

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

**AFINIDADES INTERROMPIDAS  
WALTER BENJAMIN E AS NOVAS PERSPECTIVAS  
PARA A HISTORIOGRAFIA**

Renato da Silva Melo

Tese de Doutorado apresentada  
ao Programa de Pós-Graduação  
do Departamento de História da  
Faculdade de Filosofia e Ciências  
Humanas da Universidade Federal  
de Minas Gerais.

Orientador: Dr. José Carlos Reis

Belo Horizonte, 12 de setembro de 2011.

RENATO DA SILVA MELO

**AFINIDADES INTERROMPIDAS**  
WALTER BENJAMIN E AS NOVAS PERSPECTIVAS  
PARA A HISTORIOGRAFIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação de História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História.

Linha de Pesquisa: Ciência e Cultura na História

Orientador: Dr. José Carlos Reis

Belo Horizonte

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

Belo Horizonte, 12 de setembro de 2011.



Para Vânia, sempre.

## Agradecimentos

Esta tese é o resultado de várias contribuições formidáveis. Primeiramente, devo destacar o apoio e o estímulo que recebi de meu orientador José Carlos Reis. Amigo de todas as horas, sereno nas minhas incertezas, atencioso nas minhas angústias e crítico pertinente na execução da pesquisa. Desde o início ele acreditou na pertinência da pesquisa. Ao professor José Carlos, os meus sinceros agradecimentos.

Sou grato ao apoio financeiro da FAPEMIG, pois ele foi fundamental para o desenvolvimento da pesquisa. Agradeço também a L.M.U. - Munique, aos funcionários da Biblioteca do Estado da Baviera e da *Alte Pinakothek*, por franquear acessos aos acervos e cursos. Agradeço também a Ana Sofia Hofstetter - a Anita - que me recebeu com carinho e atenção em Munique, na Alemanha. Devo a ela a ajuda para o enriquecimento das pesquisas. Na sua simplicidade, mostrou-me outra Alemanha.

Não poderia deixar de agradecer à Rosália pelo incentivo nas horas mais difíceis. Aos funcionários da Pós-graduação em História da UFMG, a minha gratidão. Aos amigos, cada um à sua maneira, que me forneceram indicações e desvelos em várias etapas dessa pesquisa, sou imensamente grato. Devo agradecer também aos amigos e membros do Grupo de Pesquisa Escola de Frankfurt e Educação - GPEFE. Várias reflexões presente na tese foram discutidas ali e enriquecidas pelos colegas. A amiga Carmen Losano, além de interlocutora em alguns momentos no Grupo de Pesquisa, forneceu-me aportes e orientações importantes na redação final da tese.

Entre os amigos de caminhada, preciso destacar o psicólogo Luiz Fernando Ferreira Vidal. Ele foi um crítico da escrita e um interlocutor nas questões psicanalíticas. Em vários momentos, mostrou-me a pertinência da dialética na interrupção, dando-me fôlego para continuar o trabalho. Ele também me deu sugestões relevantes em alguns capítulos fundamentais da tese. Sempre serei grato ao seu gesto de ajuda e paciência.

## RESUMO

Nesse trabalho de tese objetivamos mostrar como se processou a ideia de interrupção na obra de Walter Benjamin. Na primeira parte, intitulada “Tempos Interrompidos”, indicamos como a concepção de descontinuidade na história foi bem fundamentada por Michel Foucault; porém, o desenvolvimento crítico do conceito de interrupção temporal, tendo por alvo a noção de progresso, foi estabelecido por Benjamin. A Escola dos *Annales* e a micro-história compartilham com procedimentos próximos de Benjamin, a primeira dinamizando a questão do tempo e a segunda, trazendo para o debate epistemológico o “normal excepcional” na história. Horkheimer e Adorno compartilharam também da crítica ao progresso, pois é inerente a esse conceito o relato etapista e condescendente com a história tradicional. A interrupção se processa nas imagens dialéticas tanto do passado quanto do presente. O passado ilumina o presente assim como o presente mostra cifras não lidas do acontecido. A interrupção opera pelo método do desvio e da citação, negando as categorias da indução e da dedução, pois, estas estabelecem similitudes onde havia diferenças. A metodologia usada pelos historicistas, pelos positivistas e pelos teóricos da socialdemocracia alemã, tinha como fio condutor o continuísmo da história assentado na ideia de progresso. Benjamin enfrenta esse discurso e essa forma de escrita histórica interpondo a dialética na interrupção, mostrando outras possibilidades de escrita que emanam dos povos subalternos e esquecidos por esse tipo de historiografia. Procuramos mostrar a presença da interrupção dialética tanto no ensaio *As Afinidades Eletivas de Goethe*, quanto nos escritos sobre o cinema e o teatro de Brecht. Na segunda parte, intitulada “Passagens Interrompidas”, procuramos apontar a importância do livro *Passagens* para a compreensão da história do século XIX. O poeta Baudelaire foi escolhido por Benjamin por representar as agruras e os encantamentos da modernidade que se iniciava. Formando um arco dialético, Benjamin usa *O Capital* de Marx junto a obra do poeta para explorar a ideia de venalidade atrelada ao fetiche da mercadoria. O autor utiliza da teoria da interrupção para expor a história latente do século XIX. Concluímos com o conceito de dialética na interrupção aplicado na análise do conto *Omelete de Amoras*, de Benjamin.

## ABSTRACT

In this thesis we show how to process the idea of interruption in the work of Walter Benjamin. In the first part, entitled *Interrupted Times*, we verify how the concept of discontinuity in History is well-founded by Michel Foucault, but the critical development of the concept of interrupted time, targeting the notion of progress, was established by Benjamin. The Annales School and the micro-history share procedures near Benjamin. The first, boosting the issue of time, and the second, bringing to the epistemological debate the "exceptional normal" in History. Horkheimer and Adorno also shared the critique of progress, for this concept is inherent in the reporting stage and condescending to the traditional story. The interruption takes place in the dialectical images both past and present. The past illuminates the present as well as the present figures show the unread happened. The method of interruption really works on the ways on deviation and citation, denying the categories of induction and deduction, because these establish similarities where there were differences. The methodology used by the historicist, positivist and by the theoreticians of German social democracy had had as a thread the continuum of history, sitting at the idea of progress. Benjamin faces this discourse and form of historical writing, bringing up an interruption in the dialectic, showing other possibilities of writing emanating from subaltern and forgotten peoples by this kind of historiography. We try to show the presence of the dialectic of interruption, both in the trial of Goethe's *Elective Affinities*, as in the writings on cinema and the theater of Brecht. In the second part, entitled *Interrupted Arcades*, we point out the importance of *The Arcades Project* for understanding the History of the nineteenth century. The poet Baudelaire was chosen by Benjamin for represent the hardships and the enchantments of modernity that was beginning. On the target to draw a dialectical arc, Benjamin uses Marx's *Capital* with the work of the poet, to explore the idea of the venality connected to the commodity fetish. The author uses the theory of interruption to expose the underlying history of the nineteenth century. We conclude with the concept of dialectics in the interruption, applied in the analysis of the tale *Omelette of Blackberries*, by Benjamin.

## ÍNDICE

<b>BIOGRAFIA: (DES)CAMINHOS DE WALTER BENJAMIN</b>	10
--	----

<b>INTRODUÇÃO</b>	23
-------------------	----

### PARTE 1

#### TEMPOS INTERROMPIDOS

<b>CAPÍTULO 1 – INTERRUPTÃO: ALGUMAS PERSPECTIVAS</b>	31
1.1 – Interrupção na história e em Michel Foucault	31
1.2 – Interrupção nos <i>Annales</i> e na Micro-história	44
1.3 – Interrupção em Adorno	52
1.4 – Interrupção em Horkheimer	67
<b>CAPÍTULO 2 – INTERRUPTÃO E DIALÉTICA</b>	84
2.1 – Interrupção e imagem dialética	84
2.2 – Interrupção e desvio dialético	95
2.3 – Interrupção no sol da história	101
<b>CAPÍTULO 3 – INTERRUPTÃO NA ESTÉTICA</b>	117
3.1 – Interrupção nas afinidades	117
3.2 – Interrupção no barroco	130
3.3 – Interrupção na cena	140
<b>CAPÍTULO 4 – QUERELA DO MÉTODO</b>	151
4.1 – As críticas de Adorno a Benjamin	151
4.2 – A querela dos horizontes	160
4.3 – Os fundamentos de Benjamin	163

## PARTE 2

### PASSAGENS INTERROMPIDAS

<b>CAPÍTULO 1 – PASSAGENS: INTRODUÇÃO</b>	167
1.1 – As <i>Passagens</i> e a sua confecção	167
1.2 – As <i>Passagens</i> polêmicas	172
1.3 – As <i>Passagens</i> e a nova escrita da história	178
1.4 – As <i>Passagens</i> e os fatos históricos	183
<b>CAPÍTULO 2 – AS PASSAGENS NO CONHECIMENTO</b>	186
2.1 – As <i>Passagens</i> e os ventos da história	186
2.2 – Interrupção e métodos	191
2.3 – Interrupção na história	203
2.4 – Progresso e história	210
<b>CAPÍTULO 3 – AS PASSAGENS PELO FETICHISMO</b>	219
3.1 – Marx e os valores burgueses	219
3.2 – Marx e o valor do trabalho	227
3.3 – Marx e a criação da riqueza	233
<b>CAPÍTULO 4 – AS PASSAGENS PELAS FLORES</b>	238
4.1 – Baudelaire e os críticos	238
4.2 – Baudelaire e a modernidade	251
4.3 – Baudelaire e a estética	257
4.4 – Baudelaire e a venalidade	267
<b>CAPÍTULO 5 – AMORAS NA INTERRUPTÃO</b>	277
5.1 – Amoras e desejos	277
5.2 – Amoras e melancolia	282
5.3 – Amoras de saturno	291
5.4 – Amoras de lealdade	300
<b>CONCLUSÃO</b>	305
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	309

