjamin*. Coleção Sociologia, vol.50. Org. e trad. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991.

_____ *Walter Benjamin. Obras escolhidas I. Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____ *Walter Benjamin. Obras escolhidas II. Rua de Mão Única*. Trad. R.R. Torres Filho et alii. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____ *Walter Benjamin. Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire, um Lírico no Auge do Capitalismo*. Trad. J.C. Martins Barbosa et alii. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____ *Walter Benjamin. Oeuvres Choisies*. Trad. Maurice de Gandillac. Paris: Juilliard, 1959.

_____ e SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. Trad. Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993.

2. Obras sobre Walter Benjamin

ADORNO, Theodor W.. *Adorno*. Coleção Sociologia, vol.54. Org. G. Cohn. Trad. F. Kothe. São Paulo: Ática, 1986.

_____ *Sobre Walter Benjamin*. Trad. C.Fortea. Madrid: Catedra, 1995.

ALTER, Robert. *Anjos Necessários. Tradição e Modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*. Trad. A.Cardoso. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ARENDT, Hannah. *Homens em Tempos Sombrios*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.
BOLLE, Wille. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. São Paulo: EDUSP, 1994.
BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: MIT Press, 1995.
_____ *The Origin of Negative Dialectics*. New York: Free Press, 1984.
CHAVES, Hernani. "Mito e Política: Notas sobre o Conceito de Destino no 'Jovem' Benjamin". Revista *Trans/Form/Ação n17*. São Paulo, 1994.
EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Trad. M. Costa. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
FRISBY, David. *Fragments of Modernity*. Cambridge: MIT Press, 1986.
GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Benjamin, os Cacos da História*. São Paulo: Brasiliense, 1982 .
_____ "Do Conceito de Mímesis no Pensamento de Adorno e Benjamin". Revista *Perspectiva n16*. São Paulo: UNESP, 1993.
_____ *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1994.
_____ "Lukács e a Crítica da Cultura" in ANTUNES, Ricardo & DOMINGUES, Walkiria (Orgs.). *Um Galileu no Século XX*. São Paulo: Boi tempo Editorial, 1996.
_____ "Notas sobre a Noção de Origem e Original em Walter Benjamin" in *34 Letras n.4*. Rio de Janeiro: Ed. 34 Letras, 1984.
_____ "Origem da Alegoria, Alegoria da Origem", in *Folhetim 412*, São Paulo: Folha de São Paulo, 09/12/1984.
JAY, Martin. *The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research*. Boston, Toronto: Little, Brown, 1973.
JENNINGS, Michael W.. *Dialectical Images. Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1987.
KONDER, Leandro. *Walter Benjamin, o Marxismo da Melancolia*. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 1988.
KOTHE, Flávio. *Benjamin & Adorno: Confrontos*. São Paulo: Ática, 1978
LA FONTAINE, Michel de. (apr) "Dossiê Walter Benjamin". *Revista USP n15*. São Paulo: USP, 1992.
LÖWY, Michel. *Redenção e Utopia, o Judaismo Libertário na Europa Central*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cia das Letras, 1989 .
_____ *Romantismo e Messianismo. Ensaios sobre Lukács e Benjamin*. Trad. Myrian Veras Baptista et alli . São Paulo: Ed. Perspectiva, 1990 .
MATOS, Olgária. *Os Arcanos do Inteiramente Outro. A Escola de Frankfurt: a Melancolia e a Revolução*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.
_____ *O Iluminismo Visionário. Benjamin, Leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993
MENNINGHAUS, Winfried. "Lo inexpressivo: las variaciones de la ausencia de imagen en Walter Benjamin", in FEHRMANN, Silvia & MASSUH, Gabriela (Orgs.). *Sobre Walter Benjamin. Vanguardias, Historia, Estética y literatura*. Buenos Aires: Alianza Editorial/ Goethe Institut Buenos Aires, 1993.
MISSAC, Pierre. *Passage de Walter Benjamin*. Paris: Seuil, 1987.
OTTE, Georg. *Linha, Choque e Mônada. Tempo e Espaço na Obra Tardia de Walter Benjamin*. Belo Horizonte: FALE/UFMG (Tese de doutorado, mimeo), 1994.
RAULET, Gérard (Org.). *Weimar ou l'Explosion de la Modernite*. Paris: Anthropos, 1984.
ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e Anjo, Itinerários Freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1981 .

