

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

CONTINUIDADE E CORRESPONDÊNCIA – DOIS PRINCÍPIOS CONFLITANTES NA OBRA DE WALTER BENJAMIN¹

Georg Otte²

Resumo:

Desde sua tese sobre o Romantismo alemão até as teses intituladas “Sobre o conceito de história”, Walter Benjamin questiona a ideia de continuidade, baseada numa temporalidade linear e numa lógica dedutiva. Esse questionamento passa por postulados radicais como o rompimento total com a tradição e a “explosão do *continuum*”, sendo que a destruição da linearidade unidirecional é compensada pela construção de modelos mais complexos como imagens e mônadas, ambas privilegiadas por Benjamin por seguirem o princípio da correspondência.

Palavras-chave: Walter Benjamin; Continuidade; Correspondência.

Abstract:

From his thesis on German Romanticism to the theses entitled "On the Concept of History," Walter Benjamin questions the idea of continuity, based on linear temporality and deductive logic. This questioning goes through radical postulates such as the total break with tradition and the "continuum explosion", and the destruction of unidirectional linearity is compensated by the construction of more complex models such as images and monads, both privileged by Benjamin for following the principle of correspondence.

Key-Words: Walter Benjamin; Continuity; Correspondence.

¹ Continuity and correspondence - two conflicting principles in Walter Benjamin's work

² Professor Titular da Faculdade de Letras da UFMG. Endereço de email: georg.otte@uol.com.br

Em seu último texto, “Sobre o conceito de história”, as chamadas “Teses”, Benjamin fala, em três teses seguidas (da 14ª à 16ª), no “*continuum*” da história e da necessidade de fazê-lo “explodir”. Em todas elas, esse ato violento é associado a movimentos históricos, seja à Revolução francesa de 1789, seja à Revolução de julho de 1830, ou ainda à postura revolucionária do materialista histórico. O conceito de história defendido por Benjamin, que partiria de uma posição marxista, é voltado contra dois adversários, a saber: os socialdemocratas, no plano da práxis política, e o historicismo, no plano da teoria da história. A oposição de Benjamin aos socialdemocratas não é óbvia, tendo em vista que estes também, pelo menos naquela época, se situavam politicamente à esquerda, motivo pelo qual também foram perseguidos pelo nazismo. Somente em 1959, com o chamado Programa de Godesberg, os socialdemocratas abdicaram de suas diretrizes marxistas.

As afinidades ideológicas entre as diversas correntes da esquerda, no entanto, não impediram que Benjamin marcasse uma diferença de princípios entre elas, que se evidencia na questão da continuidade. Assim, na 13ª tese, detecta na socialdemocracia uma crença cega no progresso da humanidade em geral, a saber: na forma de um “processo essencialmente inexorável”,³ enquanto o historicismo, de acordo com a 16ª tese, “apresenta a imagem ‘eterna’ do passado”.⁴ No meio dessas duas teses, Benjamin articula seu combate ao “*continuum*”, isto é, entre o dinamismo desenfreado do progresso, por um lado, e o pressuposto de um passado imutável, por outro.

Numa tentativa de esclarecer a diferença entre esses dois adversários, poderíamos distinguir entre um *continuum* dinâmico e outro estático, sendo que este último esbarra em certos problemas lógicos. A ideia da continuidade pressupõe temporalidade e, assim, pelo menos a possibilidade de uma mudança. A ideia da eternidade, no entanto, que Benjamin atribui ao historicismo, exclui essa possibilidade e, com ela, qualquer chance de ser “explodida”. O movimento contínuo do progresso pode ser interrompido, mas não “a imagem ‘eterno’ do passado”, que não possui começo, nem fim. Mas, mesmo o *continuum* dinâmico tem um caráter paradoxal, pois, apesar de ser dinâmico, apresenta uma relativa estabilidade, no sentido de se mover dentro de determinados limites e, preferencialmente, numa determinada direção, como no caso do progresso preconizado pelos socialdemocratas. É o paradoxo do “movimento constante”, que é instável por ser movimento, mas é estável por ser constante.

Benjamin não defende uma transgressão dos limites, nem uma mudança de direção. Seu alvo é o próprio “continuismo”, sendo que o radicalismo das “Teses” consiste no postulado de uma *imobilização* via “explosão”, que, aliás, não encontra qualquer fundamento no materialismo histórico. A dialética marxiana pode ter colocado a hegeliana “de cabeça para cima”,⁵ mas sem perder seu caráter dinâmico – para não

³ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 249.

⁴ Ibid., p. 250.

⁵ De acordo com a famosa expressão de Friedrich Engels: “Em Hegel, a dialética encontra-se de cabeça para baixo. É preciso colocá-la sobre seus pés para descobrir o

dizer revolucionário – rumo a uma sociedade sem classes. A “explosão do *continuum*” assemelha-se mais a um ato anarquista – ou ao clichê difundido do mesmo – do que a um ato revolucionário que acelerasse a marcha da história, que, pelo menos para o marxismo oficial do século XX, não era menos “inexorável” do que a chegada do progresso para os socialdemocratas. Nesse contexto, é quase inevitável evocar a anotação de Benjamin que sinaliza essa distância em relação ao marxismo: “Marx diz que as revoluções são a locomotiva da história mundial. Mas, talvez, algo totalmente diferente seja o caso. Talvez as revoluções consistam no acionamento do freio de emergência pelo gênero humano que viaja nesse trem.”⁶