## BIOGRAFIA: (DES)CAMINHOS DE WALTER BENJAMIN

Pelas mais diversas circunstâncias, a maioria pelas contingências da vida, Benjamin permaneceu sozinho. Sua existência quebra a harmonia do pensamento inerte. Ela se forma do caos que transparece nos seus fragmentos e na sua vida, que é representada pelo corcundinha. Esse personagem consta da primeira tese *Sobre o Conceito de História*. Nesta tese, o anão corcunda é uma configuração alegórica da teologia, que aponta as origens teológicas do marxismo como, por exemplo, a esperança messiânica e a crença de uma comunidade de iguais, gerada pelo pensamento utópico.<sup>1</sup> No último conto de *Infância em Berlim*, Benjamin lembra uma história infantil, retirada provavelmente de um dos livros (que ele levava para cama) de sua coleção, na qual aparece o corcundinha. Este travesso andava sempre à frente, “em toda parte”. Benjamin escreve: “Penso que isso de ‘toda a vida’, que dizem passar diante dos olhos do moribundo, se compõe de tais imagens que tem de nós o homenzinho”.<sup>2</sup> Benjamin sentia que, em parte, era vítima do corcundinha, em parte identificava-se com ele. Tinha consciência de que, de algum modo, contribuía para os malogros. Hannah Arendt vê a identificação de Benjamin com o corcundinha, “o sem jeito”, a chave para entendermos o seu destino. Um destino de criança atrapalhada pelos gnomos e corcundas. É uma espécie de fracasso exemplar.<sup>3</sup> Benjamin, nas teses *Sobre o Conceito de História*, texto derradeiro de 1940, enfatiza a necessidade dos historiadores de saber ler e escrever outra história, uma história do “sem jeito”, uma história a “contrapelo”. Nesse mesmo ano, ele empacota mais uma vez seus livros e os coloca na desordem do porvir. Infelizmente, estes não seriam mais desempacotados. A coleção de seus livros infantis não será mais lembrada. A lembrança dos figos e amoras não será mais doce. Livros e putas perderiam as suas afinidades. A vida sob o totalitarismo hitlerista pôs um hiato na sua existência. A sua morte, desde sempre envolta em mistério, teria ocorrido durante a

---

<sup>1</sup> KOTHE, Flávio René. *Benjamin e Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978, p. 42-3.

<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter. *Infância em Berlim por volta de 1900*. In: *Rua de Mão Única*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. Obras Escolhidas Vol. II. São Paulo: Brasiliense, 2000, (b) p. 142.

<sup>3</sup> ARENDT, Hannah. *Walter Benjamin: 1892-1940*. In: *Homens em Tempos Sombrios*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

tentativa de fuga através dos Pireneus, fugindo da Gestapo. A atitude de Benjamin extinguindo-se em Port-Bou, na Espanha, na madrugada de 27 de setembro de 1940, deve ser vista, também, como um gesto de sua concepção interruptora do mundo.

Um acontecimento encerrado na esfera do vivido é diferente daquele acontecimento que é lembrado, pois este é sem limites. Em Benjamin, isso indica a chave para tudo o que veio antes e depois. Nascido na Berlim do final dos Oitocentos, durante o império alemão, Benjamin foi estudar, na vida adulta, a Paris na época da França imperial. Ele viveu as transformações da virada do século XIX e a transição da sociedade burguesa, em sua versão liberal, para o mundo administrado do século XX. Walter Benedix Schönflies Benjamin veio ao mundo, no seio de uma família judaica, no dia 15 de julho de 1892, na cidade de Berlim, Alemanha. Seus pais foram Emil Benjamin e Paula Schönflies Benjamin. Dessa afinidade nasceram ainda Georg, em 1895, e a irmã Dora, em 1901. Dora viveu em Paris antes da chegada dos nazistas. Depois teve que se refugiar mudando para um lugar calmo perto de Aix-en-Provence. Mais tarde, transferiu-se para a Suíça, já debilitada, e faleceu em 1946. O irmão Georg, militante de esquerda, foi preso e teve a vida suspensa num campo de concentração nazista. O pai de Walter Benjamin, como bom comerciante judeu, especializou-se na compra de produtos antigos de arte na França e os revendia na Alemanha. Com o seu negócio, Emil Benjamin deu boas condições de existência material para os filhos, formando-os melhor no caráter do que nos negócios mercantis.

Benjamin era um menino franzino e de pouca saúde. Seus óculos sempre marcaram sua deficiência visual, o que não o impediu de sempre experimentar mais ângulos críticos. Seus pais o matricularam numa escola no campo, em Thüringue, para restabelecer-se da fragilidade física. Foi sua primeira experiência de interrupção e de passagem para outra fase da vida, momento forte no qual se sente o amor eletivo:

Como aquele que se despede é mais facilmente amado! Porque a chama por aquele que se distancia queima mais pura, alimentada pela fugitiva tira de pano que acena do navio ou da janela de um trem. O distanciamento

penetra como matéria corante naquele que desaparece e o embebe de suave ardor.<sup>4</sup>

Franzino na força e forte no olhar, despertou cedo o amor pelas coleções de bichos, coisas e livros. Para a criança, cada pedra que ela encontra em seu caminho, “cada flor colhida e cada borboleta capturada já é para ela princípio de uma coleção, e tudo que ela possui, em geral, constitui para ela uma coleção única”.<sup>5</sup> Normalmente no verão, antes de Benjamin retornar os estudos na escola, a família ia para uma casa de veraneio nas redondezas, na qual, durante muito tempo, o nosso biografado recordava da caixa espaçosa na parede de seu quarto, “com os primórdios de uma coleção de borboletas”.<sup>6</sup> Como colecionador, Benjamin se tornou um caçador, caçou “os espíritos cujo rastro fareja as coisas”.<sup>7</sup> Ele transformava o passeio no Parque da Cidade, onde fica o jardim zoológico em Berlim, em um labirinto de pesquisa e realidade fantástica. O seu exercício diário era interpor imagens do passado, com suas histórias e mitos, nos nomes das ruas recém-descobertas. Nos panoramas, aquelas telas circulares pintadas sobre uma rotunda iluminada de cima, que davam a impressão de ver uma paisagem, muito comum em algumas cidades europeias por volta de mil e novecentos, divertiam o pequeno Benjamin e os adolescentes nas suas magias imagéticas. A penumbra formada pela luz de gás projetadas nos panoramas configurava pequenos campos aurais, que inspiraria mais tarde o conceito de arte aurática.

No rastro pelos livros, o infante Benjamin nem sempre lia o que desejava, pois na biblioteca da escola primária, os livros eram distribuídos aleatoriamente pela bibliotecária ou pela professora, e aquele impresso querido ia sempre parar em outras mãos. Durante uma semana ele ficava entregue à história, entrava nela com “confiança sem limites. Quietude do livro, que seduzia mais e mais”!<sup>8</sup> Na leitura, Benjamin interrompia o mundo dos adultos para se misturar com as personagens, pois as aventuras dos heróis são

---

<sup>4</sup> BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. Obras Escolhidas Vol. II. São Paulo: Brasiliense, 2000, (a) p. 19.

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> BENJAMIN, Walter. Infância em Berlim por volta de 1900. In: *Rua de Mão Única*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. Obras Escolhidas Vol. II. São Paulo: Brasiliense, 2000, (b) p. 80.

<sup>7</sup> BENJAMIN *op. cit.*, 2000, (a) p. 19.

<sup>8</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2000, (b) p. 37.

legíveis no redemoinho das letras. Seu hábito precoce de leitura o levou a colecionar livros, priorizando os de infância. Diferente de Baudelaire, que declara, para o bem ou para o mal, que não aprendeu a ler nos livros infantis, Benjamin os sugava com afeto. Os livros e a curiosidade científica sempre foram um legado importante dos povos judaicos para suas crianças, como se observa em Benjamin e nos espíritos criativos contemporâneos, embora hoje, em Israel, alguns judeus belicistas interrompam as passagens das crianças palestinas rumo às escolas de Gaza.