_____ "As Passagens de Paris I" in *Revista Tempo Brasileiro, n. 68*, 1982 .
_____ "As Passagens de Paris II" in *Revista Tempo Brasileiro, n. 69*, 1982 .
_____ *A Razão Nômade*. Rio de janeiro: Ed. UFRJ, 1993.
_____ *As Razões do Iluminismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1982 .
SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: A História de uma Amizade*. Trad. J.Guinsburg et al.. São Paulo: Perspectiva, 1989.
SCHWEPPENHÄUSER, Hermann. *Ein Physiognom der Dinge*. Bonn: zu Kamplen, 1995.
WITTE, Bernd. *Walter Benjamin. Una Biografia*. Trad. A.Bixio. Barcelona: Gedisa, 1990.
WOHLFARTH, Irving. "On Some Jewish Motifs in Benjamin", in BENJAMIN, Andrew (Org.) *The Problems of Modernity. Adorno and Benjamin*. London: Routledge, 1989.

3. Bibliografia Auxiliar

ADORNO, Th. W. *Minima Moralia*. Trad. Luiz Bicca. São Paulo: Ed. Ática, 1992.
_____ *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Ed.70, 1988.
ARISTÓTELES. *Aristóteles*. Coleção "Os Pensadores". Trad. Eudoro de Souza et alii. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
ARAGON, Louis. *Le Paysan de Paris*. Paris: Gallimard, 1991.
ÁVILA, Myriam. *Rima e Solução. A Poesia Nonsense de Lewis Carroll e Edward Lear*. São Paulo: Anna Blume, 1996.
BAUDELAIRE, Charles. *L'Art Romantique*. Paris: Garnier, 1931.
_____ *Curiosités Esthétiques*. Lausanne: Éditions de l'oeil, 1956
_____ *As Flores do Mal*. Trad. I. Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
_____ *Oeuvres Complètes, I*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1975
_____ *Pequenos Poemas em Prosa*. Trad. D. Bruchard. Florianópolis: UFSC, 1988.
BLOOM, Harold: *Cabala e Crítica*. Trad. M. Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
BRETON, Andre. *Les Vases Communicants*. Paris: Gallimard, 1955.
BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Trad. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. Trad. D.Mainardi. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
CAMPOS, Haroldo (Org) *Ideograma. Lógica, Poesia, Linguagem*. São Paulo: Edusp, 1994.
CARONE, Modesto. *Metáfora e Montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
CASSIRER, Ernst. *Linguagem e Mito*. Trad. J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1992.
CASTORIADIS, Cornelius. *As Encruzilhadas do Labirinto*. Trad. Carmem Silva Guedes. São Paulo: Paz e Terra, 1987.
LE CORBUSIER, (Charles Edouard Jeanneret-Gris). *Urbanismo*. Trad. M.E. Galvão Gama Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
DE MAN, Paul. *Blindness and Insight. Essays in the rhetoric of contemporary criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx*. Paris: Galilée, 1993.
DUARTE, Rodrigo. *Marx e a Natureza em O Capital*. São Paulo: Ed. Loyola, 1968.
_____ *Mimesis e Racionalidade. A Concepção de Dominio da Natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ed. Loyola, 1993.