A questão da continuidade faz parte de um movimento dialético na própria obra de Benjamin, que, num olhar sequencial, poderia ser confundido com uma dialética dinâmica de Hegel, pois encontraria sua síntese nas chamadas “Teses”. Assim, o mundo pré-moderno do seu ensaio sobre o narrador seria marcado por continuidades, pois a transmissão das narrativas no tempo e no espaço, operada pelas figuras alegóricas do camponês e do marinheiro, estaria marcada por sua transmissão contínua. O mundo moderno, ao contrário, estaria marcado por rupturas, isto é, pela descontinuidade, exigindo a destruição da “aura” que resultaria da imposição de uma tradição, por natureza contínua. A tese da continuidade na pré-modernidade e a antítese da modernidade com suas rupturas encontraria sua síntese nas “Teses”, que não afirmam o rompimento com o passado, mas sua “redenção” rompendo com a ideologia linear do progresso e evocando uma dialética que resulta da imobilização.

Esse raciocínio, no entanto, além de pecar pela sua simplificação grosseira, torna-se questionável pelo fato de Benjamin ter combatido o pensamento linear desde suas primeiras publicações. O prefácio a “Origem do drama barroco alemão”, de 1925, cujo título foi traduzido como “Questões introdutórias de crítica do conhecimento”⁷ (daqui por diante chamado de “Prefácio”), pode ser lido como um verdadeiro manifesto de uma epistemologia não linear – ou então: não contínua. Se Benjamin encontrou em seus estudos sobre o romantismo alemão⁸ respaldo suficiente para fazer a apologia do fragmento, de modo que o teatro do barroco com suas alegorias – também em forma de fragmentos, relíquias ou ruínas – se apresentava como mais uma oportunidade para apresentar a descontinuidade não apenas como negação de procedimentos lineares, mas também para mostrar que as lacunas deixadas pela justaposição de fragmentos abrem o caminho para dar espaço uma “arte combinatória”, criada pelo filósofo medieval Raimundo Lúlio (Ramon Llull, conforme sua origem catalã), elaborada por Leibniz e retomada por Deleuze

grau racional sob a capa mística.” Disponível em:

<https://www.marxists.org/portugues/dicionario/verbetes/h/hegel.htm>. Acesso em: 24/06/19.

⁶ BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften**. Vol. 1. Frankfurt am Main.: Suhrkamp, 1990, p. 1232.

⁷ BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. pp. 49-79.

⁸ BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**. Trad.: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.

em sua ideia da “dobra”, que associa o pensamento barroco diretamente ao filósofo alemão.⁹

Os vestígios de Leibniz são explícitos no caso da mônada, que Benjamin menciona no mesmo Prefácio¹⁰. De acordo com “Monadologia”¹¹ do filósofo barroco, as mônadas, apesar de constituírem a “harmonia pré-estabelecida” (§ 78) do universo, “não possuem janelas através das quais algo possa entrar ou sair” (§ 7). Trata-se, portanto de unidades fechadas no sentido de *não haver um nexo contínuo* entre elas. A “harmonia universal” (§ 59) baseia-se numa relação de *espelhamento*, que faz com que “cada substância simples [...] seja um espelho vivo do universo” (§ 56; cf. tb. § 63). Em sua 17ª tese, que reproduz – ou “espelha” – de forma condensada as “Teses” como um todo, Benjamin apresenta a mônada como resultado da “explosão” do *continuum*:

Quando o pensamento para, bruscamente, numa constelação saturada de tensões, ele lhe comunica um choque, através do qual ela se cristaliza como mônada. O materialismo histórico aproxima-se de um objeto histórico somente quando ele o confronta como mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado oprimido.¹²

A explosão, portanto, aqui causada por um “choque”, não é um ato gratuito, mas cumpre uma função libertadora. Uma vez que o “*continuum* da história é aquele dos opressores”,¹³ sua “explosão” é um ato violento contra um estado de violência, sendo que a opressão não se dirige apenas contra uma classe, mas também contra o passado. Consequentemente, para Benjamin, a “consciência de classe” defendida por Marx passa pela libertação de um passado que somente é capaz de se relacionar com o presente quando este não é visto como mera continuidade daquele, mas quando um consegue se “espelhar” no outro.

Quando, na 14ª tese, diz que a Revolução francesa “citava” a Roma antiga, Benjamin não se refere apenas ao fato de os revolucionários realmente terem reproduzido características da República romana, “espelhando” determinados procedimentos, mas também ao caráter “explosivo” do próprio ato de citar, no sentido de o passado irromper no presente graças a uma afinidade surpreendente com o presente, formando, assim, uma “imagem que relampeja irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade”.¹⁴ Da mesma maneira que o autor de um texto

⁹ DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco**. Trad.: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Papyrus, 1991.

¹⁰ BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Op. cit., pp. 69-70.

¹¹ LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **Monadologia**. Disponível em:

<https://leibnizbrasil.pro.br/leibniz-traducoes/monadologia.htm>. Acesso em: 11/06/2019.

¹² BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Op. cit., p. 251.

¹³ BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften**. Op. cit., p. 1236. Tradução nossa.