A necessidade de estudos na juventude e, mais tarde, a urgência de trabalho e a obrigatoriedade repentina de fuga, fizeram Benjamin transportar constantemente a sua biblioteca. Nela estava presente sua coleção de livros infantis. Na arte de colecionar livros, o discurso de Benjamin sobre essa tarefa se expressa no uso que se faz da memória. O simples ato de empacotar e desempacotar livros, a história e curiosidade de cada exemplar adquirido (ou não), recebe um tratamento, a partir da memória involuntária, catalisado pela lembrança por um princípio heurístico. Benjamin, no texto *Desempacotando Minha Biblioteca*, fala das diversas maneiras e quiproquós inerentes à determinação de contrair livros. As recordações de cada livro chegam rolando na direção do colecionador. “De fato, toda paixão confina com um caos, mas a de colecionar com o das lembranças”.<sup>9</sup> O acaso e o destino do passado tingem os olhos de Benjamin na desordem habitual dos livros. A desordem interrompe os ordenamentos da vida. Ao mesmo tempo, as coleções de Benjamin talvez sejam uma tentativa de organizar o mundo caótico em que vivia. Os livros representavam uma espécie de renascimento para ele. “Para um colecionador autêntico a aquisição de um livro velho representa o seu renascimento”.<sup>10</sup>

Os livros e a necessidade de colecioná-los indicam também o lado erótico do jovem Benjamin. Com a sua ironia habitual, ficamos sabendo de suas aventuras pelos meretrícios de Berlim. Ele compara os livros com as prostitutas em treze teses, sendo o número treze um algarismo cabalístico e de “prazer”. Benjamin escreve nas teses:

---

<sup>9</sup> BENJAMIN, *Imagens de Pensamento*. In: *Rua de Mão Única*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. Obras Escolhidas Vol. II. São Paulo: Brasiliense, 2000, (c) p. 228.

<sup>10</sup> *Idem*, p. 229.

- I. Livros e putas podem-se levar para cama.
- II. Livros e putas entrecruzam o tempo. Dominam a noite como o dia e o dia como a noite.
- III. Ao ver livros e putas ninguém diz que os minutos lhes são preciosos. Mas quem se deixa envolver mais de perto com eles, só então nota como têm pressa. Fazem contas, enquanto afundamos neles.
- IV. Livros e putas têm entre si, desde sempre, um amor infeliz.
- V. Livros e putas – cada um deles tem sua espécie de homens que vivem deles e os atormentam. Os livros, os críticos.
- VI. Livros e putas em casas públicas – para estudantes.
- VII. Livros e Putas – raramente vê seu fim alguém que os possuiu. Costumam desaparecer antes de perecer.
- VIII. Livros e putas contam tão de bom grado e tão mentirosamente como se tornaram o que são. Na verdade eles próprios muitas vezes nem o notam. Anos a fio alguém vai-se entregando a tudo “por amor” e um dia está lá como *corpus* bem corpóreo, na ronda das calçadas, aquilo que “para fins de tudo” sempre pairava somente acima delas.
- IX. Livros e putas gostam de voltar a costas quando se expõem.
- X. Livros e putas remoçam muito.
- XI. Livros e putas – “Velha beata – jovem devassa”. Quantos livros não foram mal reputados, nos quais hoje a juventude deve aprender.
- XII. Livros e putas trazem suas rixas diante das pessoas.
- XIII. Livros e putas – notas de rodapé são para uns o que são, para as outras, notas de dinheiro na meia.<sup>11</sup>

O cotidiano de leitura de Benjamin tinha a sua suspensão apenas no final da noite, quanto ele ia para cama com a obra em apreço. Frequentemente, os livros de pesquisa eram estudados durante o dia e os romances, ordinariamente, à noite. Mas “nem todos os livros se leem da mesma maneira. Romances, por exemplo, existem para serem devorados.”<sup>12</sup> Esta escrita confirma a confluência entre o hábito de leitura e a vontade de comer que, em alguns casos, possuem uma fina camada sexualizada. Em todas as fases de sua vida, ele foi para a cama com uma mulher e livros. Primeiro o infante Benjamin ia com a sua mãe, que lia para ele. Pouco depois, ele era acompanhado da governanta, que escutava as histórias dele em seu quarto. Na adolescência e juventude, ele ia com as prostitutas de Berlim e de Munique. Os livros e as putas possuem o poder de desvencilharem-se do tempo cronológico, pois tanto uns quanto as outras, interpõem outras medidas temporais durante a leitura e o ato sexual. Dia e noite se intercambiam de acordo com os compromissos e prazeres. Enquanto os livros são atormentados pelos críticos, as prostitutas são perturbadas pelos clientes. Nos seus lugares públicos, os livros e as prostitutas têm como alvo os estudantes, tais como

<sup>11</sup> BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. Obras Escolhidas Vol. II. São Paulo: Brasiliense, 2000, (a) p. 33-34.

<sup>12</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2000 (c), p. 275.

Benjamin em Munique, na Alemanha, e em Berna, na Suíça, no período de seu doutorado. Ontem como hoje, livros e putas foram e são reputados, mas os dois mantêm o mistério de remoçar o espírito cansado. Em Benjamin, eles funcionavam como viático, em suas andanças solitárias e em suas melancolias, que começam a se intensificar. Como livros e putas, Benjamin teve que se prostituir por causa das encomendas do Instituto de Pesquisa Social. Seguiu a Baudelaire, que teve que vender suas poesias, prostituindo-se, para viver a experiência da modernidade.

Na sua juventude, no curso ginásial, Benjamin se interessou pelas ideias do pedagogo alemão Gustav Wyneken. Esse antigo pastor e seguidor de Nietzsche, um pouco conhecido em sua época, inspirou o Movimento da Juventude Livre Alemã (*Freideutsche Jugendbewegung*). Ele foi um defensor dos valores espirituais da juventude contra a rigidez da educação prussiana e da esclerose da cultura tradicional. Wyneken propunha ideias reformadoras unicamente espirituais e centradas na educação. Benjamin romperá com esse movimento ao afirmar que ninguém pode melhorar a escola se não destruir o Estado que necessita dessa má escola. Na revista desse movimento, intitulada *Início (Anfang)*, Benjamin publicou alguns artigos já com nítida influência de Nietzsche, direcionados para combater a visão da Grécia Clássica como um conjunto harmonioso. Ele preferiu a visão capaz de reconhecer a crueza dos antagonismos e os valores da virilidade aristocrática entre os gregos.<sup>13</sup> Em 1914, Benjamin foi eleito presidente da Associação dos Estudantes de Berlim. Wyneken, associado aos majoritários da socialdemocracia alemã, tomou partido pela Primeira Guerra. Seu amigo, o jovem poeta Fritz Heinle e a noiva dele, Rika Seligson, desesperados com a deflagração da guerra, suicidaram-se na sede da União dos Estudantes, abrindo o bico de gás de cozinha. Como os monges budistas na Guerra do Vietnã, eles queriam protestar contra a guerra. Da mesma forma que a história de suicídio escrita por Goethe, *Os Sofrimentos do Jovem Werther* - 1776 levou alguns jovens românticos a interromperem as suas vidas, também a guerra encaminhou muitos jovens trágicos para os desfiladeiros alemães. Diante do suicídio dos amigos, Benjamin escreve uma carta a Wyneken afirmando que “No senhor, a *teoria* (a palavra estava grafada

---

<sup>13</sup> KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988, p. 16.

em grego) tornou-se cega”. Contra sua vontade, Benjamin fora recrutado para atuar na Grande Guerra, no entanto, conseguiu dispensa pelo exame médico.

Benjamin escreve, em 1915, um artigo intitulado *A Vida dos Estudantes*. Neste texto, ele critica a concepção de história que acredita na infinitude do tempo que avança pela “via do progresso”.<sup>14</sup> Estes primeiros escritos confluem com a crítica presente no último texto, as teses *Sobre o Conceito de História*, que tem por alvo a história contínua e progressista. Participante do movimento universitário, em Berlim, Benjamin sela a sua amizade com Gerschom Gerhard Scholem, um matemático que se tornou uma especialista na Cabala. Com Scholem, Benjamin discute sobre arte, teologia e mística judaica, no entanto, se torna resoluto adversário do sionismo. Por alguns anos, deixou transparecer a ideia de aprender hebraico e talvez residir na Palestina. No entanto, sempre adiou o dia desta viagem. No ano de 1916, Benjamin escreveu um ensaio intitulado *Sobre a Linguagem em Geral e Sobre a Linguagem do Ser Humano*. Seu interesse pela filosofia da linguagem terá desdobramentos importantes também a partir de 1933, quando redigirá outros textos significativos. Para Benjamin, por exemplo, a linguagem não se restringe à função de comunicação verbal; ele descarta uma abordagem científica da linguagem para considerá-la fora dessa dimensão comunicativa. Assim, interrompe o ponto de partida comum às várias tendências da filosofia da linguagem. O ensaio de 1916 possui o impulso de ir contra a corrente hegemônica das reflexões científicas sobre a linguagem. Para isso, ele se fundamenta nos místicos pré-românticos, na cabala, nos românticos do círculo de Jena, em Friedrich Schlegel e em Novalis.