_____ (Org.) *Morte da Arte, Hoje*. Belo Horizonte: Laboratório de Estética, FAFICH/UFMG, 1993.
_____ "Expressão como fundamentação" in *Kriterion, 91*. Belo Horizonte: Dep. de Filosofia/FAFICH/UFMG, 1995.
_____ "A Noção de *Characteristica Universalis* em Leibniz" in *Kriterion, 72*. Belo Horizonte: Dep. de Filosofia/FAFICH/UFMG, 1985.
EISENSTEIN, Serguei. *Reflexões de um Cineasta*. Trad. Gustavo Doria. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
ENGELS, Friedrich. *La Situation de la Classe Laborieuse en Angleterre*. Trad. Jean Frederic et alii. Paris: Ed. Sociales, 1975.
FAUSTINO, Mário. *Poesia Completa. Poesia Traduzida*. Org. Benedito Nunes. São Paulo: Max Limonad, 1985.
FOUCAULT, Michel. *Les Mots et les Choses*. Paris: Gallimard, 1966.
_____ *Nietzsche, Freud e Marx. Theatrum philosophicum*. Porto: Anagrama, 1980.
FREUD, Sigmund. *A Interpretação dos Sonhos*. Trad. W.I. de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 1972.
_____ *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Freud, vol. IX*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
FONSECA. Jair Tadeu. *Linguagem-Transe. Uma Aproximação a Glauber Rocha*. Belo Horizonte: FALE/UFMG (Tese de mestrado, mimeo), 1995.
HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: Construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo: Atual, 1986.
JAUSS, Hans Robert. *Toward an Aesthetic of Reception*. Trad. Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden et alii. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
_____ *Crítica da Razão Pura*. Trad. A. Fradique Morujão et alii. Lisboa: Calouste Gulbekian, 1994.
KOTHE, Flávio. *A Alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.
LEIBNIZ, Gottfried. *Discurso de Metafísica*. Trad. J.Amado. Lisboa: Ed. 70, 1985.
_____ *Leibniz e Newton*. Os Pensadores. Trad. Marilena Chauí et alii São Paulo: Abril, 1983.
LUKÁCS, Georg. *Estetica*. Trad. M. Sacristán. Barcelona-México: Grijalbo, 1967.
_____ *História e Consciência de Classe*. Trad. Telma Costa. Rio de Janeiro: Elfos Editora, 1989.
MARX, Karl. *O Capital*, livro I, tomos 1-2. Trad. F. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
_____ *Marx*. Trad. J.C.Bruni. Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1974.
_____ & ENGELS, Friedrich. *A Sagrada Família*. Trad. José Bettencourt et alii. Lisboa: Editorial Presença, s/d.
MITRY, Jean. *Eisenstein*. Paris: Éditions Universitaires, 1956.
NIETZSCHE, Friedrich. *Nietzsche. Obras Incompletas*. Trad. R.R.Torres Filho. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
NOVAES, Adauto (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
_____ *O Desejo*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
ORTEGA y GASSET, José. *Origem e Epílogo da Filosofia*. Trad. L.W.Vita. Rio de Janeiro: Livro Íbero-americano, 1963.

PROUST, Marcel. *Em Busca do Tempo Perdido*. Trad. Lúcia Miguel Pereira et alii. Porto Alegre: Ed. Globo, 1957.
SIMMEL, Georg. *Filosofia do Amor*. Trad. Luiz Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
SCHOLEM, Gerschom. *A Cabala e seu Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
_____ *A Mística Judaica*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
TODOROV, Tzvetan. *Théories du Symbole*. Paris: Seuil, 1977.

RESUMO

É nosso propósito mostrar, através da leitura da obra das *Passagens*, o lugar privilegiado que as imagens ocupam no pensamento de Walter Benjamin, sobretudo quando o filósofo se propõe a investigar a história do século XIX, para desvendar a racionalidade dominante no século XX. Seguimos o percurso do aurtor: partimos da fetichização das mercadorias, conforme o conceito marxista; observamos como esses fetiches são alegorias, "imagens de sonhos"; e apresentamos a passagem hermenêutica que transforma tais imagens de sonho em imagens dialéticas.