¹⁴ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e**

é surpreendido por analogias inesperadas entre suas ideias e aquelas de outros autores, muitas vezes de outras épocas e outros contextos culturais, um determinado momento político pode se “espelhar” em determinado passado, reconhecendo o próprio presente não como “transição”,¹⁵ mas como momento decisivo para ele se reconhecer como parte da história. A citação surpreende pela emergência de um passado tido por perdido: “A Revolução francesa se via como uma Roma ressurreta.”¹⁶ Esse passado não ressurge apesar da distância, mas *por causa* dela; a ausência de continuidade, chega a ser uma *condição* para que presente e passado se relacionem: “Para que um fragmento do passado seja tocado pela atualidade não pode haver qualquer continuidade entre eles.”¹⁷

A retomada da mônada nas “Teses” quinze anos depois do Prefácio pode ser visto como um sinal de que Benjamin nunca abandonou algumas das suas preocupações básicas, sendo que sua própria escrita pode ser vista como realização estética da descontinuidade. As “Teses” podem ser compreendidas como ilustração última dessa escrita “monadológica”, pois cada tese, à maneira da citação, representa um obstáculo para uma leitura linear, uma vez que o nexos entre elas muitas vezes não é consequência de uma derivação lógica. Uma tese não é dedução da outra, mas a “reflete” no sentido literal da palavra, isto é, no sentido de um espelhamento que necessita do hiato para acontecer. A “reflexão” que Benjamin tematiza em sua tese de doutorado intitulada “O conceito de crítica de arte no romantismo alemão”,¹⁸ e que culmina na ideia do “médium-de-reflexão” (*Reflexionsmedium*), faz parte da defesa de um pensamento por analogias que pode ser reencontrado em outros conceitos usados por ele, inspirados por obras literárias, como no caso da “afinidade” (em seu ensaio sobre as “Afinidades eletivas”, de Goethe)¹⁹ e as “correspondências” (em seus ensaios sobre Baudelaire),²⁰ sem falar de sua apologia da analogia em “A doutrina das semelhanças”.²¹ O próprio fragmento 116 da revista “Athenäum”, considerado como “manifesto” do romantismo da primeira fase, torna a relação entre reflexão e espelhamento explícita, pois apresenta, de forma implícita, a poesia como mônada que espelha o mundo:

Somente ela [a poesia] pode se tornar, como a epopeia, um espelho do inteiro mundo circundante, uma imagem da época. E, no entanto, é também a que mais pode oscilar, livre de todo

história da cultura. Op. cit., p. 243.

¹⁵ Ibid., p. 250.

¹⁶ Ibid., p. 249.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Trad.: Irene Aron; Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006, p. 512

¹⁸ BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão.** Op. cit., p. 29-48.

¹⁹ BENJAMIN, Walter. “Goethes Wahlverwandschaften”. **Gesammelte Schriften.** Op. cit., pp. 123-201.

²⁰ BENJAMIN, Walter. **A modernidade.** Trad.: João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

²¹ BENJAMIN, Walter. “A doutrina das semelhanças”. **Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura** Op. cit., pp. 117-122.

interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos.²²

Quando Benjamin, depois de sua tese de doutorado sobre o romantismo, dedica sua tese de Livre-Docência (*Habilitation*) ao barroco, ele resgata não apenas uma época um tanto desprezada em seu tempo, mas também o pensamento por analogias que Foucault, em *As palavras e as coisas*, antepõe à episteme da “idade clássica”.²³ Mesmo se a epistemologia do barroco deixou as analogias de um Paracelso para trás, o pensamento por “quadros” (os *tableaux* em Foucault) e a ideia da representação, baseada em identidades e diferenças, não deixa de fazer parte de um modo de reflexão por analogia que antecede à temporalização do pensamento evolucionista na modernidade, baseada na progressão linear. O resgate do barroco por Benjamin é acompanhado pelo resgate da alegoria, condenada por Winckelmann e Goethe no auge do classicismo alemão, lembrando que Goethe não sobreviveu apenas fisicamente ao romantismo alemão, mas dava o tom, pelo menos no meio acadêmico, ainda no início do século XX. Mais uma vez, Benjamin define em forma de tese a alegoria como reflexo intelectual do estado das coisas: “As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas.”²⁴

Cabe lembrar, também, que Benjamin havia publicado, pouco antes da sua tese de Livre-Docência, seu ensaio sobre “As afinidades eletivas”, no qual cometeu o “erro” de atacar Friedrich Gundolf, até então autoridade máxima em assuntos goethianos. Se tal atitude “rebelde” contribuiu para a reprovação da tese, a rebeldia maior certamente consistia em seu próprio estilo apodíctico que se reflete em frases lapidares (ou monadológicas) como: “Método é caminho indireto, é desvio.”²⁵ Defendendo o gênero do tratado por causa das “intermitências do seu ritmo” e comparando-o ao mosaico, isto é, estabelecendo analogias entre uma forma textual e uma imagem composta por fragmentos, por definição descontínua, Benjamin defende ao mesmo tempo sua própria escrita, que, embora não ignore a argumentação sequencial, também é marcada por “intermitências”. Sua luta contra o “sequestro do barroco”, para retomar o título do livro de Haroldo de Campos,²⁶ se reflete – ou se espelha – na *construção* dos seus textos.

²² SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. Trad.: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997, p. 64.

²³ FOUCAULT, Michel. “A prosa do mundo”. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999, pp. 23-61.

²⁴ BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Op. cit., p. 200.

²⁵ *Ibid.*, p. 50. Mais lapidar ainda no original alemão: “Methode ist Umweg.” BENJAMIN, Walter. “Ursprung des deutschen Trauerspiels”. **Gesammelte Schriften**. Op. cit., p. 208.