O primeiro relacionamento estável de Benjamin, após os intercursos com as prostitutas, mas próximo do livro de tese, foi com Grete Radt. Interrompido o noivado, Benjamin apaixona-se por Jula Cohn, irmã de seu colega de escola Alfred Cohn. Em pouco tempo o romance é novamente interrompido. Uma afinidade mais duradoura é efetivada com Dora Sophie Pollak, de forma que os dois se casam em 1917. Em 1918, nasce o filho do casal, Stefan Rafael. Neste mesmo ano, Benjamin escreve o texto *Programa da Filosofia Vindoura*, procurando mostrar outro olhar sobre o conceito de experiência. Ele propôs um

---

<sup>14</sup> BENJAMIN, Walter. *A Vida dos Estudantes*. In: *Reflexões Sobre a Criança, o Brinquedo e a Educação*. Trad. de Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

contraponto à teoria kantiana, interpretada por Hermann Cohen, afirmando que o conceito de experiência deve ser capaz de corresponder às necessidades humanas de uma vida plena de sentido. Em 1919, Benjamin e sua esposa Dora encontraram-se com Scholem na Suíça. Benjamin estava matriculado na Universidade de Berna. Ele estava escrevendo a sua tese de doutorado, intitulada *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Em julho de 1919, já interrompida a guerra, Benjamin defende a sua tese, aprovada com *Summa cum laude*. Ela foi publicada, mas um incêndio no depósito onde estavam os volumes suspendeu a distribuição e a venda da obra. Apenas alguns exemplares conseguidos por Benjamin, antes do incêndio, foram distribuídos para os amigos próximos. Benjamin postergou a notícia da defesa de doutorado, pois, assim, poderia continuar recebendo auxílio de seu pai. No entanto, Dora e o filho Stefan, para quem é dedicado o escrito *Infância em Berlim por volta de 1900*, foram atingidos pela gripe espanhola. Benjamin planejava uma viagem para o restabelecimento dos dois, quando o pai, Emil Benjamin, ficou sabendo da defesa da tese e exigiu do jovem doutor o retorno para Berlim, junto com a família.

No retorno a Berlim, o pai Emil quis usar do poder econômico para controlar o jovem Benjamin, o que não deu certo devido ao seu espírito rebelde. Logo em seguida, Benjamin conseguiu uma ajuda financeira do sogro. A interrupção da bonança social e econômica como efeito da Primeira Grande Guerra, bem como as consequentes crises financeiras no início dos anos vinte, dificultaram sobremaneira a vida do povo alemão. Criavam-se as condições objetivas para as políticas racistas. O comércio da família Benjamin é afetado, como ocorreu, de uma forma geral, com as transações econômicas. No período da República de Weimar, Benjamin se tornou editor de uma revista nacional na Alemanha, mas seu trabalho foi interrompido bruscamente, pois ela parou de circular antes que o crítico pudesse começar. Logo depois fecha um acordo razoável para a publicação de um livro, mas a editora interrompe a edição ao pedir falência. Em 1924, Benjamin estava em crise nas finanças pessoais e no casamento. Decidiu viajar para a Itália. Por acaso, ele conhece Asja Lacis, esposa do alemão Bernhard Reich, diretor teatral. Ela colaborava também com Bertolt Brecht. Com ela, Benjamin viajou para várias cidades italianas, gostando de todas e apaixonando por Lacis. Enquanto ela falava das novas

oportunidades de vida advindas da Revolução Bolchevique, ele falava da moderna literatura francesa. Benjamin ficou profundamente marcado por Asja Lacis a ponto de dedicar-lhe o livro *Rua de Mão Única*, publicado em 1928. Eloquente declarou: “Esta rua chama-se Rua Asja Lacis, em homenagem àquela que, na qualidade de engenheiro, a rasgou dentro do autor.”<sup>15</sup> Em novembro de 1924, Benjamin visitou Lacis em Riga, na Letônia, onde ela preparava uma peça de teatro e, por isso, o tratou com frieza. Em 1926, ele foi visitá-la em Moscou, só que agora ela estava doente, melancólica e saturnina. Fizeram algumas caminhadas, viram canteiros e amoras - ele, ela e..., seu esposo, Bernhard Reich. Ela teve papel importante na vida do jovem filósofo por levá-lo a aprofundar alguns estudos sobre o marxismo.

Desde os anos 20, Benjamin vinha se interessando por Bloch e Lukács. De Ernst Bloch leu o livro *Espírito da Utopia*, obra que perscruta os melhores horizontes na luta solidária. Esse autor recomendou a Benjamin, em 1923, a leitura de *História e Consciência de Classe*, de Lukács. O fenômeno da reificação exerceu grande influência em Benjamin. Ele passou a se interessar pelas formas de distorção que os mecanismos dos mercados acarretam na consciência dos homens. Nesse período, Benjamin redigiu o belo ensaio *As Afinidades Eletivas de Goethe*. Texto crítico e bem escrito, só foi publicado em 1924-25, na revista *Neue Deutsche Beiträge* devido à deferência do poeta austríaco Hugo von Hofmannsthal. Esse ensaio se tornou importante pelo fato de o autor ir contra a corrente conservadora na interpretação do romance de Goethe. A partir desse acontecimento, Benjamin se anima (e se respalda) em pedir dinheiro emprestado ao seu pai para se dedicar à tese de livre-docência (*Habilitation*) e assim tornar-se professor titular (*Ordinarius*). Ele passa dois anos redigindo *Origem do Drama Barroco Alemão*. Walter Benjamin não perde o potencial dialético da melancolia e de Saturno. Saturno investe a alma humana de preguiça e apatia, mas também de inteligência. Em 1925, os professores do departamento de Estética da Universidade de Frankfurt am Main, incapazes de formular um julgamento à altura do trabalho apresentado à banca, pediram a Benjamin para retirar a sua candidatura para que a tese não fosse rejeitada. Essa decisão interrompeu as suas ambições acadêmicas.<sup>16</sup> É

---

<sup>15</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2000 (a), p. 9.

<sup>16</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Benjamin*. São Paulo: Brasiliense, 1982, p. 44.

interrompida também a ajuda financeira paterna. Benjamin foi obrigado a se dedicar a escrever ensaios, traduções e resenhas para revistas especializadas. Ele continuava lendo Proust e Kafka e passou a escrever sobre Charles Baudelaire. Foram as traduções para o alemão de importantes obras - como *Quadros Parisienses*, de Baudelaire e *Em Busca do tempo Perdido*, de Marcel Proust - que lhe deram reconhecimento intelectual. Em 1928, Benjamin traduziu para o alemão e publicou na *Literarische Welt*, a descrição feita por Aragon da “Passagem da Ópera”, que fora demolida em 1924. Começava neste momento a ideia concreta de escrever sobre as passagens parisienses. Ele leu com afinco *O Camponês de Paris*, e escreveu que, “quando descobriu o livro de Aragon, não conseguia ler mais de três páginas seguidas de texto, porque era forçado a interromper pela emoção: tinha taquicardia.”<sup>17</sup> Em suas experiências com o *Haxixe em Marselha*, e movido pela dinâmica do automatismo surrealista, Benjamin lia fumando.<sup>18</sup>

Com o intermédio de Asja Lacis, Benjamin conheceu Brecht em 1928. Conheceu também os membros da Federação dos Escritores Proletário-Revolucionários (*Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*). Nessa época, Brecht estava empenhado no teatro com as suas peças didáticas. Essa experiência provocou Benjamin e com isso o dramaturgo o atraiu para a militância revolucionária. Essa inclinação pesou na indecisão de Benjamin de ir para a Palestina acompanhado de seu amigo Scholem. Ainda que não correspondido, Benjamin continuou a se encontrar com Asja Lacis. Esses encontros forçaram a interrupção de seu matrimônio com Dora. Ao romper o relacionamento em 1930, Benjamin teve que pagar para a ex-mulher 40.000 marcos a mando da justiça. Como ele não tinha dinheiro, pediu ao pai sua parte da herança. Desta forma, livrou-se de maiores problemas com a justiça e com Dora, que foi viver com o amigo do casal, Ernst Schoen. Benjamin, sem meios de sobrevivência, aumentou os escritos sob encomenda. Foi um período de ensaios iluminadores. É neste momento que se iniciam os contatos de filiação com Theodor W. Adorno e Max Horkheimer. Pouco a pouco, Benjamin foi se associando à Teoria Crítica. Com a ajuda do Instituto de Pesquisa Social,

---

<sup>17</sup> KONDER, *op. cit.*, 1988, p. 46. Cf. tb. WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt. História, desenvolvimento teórico, significação política*. Trad. do alemão por Lilyane Deroche-Gurgel. Trad. do francês por Vera de A. Harvey. São Paulo: Difel, 2006, p. 227.

<sup>18</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2000 (c), p. 249.

pensava o filósofo, poderia levar uma vida modesta e digna de um escritor de classe média. Benjamin percebeu as potencialidades do rádio muito antes que vários de seus amigos escritores. Ele chegou a fazer centenas de programas de rádio, cativando um público incrivelmente fiel, mas com a chegada ao poder dos nazistas em 1933, teve que interromper as emissões.