²⁶ CAMPOS, Haroldo. **O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos**. São Paulo: Iluminuras, 2011. O título do livro de Haroldo de Campos refere-se à sua polêmica com Antônio Cândido, que, em seu “Formação da literatura brasileira”, teria “sequestrado” o barroco. No entanto, nada impede supor de que sua polêmica tenha sido inspirada pelo livro de Benjamin, uma vez que Haroldo de Campos foi provavelmente o autor que mais contribuiu, em sua época, para a divulgação da obra de Benjamin.

É importante para o historiador materialista distinguir, com máximo rigor, a construção de um estado de coisas histórico daquilo que se costuma denominar sua “reconstrução”. A “reconstrução” através da empatia é unidimensional. A “construção” pressupõe a “destruição”.²⁷

A destruição, isto é, a “explosão” do *continuum* unidirecional é o primeiro passo de uma dialética “tética”, que, de acordo com a etimologia grega, “põe” um elemento ao lado do outro, sendo que essa justaposição vale tanto para as épocas históricas quanto para o texto. Os elementos isolados pela destruição servem de “material de construção” não para reconstruir o passado, mas para construir uma história composta pelos escombros deixados pela explosão do *continuum*. As chamadas “Teses” representam apenas o ápice de uma escrita tética que isola e justapõe afirmações, resistindo à facilidade das soluções sin-téticas. Benjamin substitui o dinamismo da dialética tradicional e sua tríade tese/antítese/síntese pela “dialética imobilizada” (*Dialektik im Stillstand*)²⁸ que transforma os procedimentos unidimensionais em formações bidimensionais como no caso da imagem: a “imagem dialética”,²⁹ que resulta do choque da imobilização, não dilui seus componentes, mas mantém suas fissuras, isto é, mantém sua fragilidade para, logo depois de sua formação, decompor-se novamente.

Cabe observar que Benjamin diferencia entre dois tipos de continuidade: por um lado, a continuidade “fraca” da história universal, que, como Benjamin diz na 17ª tese, “não tem qualquer armação teórica” e adota um procedimento “aditivo”, utilizando “a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio”³⁰ e, por outro lado, a continuidade “forte”, que não apenas possui “armação teórica”, mas até rigor lógico, a saber os procedimentos como a indução e a dedução:

Enquanto a indução degrada as idéias em conceitos, na medida em que se abstém de ordená-las e hierarquizá-las, a dedução atinge o mesmo resultado, na medida em que as projeta num *continuum* pseudológico. O universo do pensamento filosófico não se desenvolve pela seqüência ininterrupta de deduções conceituais, mas pela descrição do mundo das idéias.³¹

Como já foi dito, a 17ª tese resume o restante das teses de forma condensada. No entanto, ela não procura simplesmente concentrar os tópicos das “Teses” como um todo, mas procura reforço nas ideias do Prefácio. Por um lado, ela dá continuação às reflexões sobre o historicismo, mas, em meio a essas reflexões, “muda de

²⁷ BENJAMIN, **Passagens**. Op. cit., p. 512.

²⁸ BENJAMIN, **Gesammelte Schriften**, Vol. 5. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982. p. 577. Preferimos traduzir “Dialektik im Stillstand” por “dialética imobilizada”, diferindo da edição brasileira (“dialética na imobilização”; BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Op. cit., p. 504).

²⁹ BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Op. cit., p. 512.

³⁰ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Op. cit., p. 251.

³¹ BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Op. cit., p. 65.

assunto” quando passa para o plano epistemológico. O “choque” dessa mudança interrompe o fluxo da leitura, obrigando o leitor a um desvio como no caso da citação, para descobrir, num segundo passo, novas analogias. E não deixa de se tratar de uma citação, pois, nessa tese, Benjamin retoma não apenas a ideia da mônada do Prefácio, escrito 15 anos antes, mas também aquela da constelação, que ocupa um lugar central na epistemologia benjaminiana, segundo a qual as “ideias se relacionam com as coisas como as constelações com as estrelas”.³² Cabe lembrar que as constelações, ao contrário do que o termo alemão *Sternbild* (“imagem de estrelas”) sugere, possuem profundidade, isto é, uma terceira dimensão – sem falar do tempo como quarta dimensão, pois algumas estrelas já estão extintas quando sua luz chega até o observador.

No final da 17ª tese, Benjamin oferece uma ilustração do princípio monadológico:

O resultado desse procedimento é que assim se preserva e transcende (*aufheben*) na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico. O fruto nutritivo do que é compreendido historicamente contém, em seu interior, o tempo, como uma semente preciosa, mas insípida.³³

Sem dúvida, a ilustração da mônada por meio da obra que reflete o conjunto da obra etc. é um tanto trivial, pois lembra o bordão daqueles escritores que, apesar de terem escrito um número maior de livros, dizem ter escrito “sempre a mesma obra”. Algo parecido poderia ser dito do próprio Benjamin quando, no Prefácio, faz outra afirmação sobre “o pensamento” para defender uma postura contemplativa: “Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas.”³⁴ Em mais um paralelo com a 17ª tese, Benjamin atribui vida própria ao “pensamento”, que não é sustentado por um sujeito, mas apenas observado ou descrito por ele, de acordo com a já citada “descrição do mundo das ideias”. Sem dúvida, o sujeito benjaminiano é bem distante do cartesiano, uma vez que este encontra no pensamento, isto é, no *cogito*, a instância última de auto-afirmação. As metáforas do fruto e da semente no final da tese apontam para processos da natureza, isto é, para um âmbito que possui vida própria. A intervenção do sujeito – neste caso: do historiador – se limita a comunicar ao pensamento em movimento um choque para que este “se cristaliza numa mônada”, isto é, se limita a imobilizar o movimento contínuo e chegar, assim, à imagem reveladora da história, chamada, nas *Passagens*, de “imagem dialética”.

Da mesma maneira que Benjamin retoma, nas “Teses”, o tópico da mônada, a metáfora da semente – que não deixa de ser, também, uma mônada, isto é, um microcosmo orgânico – remete ao ensaio “O narrador”. Referindo-se a uma história contada por Heródoto, Benjamin procura mostrar como ela fez “brotar” uma série de especulações através dos séculos: “Ela [a história] assemelha-se às

³² BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Op. cit, p. 57.

³³ BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Op. cit., p. 251.

³⁴ BENJAMIN, **Origem do drama barroco alemão**. Op. cit, p. 50.

sementes de trigo que durante milhares de anos ficaram fechadas hermeticamente nas câmaras das pirâmides, conservando até hoje suas forças germinativas.”³⁵

Pode-se objetar que se trata de uma mera coincidência, tendo em vista que as reflexões sobre o conceito da história nas “Teses” seriam muito distantes daquelas do mundo pré-moderno do “Narrador”, onde não há rupturas, nem choques que pudessem causar qualquer distúrbio nesse ambiente aparentemente pacato. Considerando, entretanto, que a coerência do discurso benjaminiano não se baseia na coesão linear, mas na citação dos próprios textos – ou pelo menos na retomada de determinados tópicos –, qualquer repetição de determinado termo ou de determinada metáfora torna-se pelo menos suspeita de não ser mera coincidência, porém de ser o “gatilho” capaz de fazer disparar uma série de correspondências ou de especulações sobre possíveis analogias, lembrando que o termo “especulação” é derivado do latim *speculum*, que significa “espelho”.

Sem dúvida, Benjamin desmente a impressão de uma sociedade pré-moderna harmoniosa quando fala, logo no início do “Narrador”, das diversas catástrofes que assolaram a Europa, antes de mais da catástrofe da Primeira Guerra Mundial, que pode ser considerada como o choque coletivo que acabou com a “experiência” e, assim, com a possibilidade de “narrar devidamente”.³⁶ E também não há dúvida de que esse mundo pré-industrial era marcado por todo tipo de conflito violento e que o camponês e o marinheiro devem ser vistos mesmo como figuras alegóricas, uma vez que Benjamin não menciona o sofrimentos dos camponeses, nem a luta dos marinheiros contra todo tipo de adversidade. Essa função meramente alegórica também diz respeito ao artesão, a síntese daquelas duas figuras, pois ele seria o responsável pela superação das grandes distâncias e, assim, pela transmissão contínua das narrativas no tempo e no espaço, pois, no sistema corporativo medieval, o “mestre sedentário e os artífices viajantes trabalhavam juntos na mesma oficina”.³⁷

A oficina do artesão é o microcosmo da “experiência” (*Erfahrung*), onde o mestre (*Meister*) era o mais “experiente”, ensinando seu saber e sua sabedoria ao artífice viajante (*Geselle*), que chegavam a viajar pela Europa inteira para ampliar seus conhecimentos. Havia ainda o aprendiz (*Lehrling*), o iniciante “inexperiente”, que dava os primeiros passos nessa oficina até se tornar artífice e até iniciar sua viagem pelo mundo. Devido ao analfabetismo generalizado da era pré-moderna, a transmissão da experiência acontecia com base na observação, na comunicação oral e na experimentação, numa espécie de *learning by doing*, lembrando que, entre as ferramentas utilizadas, a mais importante, por assim dizer, era mesmo a mão (*Hand*), na qual se concentravam a força e a habilidade física da pessoa. O olho, a boca e a mão formavam o tripé do *Handwerk*, literalmente nada mais do que o “trabalho manual”, que não necessariamente era um “artesanato”, pois incluía – e continua

³⁵ BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov.”

Mágia e Técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura. Op. cit., pp. 213-240.

³⁶ Ibid., p. 213.

³⁷ Ibid., p. 215.

incluindo, até hoje – profissões consideradas menos sofisticadas como o marceneiro e o pedreiro.

É a “experiência que passa de boca em boca”³⁸ e surge do manuseio dos objetos, que fazem com que Benjamin, inspirado numa carta do próprio Leskov,³⁹ estabeleça uma relação direta entre o trabalho manual e a narrativa. No mundo artesanal, ouvir falar de uma experiência é como fazer esta experiência com as próprias mãos; as duas atividades se misturam de tal maneira que se tornam indistinguíveis. A narrativa é como um trabalho de um marceneiro, que trabalha o pé de uma mesa encaixando-o e retirando-o até ele se adaptar ao seu lugar definitivo: “O narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.”⁴⁰ Assim, a narrativa, a comunidade dos artesãos na oficina e o macrocosmo da experiência encontram-se na mesma “relação de encaixe”, ou seja, na mesma relação monadológica como aquela entre obra, conjunto da obra e época da obra, que Benjamin descreve no final da 17ª tese.