O amigo Scholem fez uma pequena viagem, em 1932, à Europa. Ele tentou falar com Benjamin para convencê-lo a ir para a Palestina, possivelmente para trabalhar na universidade em Israel. Scholem, no livro *Walter Benjamin: a História de Uma Amizade*, culpa Asja Lacis pelo fracasso do projeto palestino.<sup>19</sup> Ela teria desviado Benjamin do judaísmo para a voragem do materialismo. A verdade é que Benjamin nunca se empenhou firmemente nesta empreitada, pois não queria se dedicar com muita exclusividade aos temas judaicos. Benjamin estava na pequena ilha de Ibiza, e acusou dificuldades financeiras insuperáveis evitando, desta forma, o encontro com Scholem. No entanto, o filósofo não podia permanecer muito tempo em seu isolamento em Ibiza, pois as condições de vida eram muito desanimadoras. Ele escreve uma carta a uma prima afirmando: “Estou colhendo flores à margem do fio d’água de uma existência reduzida ao mínimo”.<sup>20</sup> É certo que, naquele momento, ele se encontrava com uma forte depressão, sob o signo de saturno, e pensou em suicidar-se.<sup>21</sup>

Na Alemanha, o marechal Hindenburg foi eleito Presidente da República em 1932, e em 30 de janeiro de 1933, designou Hitler como Chanceler. Com o espírito antissemita, Hitler inicia seus expurgos racistas. O chefe de polícia de Munique avisou que, no estado da Baviera, em Dachau, estava sendo construído um campo de concentração para cinco mil prisioneiros. No verão de 1934, Benjamin vai para o exílio na Dinamarca (na casa de Brecht, em Svendborg). Nesta casa, Benjamin passou várias temporadas, amando os livros, jogando xadrez com o anfitrião e escrevendo sobre a estética. Alguns meses depois, Benjamin refugiou-se na Itália, tendo permanecido por lá até 1935. O emprego de Benjamin como jornalista independente foi acompanhado

---

<sup>19</sup>SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. Trad. de Geraldo Gerson de Souza, Natan Norbert Zins e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1989.

<sup>20</sup>KONDER, *op. cit.*, 1988, p. 59.

<sup>21</sup>De acordo com a teoria da melancolia, o melancólico está diretamente concatenado com as influências astrais, sobressaindo Saturno como aquele astro mais fatídico ao espírito.

sem um contrato regular, sempre sujeito à suspensão. Iniciam-se, neste período, as tensões entre ele o Instituto de Pesquisa Social. Sobressai nas cartas direcionadas a Scholem,<sup>22</sup> a existência difícil de Benjamin. Nos relatórios que ele enviava aos responsáveis pelo Instituto de Pesquisa Social, Max Horkheimer e Theodor Adorno, para fazer jus ao financiamento da obra em gestação (*Passagens*), encontramos os detalhes de pagamento de aluguéis e compra de livros. A demora em receber algumas vezes a subvenção, tornou a vida de Benjamin ordinariamente limitada, o que rendeu a Adorno e Horkheimer duras reprovações por parte da grande amiga de refúgio do filósofo, Hannah Arendt.

Neste período, junto com a vida conturbada e a exasperação da perseguição nazista, Benjamin escreveu ensaios reveladores de um pensamento original. Ele escreveu sobre *O Autor como Produtor*, sobre o significado de Kafka; escreveu também *O Narrador* e sobre *A obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*. Esses trabalhos são considerados os mais importantes contributos para a teoria estética. O ensaio *A Tarefa do Tradutor* constitui referência incontornável dos estudos literários. Benjamin retomou a escrita do trabalho sobre as *Passagens*. Todos os dias, quando ia para a Biblioteca Nacional, ou quando saía de lá, Benjamin percorria a Passagem Choiseul, a mais literária das passagens. Próximo estava também da Passagem Vivienne, da Passagem Vero-Dodat e da Passagem dos Panoramas, esta última bastante inspiradora em suas imagens. Nestas passagens, o mundo da produção era interrompido, sobrando espaço para a circulação dos produtos da moda e do consumo. Nelas, o luxo do paraíso encobria o inferno da exploração. Benjamin se aprofunda nos estudos de Marx e Baudelaire, pois assim poderia compreender a interconexão da arte com a mercadoria e as novas formas de fetichismos contemporâneos. Todos os trabalhos importantes de Benjamin, publicados a partir da segunda metade dos anos 30, saíram na revista do Instituto de Pesquisa Social e tinham ligação com o projeto das *Passagens*. Os artigos publicados nesta revista se tornaram o ponto de cristalização de uma constelação formada também por Adorno, amigo de solidariedade mútua, porém tensa, contra os críticos das ideologias,

---

<sup>22</sup> BENJAMIN, W. & SCHOLEM, G. *Correspondência*. Trad. de Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993.

que eram Marcuse e Löwenthal. A confrontação se dava entre uma filosofia da história determinada pelas aquisições da modernidade estética e uma determinação histórico-materialística de arte originária do idealismo clássico.<sup>23</sup> As recorrentes referências aos trabalhos de Benjamin hoje, publicados naquela revista, denotam o vigor de suas análises, capitaneadas para a Teoria Crítica.

Benjamin escreveu um belo ensaio sobre Baudelaire, intitulado *Paris do Segundo Império em Baudelaire*. Leo Löwenthal, membro do Instituto de Pesquisa Social, foi favorável à sua publicação na revista; no entanto, Adorno foi contra. Para ele, as “mediações” estariam sendo desrespeitadas. A negação de Adorno aprofundava a crise financeira do maduro Benjamin. Várias vezes o Instituto, dirigido por Horkheimer já nos EUA, interrompeu a remuneração a Benjamin, ora por falta de fundos para subsídios, ora por discordar da forma dos argumentos dos textos submetidos à publicação. A situação se tornou mais dramática para as pessoas de esquerda, ciganos e judeus da Alemanha. Os campos de concentração cada vez mais lotados. Adorno viaja às pressas para Paris, em 1938, para tentar tirar Benjamin de lá e levá-lo para os Estados Unidos. Em vão! Benjamin mantém-se à tona num navio que naufraga e sobe ao topo de um mastro que já desmorona. Quando a Segunda Guerra começou, por duas vezes Benjamin se encontrou com sua ex-esposa e ela pediu para que ele saísse de Paris para um lugar seguro. Não cedendo às suas súplicas, nem às dos amigos inconciliáveis entre si como Brecht e Scholem, Benjamin apenas pediu a renovação de seu cartão da Biblioteca Nacional para levar a termo o seu trabalho.<sup>24</sup> Ele queria concluir o projeto das *Passagens*. No entanto, dois anos mais tarde, a sua passagem foi interrompida.

---

<sup>23</sup> WIGGERSHAUS, *op. cit.*, 2006, p. 224.

<sup>24</sup> BERMAN, Marshall. Walter Benjamin: um anjo na cidade. In: *As Aventuras do Marxismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 262-3.

## INTRODUÇÃO

Pretendemos mostrar, neste trabalho, como o pensamento de Walter Benjamin é um referencial importante para o campo da historiografia. A maneira de esse filósofo focar os objetos, abordando-os como um caleidoscópio, imprime na ciência histórica um olhar centrado em um novo paradigma.<sup>25</sup> Esse paradigma expressa-se na “dialética na interrupção” (*Dialektik im Stillstand*).<sup>26</sup> Os paradigmas tradicionais sofrem com a rapidez dos acontecimentos e transformações nas sociedades industrializadas. Os novos campos de investigação e também as novas abordagens nas ciências sociais demandam instrumentos práticos e eficientes na compreensão dos objetos.

Acreditamos que a maneira como Benjamin utiliza a expressão “dialética na interrupção” estabelece uma premissa importante para consubstanciar um novo paradigma no estudo do passado. Assim como o Paradigma Indiciário,

---

<sup>25</sup> Pelo conceito de paradigma entendemos, seguindo T. Kuhn, a constelação de crenças, de valores e técnicas que são compartilhadas pelos membros de uma determinada comunidade científica, ou seja, é um modelo ou padrão partilhado pelos membros de um grupo que permite explicar a realidade. KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. Trad. de Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 2003, p. 218-9. No entanto, a ideia de “modelo interpretativo”, merece atenção para situar a emergência de uma nova teoria. Ludwik Fleck aponta para a noção de “estilo de pensamento”, que oriunda de uma comunidade de cientistas e sofre o reforço social. Por esse olhar, a renovação benjaminiana deve ser vista como o resultado de um esforço coletivo de constituição do conhecimento, não se reduzindo à relação sujeito e objeto tradicional. Cf.: Paradigma versus Estilo de Pensamento na História da Ciência. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves e CONDÉ, Mauro Lúcio Leitão (org.) *Ciência, História e Teoria*. (org.) Belo Horizonte: Argvmentvm, 2005.

<sup>26</sup> Sérgio Paulo Rouanet prefere traduzir *Dialektik im Stillstand* por “dialética em repouso” Cf.: BENJAMIN, Walter. “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 89. (Obras Escolhidas; v. 1). Já Flávio R. Kothe prefere “dialética em paralisia”. Cf.: BENJAMIN, Walter. “O que é o teatro épico? Primeira versão – Um estudo sobre Brecht”. In: *Sociologia*. Trad. de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985, p. 211. No entanto, SELIGMANN-SILVA traduz *Dialektik im Stillstand* por “dialética em suspensão”. Veja: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 228. A filósofa Sônia Ferrari e Jeanne M. Gagnebin preferem traduzir *Dialektik im Stillstand* por “dialética na interrupção”. Cf.: FERRARI, Sônia C. Miguel. *Sobre o conceito de experiência em Walter Benjamin*. São Paulo: FFLCH-USP, 1991. (Dissertação de mestrado), p. 86, e GAGNEBIN, Jeanne M. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva/Unicamp, 1994, p. 121. Seguimos Ferrari e Gagnebin na tradução desse conceito. Ao contrário do conceito de aura, o conceito de interrupção não foi definido em sua plenitude, como a maioria dos conceitos benjaminianos. No entanto, apesar da sua ambivalência em vários momentos da obra, deve sobressair a percepção de que Benjamin usou esse conceito para nadar contra a corrente do progresso, para interromper a ideia de continuísmo na história, para interromper a ideia de causa e efeito mecânico nas explicações históricas, enfim, interromper a ideia que há um destino imutável que independe de nossas lutas e ações.

que foi desdobrado por Carlo Ginzburg,<sup>27</sup> é um instrumento importante para compreender a história, pois o mesmo se coloca como um modelo epistemológico que emergiu no final do século XIX (e que ainda não tinha sido teorizado explicitamente), o método da interrupção da história benjaminiano ainda não foi suficientemente configurado pelos historiadores. É necessário mostrar a operacionalidade do método de Benjamin para tentar suprir algumas deficiências na apreensão do objeto histórico. Esse trabalho não pretende ser uma espécie de reconstrução pseudo-hegeliana do caminho que teria conduzido, por superações sucessivas, as ideias de interrupção cronológica e etapista da história, mas apenas delinear alguns pontos característicos da dialética temporal que tem como referência a interrupção na história.