Nesta tese, no entanto, a mônada é resultado de um “choque” que interrompe o fluxo contínuo dos acontecimentos ou dos pensamentos. O mundo pré-moderno do “Narrador” descrito por Benjamin é tão harmonioso porque a relação entre os universos é dada naturalmente e poderia ser estendido para o universo biológico da própria natureza onde células, tecidos e órgãos “cooperam” para manter um organismo vivo. Nesse mundo, não há necessidade do choque porque a continuidade do universo “artesanal” não se baseia na sequência unidimensional de um tempo linear, mas no princípio tridimensional do “encaixe”, motivo pelo qual o narrador transita livremente entre o microcosmo da narrativa e o macrocosmo da experiência, onde até o choque da morte não representa nenhuma ruptura:

Comum a todos os grandes narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento.⁴¹

Muito pelo contrário: enquanto a morte não estava banida das casas, ela representava para o moribundo, por mais pobre que fosse, uma oportunidade única de passar sua sabedoria pessoal para as pessoas ao redor, de “encaixar” sua experiência individual na coletiva: “Ora, é no moribundo que não apenas o saber e a sabedoria do homem, mas sobretudo sua vida vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível.”⁴² O

³⁸ Ibid., p. 214.

³⁹ Ibid., p. 222.

⁴⁰ Ibid., p. 217.

⁴¹ Ibid., p. 232.

⁴² Id.

fim da vida não é o momento que impede essa transmissão, mas a impulsiona, isto é, garante sua continuidade.

À facilidade “vertical” com que os narradores “se movem para cima e para baixo” corresponde a dificuldade “horizontal” de entender uma narrativa em sua sequência linear: o relato de Heródoto demonstra o caráter enigmático de muitas narrativas, cujas lacunas geraram as mais diversas especulações, garantindo ao mesmo tempo que se fixassem na memória. Se Benjamin afirma que o conselho (*Rat*) não consiste em dar uma resposta a uma pergunta, mas em “fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história”,⁴³ essa continuação não é da ordem de uma explicação indutiva ou dedutiva. À maneira o oráculo de Delfos, o conselho solicitado gera novas perguntas e novos enigmas – *Rätsel*, em alemão, um diminutivo arcaico de *Rat*. É o enigma que garante a sobrevivência da narrativa, ao passo que a explicação, própria das notícias de jornal, condena as mesmas ao esquecimento.

Já em “Experiência e pobreza”, um pequeno texto escrito dois ou três anos antes do “Narrador”, Benjamin havia constatado o fim da experiência. No entanto, esse texto, ao invés de desenhar um quadro do mundo pré-moderno em que a experiência era o macrocosmo das referências seguras, defende e parece até celebrar a chegada de uma nova era, livre do peso da tradição. Invertendo a conotação negativa da pobreza, Benjamin chega a saudar a “nova barbárie”⁴⁴ como uma oportunidade para acabar, uma vez por todas, com qualquer tentativa de construir um referencial universal. Uma vez que a Primeira Guerra Mundial levou ao rompimento com o passado, não haveria mais como dar continuidade às antigas práticas culturais, que, aliás, já haviam dado claros sinais de decadência. Inspirado pela conferência “Ornamento e crime”⁴⁵ do arquiteto Adolf Loos, Benjamin defende a nova arquitetura *Bauhaus*, que culminou nas construções de vidro e aço, isto é, sem ornamentos, de outro arquiteto, a saber Paul Scheerbart: “Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro *não têm nenhuma aura*.”⁴⁶

“Experiência e pobreza” não antecipa apenas o “Narrador” quando parte da ruptura traumática causada pela Primeira Guerra, mas antecipa também o outro grande ensaio de Benjamin, isto é, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Durante alguns meses pelo menos, ele deve ter trabalhado simultaneamente nesses dois textos antológicos, sendo que o primeiro, o “Narrador”, deixa, por assim dizer, a ruptura histórica para trás para falar de um mundo onde reina “a experiência” com suas correspondências entre os vários

⁴³ Ibid, p. 216.

⁴⁴ BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Op. cit.

⁴⁵ Tradução disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/800467/leituras-essenciais-ornamento-e-crime-por-adolf-loos>. Acesso em: 16/06/2019.

⁴⁶ BENJAMIN, “Experiência e pobreza”. **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Op. cit., p. 126; grifo do autor.

universos, enquanto o segundo, sobre a obra de arte, procura diagnosticar a situação deixada por essa ruptura e projetar uma visão para um futuro “sem ornamento”.

No ensaio sobre a obra de arte, Benjamin segue, portanto, as coordenadas esboçadas de “Experiência e pobreza” no sentido de procurar uma forma de corresponder a um mundo “sem aura”. Considerando que o culto em torno da obra de arte tradicional representa a tentativa de impor uma tradição a um mundo fragmentado, o cinema não apenas acaba com a singularidade desta obra por ser “tecnicamente reprodutível”, mas corresponderia, devido à fragmentação de sua produção e aos choques que os cortes causam na sua recepção, a uma realidade marcada por rupturas em série. Por esse motivo, Benjamin chega a atribuir ao cinema a função de uma aprendizagem para que o indivíduo assimile melhor a realidade moderna. Mais uma vez, ele articula sua ideia na forma de uma tese destacada do restante do texto: “*O filme serve para exercitar o homem nas apercepções e reações que são exigidas para se lidar com uma aparelhagem cujo papel em sua vida aumenta quase que diariamente.*”⁴⁷