Devemos salientar que a Antropologia, no início do século XX, conseguiu sair das malhas do evolucionismo etnocêntrico ao problematizar a noção de cultura bem como relativizou a própria noção de tempo histórico.<sup>28</sup> Franz Boas estabeleceu também um novo paradigma, ao iniciar uma reflexão que veio relativizar o conceito de cultura.<sup>29</sup> Da mesma forma que a exigência de uma temporalidade linear e cronológica não corresponde à realidade de alguns povos tribais, pois o tempo é percebido diferentemente de acordo com a

---

<sup>27</sup> GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história*. Trad. de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

<sup>28</sup> Lévi-Strauss, no livro *Pensamento Selvagem*, demonstra a existência de uma forma alternativa para conceber o tempo. Existem sociedades em que o tempo e a sua passagem não são uma cadeia similar na qual se entrelaçam os acontecimentos. Cf.: LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1970. Para os Apinayé, por exemplo, o tempo não é um fluxo homogêneo, uma continuidade ininterrupta, mas é percebido, sentido, vivido, apreendido e pensado como uma descontinuidade. Houve um tempo da aurora no qual se fixou a existência e há também o tempo do agora no qual se estrutura aquela forma de existir. Cf.: DaMATTA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

<sup>29</sup> BOAS, Franz. *Antropologia Cultural*. Organização, apresentação e tradução de Celso Castro. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. Num programa em que o evolucionismo tomava a cultura ocidental e do “eu” como absolutas, classificando a cultura do “outro” como refratária e secundária, Boas veio perceber a importância de se estudar as culturas humanas nos seus particulares, estabelecendo o conceito no plural. De fato, cada grupo produz a sua cultura de acordo com as suas condições e apropriações históricas, climáticas, linguísticas, tradições e práticas societárias. Claro que o resultado não podia ser outro senão a ampliação dos problemas de apreensão do real, mas nem por isso menos gerador de uma nova sensibilidade mais afinada com as transformações sociais. O resultado vai ser uma grande quantidade de estudos levando em conta a pluralidade cultural, sobressaindo nomes como Ruth Benedict e Margaret Mead. No Brasil, como fiel aluno de Boas, Gilberto Freyre será importante por explodir a noção de cultura etnocêntrica centrada num racismo homogeneizante. Cf. FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

tradição mitológica e/ou tribal,<sup>30</sup> a ideia dominante de tempo homogêneo da historiografia tradicional esconde fragmentos e detritos significativos para a história dos subalternos.

Walter Benjamin, comungando com as transformações surgidas na Antropologia, na Psicanálise, na Linguística e nas artes no início do século XX, principalmente nos movimentos expressionista e surrealista propõe, na latência de seus textos, um novo olhar para o objeto histórico, que rompa com a prefiguração homogênea e etapista do tempo. Se Deus está no particular e se o demônio mora nos pequenos detalhes, faz-se necessário o confronto para que o inesperado venha a ajudar a expressar a verdade. Talvez o anjo da história benjaminiano sirva como índice paradigmático desse momento. A partir do método da interrupção do tempo histórico, pretendemos mostrar como Benjamin ressignificou a história. Acreditamos que a ciência e a cultura poderão ser novamente potencializadas na história.

Os livros e ensaios de Walter Benjamin são conhecidos pelas suas dimensões de crítica literária e pela pujante reflexão estética. Com a publicação, em várias línguas, da *Obra das Passagens*,<sup>31</sup> um eixo importante de estatuto da história social vem sendo pesquisado. Em relação à crítica literária, os trabalhos sobre a obra de Kafka, sobre os romances de Goethe, sobre a poesia de Hölderlin, os escritos dos românticos alemães, o desenvolvimento do drama alemão, a reflexão e a lírica de Baudelaire e os livros de Proust são os objetos perscrutados pela perspectiva benjaminiana nos seus limiares. Em consonância com a crítica, a estética está na sua relação de força com as transformações sociais contemporâneas. O estudo sobre o surrealismo, o teatro de Brecht, as novas formas do olhar, a partir da origem da fotografia, as vanguardas artísticas e as novas linguagens, desdobradas pela imagem em movimento do cinema, são esquadrihados por Benjamin nas suas interseções cognitivas. Fazendo uso de uma linguagem que ultrapassa o organograma científico e acadêmico, esse pensador mostra outras virtualidades do belo. Os ensaios e resenhas benjaminianos mostram como

---

<sup>30</sup> DaMATTA, Roberto. *Um mundo dividido: a estrutura social dos índios Apinayé*. Petrópolis: Vozes, 1976.

<sup>31</sup> No Brasil o livro recebeu o nome de *Passagens*. Veja: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. (org.) Willi Bolle. Trad. do alemão: Irene Aron; trad. do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG/ São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 502.

esse filósofo estava atento às mudanças contemporâneas, acompanhando o movimento literário europeu. Benjamin deu o destaque e a importância de uma crítica ao revelar aspectos tradicionalmente ignorados por alguns estudiosos, como o drama barroco. Na introdução desta obra, mostrou uma verdadeira tese sobre os conceitos para a operacionalidade filosófica desse estilo.

Para Benjamin, a filosofia deve ser fiel ao singular, evitando cair nas sutilezas da abstração teórica, o que nem sempre foi compreendido por alguns de seus leitores. Em Benjamin, a necessidade da experiência concreta, que nesse particular segue algumas proposições anglo-saxônicas, rivaliza com a abstração que não percebe o sujeito nas suas variantes desejantes. É nesse sentido que se deve perceber o tema do sonho, que embora tenha constructos psicanalíticos, deve ser percebido como elemento de expressão dos consumidores frente às grandes “passagens” parisienses. A tarefa do filósofo deve ser a salvação dos fenômenos dessas experiências, pela construção de ideias que forneçam inteligibilidade, a partir da interrupção dialética. Benjamin se afasta do dualismo cartesiano pela falta de dialética e, também, distancia-se de autores que se apegam às formas de exposição do tempo histórico fechado. Benjamin vê a verdade, não como constituída de uma cadeia dedutiva e causal, mas construída materialmente no sensível. Não somente as obras de arte possibilitam esse movimento, mas também as obras arquitetônicas e as mercadorias em exposição nas *Passagens*. Kátia Muricy afirma que a sugestão de um esquema explicativo do pensamento de Benjamin é legítima, se for acompanhada da convicção que isso representa uma incontornável diminuição de sua força expressiva. Nesses últimos anos, têm surgido bons trabalhos analisando a obra de Benjamin; entretanto, não conseguimos fugir da sensação de algumas traições às suas nuances discursivas, perdendo-se importantes reflexões. Um método que tem interrupção como paradigma não é um projeto facilmente assimilável – embora a literatura, as artes plásticas e o cinema façam uso desse método, corriqueiramente.

Não era fácil para Benjamin fazer tábua rasa do passado. No entanto, algumas atitudes quase iconoclastas, em relação à tradição histórica, levam esse crítico à completa subversão. Como nos automatismos surrealistas ou nas colagens dadaístas, como no gesto de Duchamp de colocar bigodes na *Monalisa*, Benjamin procurava incorporar uma ideia mudando-a, para percebê-

la em outro ângulo. É o que faz com o romantismo alemão, bem como na análise da melancolia e da alegoria, no barroco. Também é o que lhe interessa nas arcadas da Cidade Luz. Os temas em sua grande obra, *Passagens*, embora conhecidos dos historiadores, estão em novas relações, como por exemplo, o fetichismo, a moda e a *flânerie*. Benjamin retira uma ideia de seu lugar convencional, para colocá-la em relação com outras categorias, o que dificulta o entendimento para o pensamento sistemático. Na sua construção histórica, ele se serve da tradição no pensamento platônico para mostrar a operacionalidade da ideia de verdade. Utiliza a monadologia de Leibniz para explicar a constituição das coisas de que se compõe a natureza, vinculando-a com a percepção histórica. O materialismo histórico de Benjamin é coberto, segundo Habermas, com um capuz de monge, desagradando tanto a alguns marxistas quanto a alguns teólogos. A não-dependência de Benjamin em relação à tradição envolve uma superação dialética, pois o seu procedimento compreende, simultaneamente, a negação de sistemas filosóficos como representação definitiva do mundo, a conservação de algumas ideias desse mesmo sistema e a elevação dessas ideias a outro patamar. Isso mediante a inserção das ideias numa época nova e em outra estrutura de pensamento.<sup>32</sup> Esse processo é visível principalmente em seus últimos escritos. Os métodos benjaminianos se multiplicam de acordo com o objeto em análise. Pode-se falar em método do desvio, método da citação, método da montagem literária, e outros. O método da dialética na interrupção (*Dialektik im Stillstand*), de alguma forma, perpassa várias propostas expositivas. Asseveramos, desde já, que a interrupção benjaminiana nada tem de inconcluso ou inacabamento imprevisível. O que nos interessa é a vitalidade do conhecer, pautado pela interrupção do harmônico, da zona de conforto da verdade conveniente, do comum – e pela explosão do contínuo, que é inerente a quase todas as suas formas de exposição histórica.