Benjamin não condena a tradição – ou a “experiência” – como tal, mas considera que, depois da catástrofe da Primeira Guerra, sua manutenção se tornou impossível. As diversas seitas religiosas e as práticas esotéricas que surgem na época,⁴⁸ ao invés de oferecer o novo referencial transcendental, testemunham, pela sua própria diversidade, o fim de uma experiência comum. Assim, o ornamento que procura representar no detalhe da obra o estilo de uma época se tornou obsoleto pela simples razão de não haver mais um estilo que abrangesse todas as manifestações de uma cultura. O *art nouveau*, cujos motivos vegetais se caracterizavam por longas linhas curvas, se apresentava a Benjamin como a última tentativa de estabelecer uma transição contínua entre a obra e uma suposta experiência coletiva. Todavia, a relação entre ambas não é dada na forma de mônadas discretas, para usar o termo matemático para o descontínuo, mas é forçada, por assim dizer, mediante uma diluição do detalhe no todo, o que contribuiria para a formação da aura:

Os fotografos posteriores a 1880 [...] viam como sua tarefa criar a ilusão da aura através de todos os artifícios do retoque, especialmente pelo chamado *offset* [...] Desse modo, entrou na moda um tom crepuscular, interrompido por reflexos artificiais, principalmente na época do *Jugendstil* [*art nouveau*]; apesar dessa penumbra, distinguia-se com clareza crescente uma pose cuja rigidez traía a impotência daquela geração em face do progresso técnico.⁴⁹

O “material frio e sóbrio” da técnica, que Benjamin festeja em “Experiência e pobreza”, contrasta com os motivos vegetais do *art nouveau*, que “visava deter o

⁴⁷ BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Op. cit., p. 63.

⁴⁸ BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. Op. cit., p. 124.

⁴⁹ BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. **Magia e Técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. Op. cit., p. 106.

desenvolvimento técnico”⁵⁰ por meio do ornamento, ou seja, por meio de uma aura que procurava corresponder a uma demanda por motivos da natureza em meio a um mundo tomado pela funcionalidade sóbria da técnica. Por mais vaga que seja a “definição” benjaminiana da aura, o mínimo que se pode detectar nela é o recurso à natureza e à demanda de uma continuidade entre o indivíduo e seu entorno:

O que é, de fato, a aura? É uma trama singular de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre o observador, até que o instante ou a hora participem de sua aparição – é isso que significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho.⁵¹

O ornamento na arquitetura é essa sombra que atenua o confronto do indivíduo com o mundo técnico e que permite que este “respire” o ambiente em que se encontra. Mas o ornamento também é a sombra que o passado joga no presente e o asfixia. Para Benjamin, ele representa a tentativa desesperada de ofuscar os “choques” da modernidade industrial através da imposição de uma continuidade no espaço e no tempo que *não corresponde mais* à essa nova realidade. Se a catástrofe da Primeira Guerra Mundial marca o choque histórico pela matança em escala industrial, a própria industrialização e o ritmo intermitente das máquinas – inigualavelmente apresentado por Charlie Chaplin em “Tempos modernos” – produzia não apenas mercadorias, mas também pessoas que passaram a assimilar esse ritmo “chocante”. “Retirar o objeto do seu invólucro, a desintegração [*Zertriimmerung*] de sua aura”,⁵² portanto, não é, como no caso da “explosão” das “Teses” um ato anárquico gratuito, mas uma exigência que procura interromper falsas continuidades para revelar correspondências verdadeiras.

Certamente não são as “correspondências” sinestésicas e sintéticas do poema homônimo de Baudelaire que inspiraram Benjamin em sua análise da modernidade, pois esse poema descreve uma série de “transições diluídas”, motivo pela qual associa o poeta diretamente ao *art nouveau*.⁵³ Ao mesmo tempo, ele leva o princípio da correspondência ao extremo quando coloca o poeta diretamente em relação com Napoleão III para estabelecer analogias entre essas duas figuras distantes pela sua posição social, porém próximas pelo seu caráter intempestivo:

Durante seu período imperial, Napoleão continuou com essas práticas conspirativas. Proclamações surpreendentes e secretismos, rompantes bruscos e ironia impenetrável fazem parte da razão de Estado do Segundo Império. E os mesmos

⁵⁰ BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo**. Trad.: José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 154.

⁵¹ BENJAMIN, “Pequena história da fotografia”. Op. cit., p. 108.

⁵² BENJAMIN, “Pequena história da fotografia”. Op. cit., p. 108.

⁵³ “A Arte Nova [*art nouveau*] aparece como o equívoco produtivo graças ao qual o ‘novo’ se tornou ‘moderno’. Naturalmente que esse equívoco tem as suas raízes em Baudelaire.” BENJAMIN, Walter. **A modernidade**. Op. cit., p. 178.

traços se encontram nos escritos teóricos de Baudelaire. Aí, os seus pontos de vista são quase sempre expostos de forma apodíctica.⁵⁴

Tendo em vista esta última frase, poderíamos acrescentar o próprio Benjamin, cujas afinidades com a personalidade de Baudelaire se evidenciam de formas múltiplas, inclusive na “forma apodíctica” de expor seus pontos de vista. E se essa forma certamente já havia contribuído para que sua tese de Livre-Docência fosse reprovada, a recusa de Adorno e seus colegas do Instituto de Pesquisas Sociais de publicar a primeira versão do texto sobre Baudelaire se deve, também, ao discurso apodíctico de Benjamin. A justificativa de Adorno culmina na crítica de que faltaria a “mediação” (*Vermittlung*) necessária entre o fenômeno particular e seu enquadramento socio-econômico: “Em todo o trabalho predomina uma tendência de relacionar os conteúdos pragmáticos de Baudelaire imediatamente (*unmittelbar*) com traços contíguos da história social da época, preferencialmente, de ordem econômica.”⁵⁵