Dentre outras questões didáticas que Benjamin nos oferece ao estudar o passado, podemos apontar leituras discordantes da maioria das fontes inspiradoras comuns. Quando ele se debruça sobre os arquivos e bibliotecas, consegue projetar luz onde até então estava sob a penumbra. Consegue, por

---

<sup>32</sup> D'ANGELO, Martha. Filosofia e Educação em Walter Benjamin, in: *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, vol. 87, p. 68-73, jan/abr, de 2006.

exemplo, perceber nos sonhos das pessoas que frequentavam as passagens parisienses, desejos latentes sob a forma de fetiches. Para o crítico, a realidade é descontínua. Para sua compreensão, não se pode debruçar com instrumentos que capturem a continuidade na descontinuidade e sim com conceitos forjados de acordo com a ocasião, para perceber no particular um índice de totalidade. Entre seus escritos dos anos trinta, principalmente sobre cinema, fotografia e caricatura, percebe-se a inspiração plural e discordante da historiografia tradicional. Importa lembrar que esses fenômenos eram considerados, por uma parcela salutar da sociedade, naquele período, como marginais ou artisticamente menores. O olhar benjaminiano elevou essas expressões artísticas a um novo nível de sensibilidade estética. Paradoxalmente, tais expressões receberam uma estima aristocrática, e hoje, ironicamente, mantêm-se, para alguns, dentro de uma conceitualização chamada de subcultura.

Benjamin foi capaz de intuir, a tempo, a revolução que operariam essas formas sobre a arte tradicional, acendendo altivas da margem do que estava estabelecido naquele momento. Alguns críticos veem o entusiasmo benjaminiano interrompido pela nostalgia. Preferimos ver de modo dialético essa ida ao passado, como momento de reflexão no tempo-de-agora (*Jetztzeit*), para municiar o futuro sem os malogros daquele passado. As exigências do passado não fizeram de Benjamin um historiador, a sua filosofia da história não é precisamente restauradora e sua dedicação para colecionar objetos ou coisas antigas (para em seguida escutá-las por dentro) não o converteu em antiquariato. Mas o passado possui clamores que, se não forem ouvidos no presente, não haverá presente emancipatório no futuro.<sup>33</sup> O mundo passado está presente na obra de Benjamin como tempo-de-agora, mundo de outrora e que precisa ser atualizado como mônada, essa espécie de substância simples e infinita da natureza psíquica, que é dada na apercepção. Benjamin vê o passado não somente como temporalmente ultrapassado pela técnica, mas também como momento significativo das lutas dos dominados. O pensamento de caráter burguês, e nem sempre materialmente burguês, tenta negar a dialética da dominação.

---

<sup>33</sup> AGUIRRE, Jesus. Interrupciones sobre Walter Benjamin. In: *Discursos Interrompidos I*. Prólogo, traducción y notas de Jesus Aguirre. Madrid: Taurus Ediciones, 1982, p. 7-9.

Para Kafka, um livro tem que ser uma espécie de machado para romper o mar congelado que está dentro de nós. Como leitor e estudioso de Kafka, Benjamin quer romper os *icebergs* do indivíduo e a ossatura do real, bem como deseja a reconstituição do todo pela exposição do fragmento. O método benjaminiano, com a dinâmica própria do pensamento, busca compreender as *Passagens* de Paris como um caleidoscópio, que apreende os fragmentos móveis da realidade e da ideologia. Da mesma forma que a maleabilidade desse instrumento possibilita que um jogo de espelhos angulares produza combinações variadas e multicolores, os historiadores devem, segundo Benjamin, usar um método que possibilite a história ser expressa nas suas fisionomias concretas, mesmo onde os objetos se apresentam na forma de fantasmagorias.

O campo da historiografia se renovou profundamente no século XX, principalmente com as novas perspectivas e com os novos objetos na história. A Escola dos *Annales* estabeleceu novos parâmetros de pesquisa, multiplicando os recortes de análise dos objetos históricos. Com a crítica aos métodos tradicionais de escrever a história, os *Annales* revolucionaram o tempo histórico. Eles inseriram novos temas e novas abordagens para se pesquisar o passado. A Micro-história, a partir de novos ângulos de análise, vem mostrando métodos eficazes de abordagens de objetos que, até pouco tempo atrás, não recebiam a devida atenção. Já a historiografia inglesa e seus métodos de comprovação empírica revigoraram o estudo do passado. Com a revista *New Left*, surgiram trabalhos interessantes e inspiradores, orientados para a pesquisa das minorias. Os subalternos receberam novas considerações quando foram percebidos nas representações ativas e transformadoras na história.

Tentaremos mostrar como se processa a dialética na interrupção, configurando-se como um novo estatuto na crítica historiográfica. Dividimos a tese em duas partes: na primeira, investigaremos a dialética na interrupção em algumas obras e ensaios de Walter Benjamin. Procuraremos demonstrar, no primeiro capítulo, algumas abordagens que perceberam as discontinuidades na história. A ideia de se trabalhar com as discontinuidades na história já foi abordada por Nietzsche, Foucault, Adorno e Horkheimer, entre outros. No entanto, se o leitor estiver com pressa, ele pode passar direto para o segundo

capítulo, pois ali inicia propriamente a análise da obra de Benjamin. No capítulo dois, focalizaremos a interrupção na história levando em consideração as imagens dialéticas. O conceito de dialética expressa as tensões da realidade e mostra que o objeto histórico se torna mais apreensível. No capítulo três, investigaremos como se processa a interrupção na crítica estética de Walter Benjamin. Finalizando a primeira parte da tese, mostraremos como o método benjaminiano utiliza a dialética com referências que valem por si próprias. Adorno criticou em Benjamin a falta de “mediação” em seus textos. Benjamin, no entanto, mostrou que a mediação se processa com a expressão da economia na cultura.

Na segunda parte, priorizaremos o estudo da dialética na interrupção na obra inacabada das *Passagens*. No primeiro capítulo da segunda parte, analisaremos as circunstâncias e o método empregado na confecção das *Passagens*. Considerada uma das obras mais importantes do século XX, ela foi marcada pela adversidade de sua escritura, formando uma espécie de caleidoscópio historiográfico. No capítulo dois, examinaremos a teoria do conhecimento de Walter Benjamin e como algumas ideias que compõem as teses *Sobre o Conceito de História* já estavam presentes nos arquivos das *Passagens*. Não obstante, a ideia central de interrupção no contínuo das narrativas recebeu ali a sua crítica mais contundente. No capítulo três, apresentaremos a interpretação de Marx e do marxismo efetuadas por Benjamin. Em sua análise, Benjamin prioriza o conceito de fetichismo como chave interpretativa do século de Baudelaire. No quarto capítulo da tese, focalizaremos a estética baudelairiana de acordo com a perspectiva de Benjamin. O autor das *Passagens* procura ver no poeta, e em sua obra, o emblema da modernidade. *As Flores do Mal* demarcam um momento ímpar na história da literatura, por romper com os paradigmas estéticos do período. Finalizando a tese, analisaremos o conto de Benjamin *Omelete de Amoras*. Pretendemos mostrar como a ideia de interrupção se processa no enredo da estória. Concluiremos com a ideia de que a dialética na interrupção é um conceito fundamental para pensarmos a historiografia contemporânea.

## PARTE 1

### TEMPOS INTERROMPIDOS

#### CAPÍTULO 1 - INTERRUPTÃO: ALGUMAS PERSPECTIVAS

##### 1.1 - Interrupção na história e em Michel Foucault

Walter Benjamin viveu um momento peculiar na história, pois ao mesmo tempo em que se configurava uma revolução nas artes, descortinava-se um mundo permeado pelo autoritarismo. Esse contexto expressou um campo de experiência ímpar, que fomentou em Benjamin um pensamento que rompeu com várias visões arcaizantes do mundo. O que diferenciou esta experiência foi a elaboração do passado saturado de realidade. Na crítica estética e literária, bem como na apreensão do passado, Benjamin construiu, a partir da semântica do seu tempo histórico, um horizonte emancipador da consciência, tendo em vista a dialética na interrupção. Benjamin procurou entender como, na modernidade, o horizonte de expectativa<sup>34</sup> em que historiadores estavam apoiados num conceito de progresso, cada vez mais se distanciou da genuinidade da experiência humana. Benjamin sinalizou para que as experiências realizadas direcionassem para um horizonte espacial e temporal de expectativas que pudesse ser contemplado sem os finalismos ou reducionismos teóricos. As intuições apontadas por Benjamin, na crítica histórica, de alguma forma consubstanciam também algumas críticas já apontadas por outros pensadores, como veremos a seguir. Walter Benjamin foi o articulador do fenômeno da experiência da interrupção, mas esse novo paradigma já perpassava a atmosfera intelectual de várias escritas históricas. Pontuemos algumas considerações sobre a crítica à continuidade histórica e à homogeneidade do tempo histórico e cronológico. Veremos como alguns

---

<sup>34</sup> KOSELLECK, Reinhart. Espaço de experiência e horizonte de expectativa: duas categorias históricas. In: *Futuro Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: contraponto/Ed PUC-Rio, 2006.

autores abordam a ideia de descontinuidade, para uma melhor análise do fato histórico.