No entanto, não são as condições socio-econômicas, mas a fisionomia e os movimentos bruscos das pessoas marcadas pelos choques e o ritmo intermitente da vida urbana, que, ocasionalmente, podem incluir o operário na fábrica. Depois do fim da “experiência”, é a “vivência” que determina a vida das pessoas e que leva Benjamin a mais uma comparação inusitada quando relaciona o trabalhador na fábrica com o jogador de cartas devido às correspondências entre ambos:

A vivência do choque que o transeunte tem no meio da multidão corresponde à “vivência” do operário junto à máquina. [...] [Baudelaire] sentiu-se fascinado por um processo em que o mecanismo reflexo que a máquina desencadeia no operário pode ser estudado no ocioso *como num espelho* – o dos jogos de azar.⁵⁶

Provavelmente, essa correspondência também não convenceu Adorno, ainda mais que Benjamin não recorre a Marx, porém ao filósofo francês Émile Auguste Chartier (mais conhecido pelo seu pseudônimo Alain) para explicitar o paralelo entre essas figuras socialmente tão distantes. Nos dois casos, os movimentos não fazem parte de um processo progressivo, mas apenas repetitivo, automatizado e intermitente. Curiosamente, é mediante essa observação dos movimentos intermitentes que Benjamin não apenas se aproxima da ideia da alienação conforme Marx, mas a reforça pela comparação com uma figura que Marx ignorava – ou até condenava – como sendo pouco útil para a luta de classes:

Cada uma das operações do operário na máquina não tem qualquer relação com a anterior, porque é a sua exacta repetição. Na medida em que cada movimento executado na máquina se demarca do anterior como cada lance do jogo de azar em relação

⁵⁴ Ibid., p. 14.

⁵⁵ BENJAMIN, Walter. **Briefe**. Frankfurt am Main.: Suhrkamp, 1966, p. 785. Tradução nossa.

⁵⁶ BENJAMIN, Walter. **A modernidade**. Op. cit., p. 129; grifo nosso.

ao que o precedeu, a escravidão do operário assalariado é, a seu modo, o correspondente da escravidão do jogador. Ambas as formas de trabalho estão igualmente vazias de conteúdo.⁵⁷

No mundo marcado pelo choque, não há mais continuidade, de modo que dispensaria também da “explosão” que Benjamin postula nas “Teses”. Todavia, “nós” insistimos em impor uma continuidade na nossa história, que *não corresponde* à sua verdadeira fragmentação; a “catástrofe” não consiste na inevitável fragmentação, à qual já os primeiros românticos responderam - e corresponderam - escrevendo fragmentos, mas no ocultamento dela por uma historiografia linear na forma de cadeia. O espanto no olhar do anjo da história não é com os escombros deixados da Primeira Guerra, mas com a cegueira diante da realidade que esse choque produziu: “Onde *nós* vemos uma cadeia de acontecimentos, *ele* vê uma catástrofe única.”⁵⁸

No âmbito social do século XIX, os choques que interrompem qualquer movimento contínuo já estão acontecendo, de maneira que a compreensão adequada dessa situação não passa apenas pelo estudo do desenvolvimento histórico, mas também pela observação das correspondências entre os atores sociais de uma sociedade, por mais diversas que sejam suas origens. São os *outsiders*, os flâneurs e as prostitutas, os trapeiros e o “proletariado em trapos” em geral, desprezados por Marx e Engels como *Lumpenproletariat*, que melhor refletem – ou espelham – essa sociedade. É o mérito de Baudelaire ter descoberto esse espelhamento pelas margens e pelos “marginais” e é o mérito dos esforços filosóficos de Benjamin de ter descoberto que os fenômenos “se tornam especialmente visíveis nos extremos”.⁵⁹

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. BENJAMIN, Walter. “Ursprung des deutschen Trauerspiels”. **Gesammelte Schriften**, Vol. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. “Goethes Wahlverwandschaften”. **Gesammelte Schriften**, Vol. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

⁵⁷ Ibid., p. 130.

⁵⁸ BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Op. cit., p. 246; grifo do autor.

⁵⁹ BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Op. cit., p. 57.

- BENJAMIN, Walter. “O Narrador. Considerações sobre Nicolai Leskov”. **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **A modernidade.** Trad.: João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Trad.: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM Editores, 2014.
- BENJAMIN, Walter. **Briefe.** Theodor W. Adorno e Gershom Scholem (Org.). Frankfurt am Main.: Suhrkamp, 1966.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo.** Trad.: José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften.** Vol. 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990.
- BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften.** Vol. 5. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão.** Trad.: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão.** Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens.** Willi Bolle; Olgária Chain Féres Matos (Org.). Trad. do alemão Irene Aron; trad. do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **A dobra: Leibniz e o barroco.** Trad.: Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Papirus, 1991.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **Monadologia.** Trad.: Fernando Luiz Barreto Gallas e Souza. Disponível em: <https://leibnizbrasil.pro.br/leibniz-traducoes/monadologia.htm>. Acesso em: 24/06/2019.
- LOOS, Adolf. “Ornamento e crime”. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/800467/leituras-essenciais-ornamento-e-crime-por-adolf-loos>. Acesso em: 16/06/2019.
- SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos.** Trad.: Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.