Embora planejem as nossas ações, a sociedade e a civilização não são produtos calculados em longo prazo e as mudanças na história e na cultura não são sempre fruto de uma educação individual ou grupal. O palco da vida não resulta de uma ideia central concebida há séculos, até o seu limiar na concretização de um “progresso”. Norbert Elias mostrou como a organização dos Estados passou por um processo civilizador em que a vida instintiva e afetiva processou-se sob um firme controle de forma estável e uniforme. No mundo existem formações sociais que não são produtos de um indivíduo que as planejou, mas que ainda assim possuem estabilidade. Isso acontece, segundo Elias, porque “planos e ações, impulsos emocionais e racionais de pessoas isoladas constantemente se entrelaçam de modo amistoso ou hostil”.<sup>35</sup> Algumas mudanças são produtos de uma interdependência de pessoas, que concatena uma ordem forte e irresistível, porém superior à vontade e à razão de planejamentos individuais. Essa ordem social que produz mudanças históricas, que subjaz ao processo civilizador, é narrada como uma evolução social que caminha num *continuum*, solapando as experiências diferentes e almejando um progresso ininterrupto. Padrões de comportamento fora do foco de um Estado coercitivo, em que a vida instintiva fugiu do controle normativo da sociedade moderna, foram abandonados. Apenas impulsos emocionais que resultaram numa certa estabilidade para a conformação dos Estados é que foram alçados pelos historiadores. Nesse tipo de controle da ordem social, a vida fica mais segura e menos perigosa, mas também menos “emocional ou agradável”, no que se refere à satisfação do prazer. Conforme Elias, para tudo o que carecia na vida ordinária do indivíduo, um simulacro ou um substituto foi criado nos sonhos, nos livros, na arte e na cultura. O campo de batalha social foi transportado para dentro do indivíduo e as autolimitações, funções da visão retrospectiva e prospectiva instilada no indivíduo desde a mais tenra idade, assumem a forma de um autocontrole consciente e um hábito automatizado. As autolimitações “tendem a uma moderação mais uniforme, a uma limitação mais contínua, a um controle mais exato das paixões e

---

<sup>35</sup> ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. V. 2. Trad. de Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 194.

sentimentos, de acordo com o padrão mais diferenciado de entrelaçamento social”.<sup>36</sup> Na linguagem freudiana, esse mecanismo se caracteriza como supereu (*superego*).

Os Estados Nacionais precisavam se afirmar como instituições sociais longe das forças da natureza, que eram sinais de animalidade e irracionalidade políticas e, por isso, lançaram-se num processo civilizador para refrear os instintos. A limitação das possibilidades das descargas emocionais e o constante autocontrole reduzem os contrastes e as mudanças súbitas da conduta individual. As pressões que atuam sobre o sujeito, as normas, as leis e o direito produzem, na economia das paixões e dos afetos, “uma regulação mais contínua, estável e uniforme dos mesmos, em todas as áreas de conduta, em todos os setores de sua vida”.<sup>37</sup> Mas a realidade não é construída exatamente como um aparato conceitual de um dado padrão, como gostariam que acreditássemos os legisladores, assim como as configurações sociais não são idênticas às regularidades da mente. O *cogito* cartesiano é apenas um sinal de uma atmosfera reguladora das vontades individuais. A escrita da história teve uma parcela importante nesse horizonte de expectativa de homogeneização e configuração da vida moderna. A história ufanista e progressista, capitaneada pelas filosofias da História, quis atender a esses anseios civilizatórios, contudo, tiveram que aplinar as paixões. Claro que o monopólio da força pelos Estados elevou os automatismos necessários à vida em sociedade. A homogeneidade fatural e cronológica, as continuidades típicas das grandes histórias e narrativas triunfantes devem ser percebidas dentro de um campo de experiências em que a crença num progresso delineava os espíritos.

A derrocada de alguns Estados Nacionais, no final do século XX, deve ser observada com instrumentos de análises consequentes da sua influência na historiografia, da mesma forma como no século XIX, a estruturação dos Estados Nacionais centralizados imprimiu na escrita da história sua marca. Como aponta José Murilo de Carvalho, “houve uma coincidência entre a consolidação da disciplina histórica e a consolidação desse tipo de organização

---

<sup>36</sup> *Idem*, p. 203-4.

<sup>37</sup> ELIAS, *op. cit.*, 1994, p. 202.

política”.<sup>38</sup> Foi o Estado Nacional aquele que deu ordenamento social, político, econômico e principalmente jurídico à vida no período contemporâneo. Os Estados recém-formados forneceram o enredo à narrativa histórica que, por sua vez, rompia definitivamente com os anais medievais que tinham como alicerce formador a cronologia. Esses condicionantes sociais estão presentes na obra de Hegel, quando acreditava que o Estado dava as diretrizes de enredo da história, bem como constituía o seu fim. O Estado era a realização da evolução do “Espírito” na terra. Se, por um lado, essa nova maneira de escrever a história rompia com a cronologia tradicional, herdeira da Idade Média, por outro lado, criava um tipo de escrita enobrecedora dos grandes fatos, permeada por grandes heróis, repartida em etapas estanques. Ou seja, grandes narrativas que eliminavam as diferenças sociais, culturais, políticas e econômicas. Havia a causa geradora que deveria ser acompanhada, de forma contínua, até o fato mais recente. As interrupções sociais se perdiam como epifenômenos, na linearidade da narrativa.

Entre os críticos ao continuísmo histórico mais recente se destaca Octavio Ianni. O sociólogo chama a atenção para o fenômeno da globalização no século XX, a qual expressa um novo ciclo de expansão do capitalismo tardio, calcado numa marcha civilizatória, de alcance mundial. Nesse processo, que envolve nações e nacionalismos, grupos militantes e classes sociais, economias e culturas, manifesta-se a sociedade global, abrangente e contraditória. Para a sua apreensão, faz-se necessário perceber as suas lacunas e discontinuidades. Assim se estabelece o campo da experiência no final do século XX. Segundo Ianni, para reconhecer essa nova realidade e o que ela tem de desconhecido,

torna-se necessário reconhecer que a trama da história não se desenvolve apenas em continuidades, sequências, recorrências. A mesma história adquire movimentos insuspeitos, surpreendentes. Toda a duração se deixa atravessar por rupturas. A mesma dinâmica das continuidades germina possibilidades inesperadas, hiatos inadvertidos, rupturas que parecem terremotos.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> CARVALHO, José Murilo. *Pontos e Bordados*. Belo Horizonte: UFMG, 1998, p. 446.

<sup>39</sup> IANNI, Octavio. *Globalização e nova ordem internacional*. In: Jorge Ferreira *et. al.* *O século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 207.

Barraclough também enfatiza que a continuidade não deve ser a característica mais notável da história, pois em todos os grandes momentos do passado, deparamo-nos instantaneamente com o fortuito, o imprevisto, o novo, o dinâmico e o revolucionário. “O que devemos considerar como significativos são as diferenças e não as semelhanças, os elementos de descontinuidade e não os elementos de continuidade”.<sup>40</sup> A crítica ao continuísmo temporal é o fio da meada do texto de Ianni para consolidar o seu argumento. De fato, às vezes de maneira quase imóvel ou imperceptível, às vezes de forma brusca, desaparecem as fronteiras entre as nações. O mapa do mundo se refaz o tempo todo, pressionando a história para novos movimentos, nem sempre uniformes. Nessas novas mudanças, entram em rotação as novas hegemonias construídas, por exemplo, na Guerra Fria. As alianças e estratégias alavancadas até 1989 tiveram que ser reformuladas, devido à irrupção popular e à queda do Muro de Berlim. Esse acontecimento extraordinário interrompe a continuidade de percepção histórica, ao fazer emergir, simultaneamente, novos blocos geopolíticos. A desagregação da Iugoslávia e da União Soviética é o emblema de uma nova maneira de ver a história que, por isso, exige modelos de análises mais consistentes, que considerem a dialética. De acordo com Ianni, “o mundo se dá conta de que a história não se resume no fluxo das continuidades, sequências e recorrências, mas que envolve também tensões, rupturas e terremotos”.<sup>41</sup>

A partir do novo paradigma que emergiu no final do século XIX e que começou a se configurar no início do século XX, o negativo, o fortuito e o não-dito pôde tomar forma. A atitude do historiador em relação à evidência histórica começa a ser medida também pelo não-dito de uma era. Uma determinada época pode ser compreendida pelo que não diz de si mesma: da mesma forma “como o peixe não sabe que está nadando em água, o que é mais característico, onipresente em uma época, não é do conhecimento desta mesma época. Não é revelado até esta época se concluir”.<sup>42</sup> Essa imagem mostra que a essência do período é determinada pelo destinatário, pelo historiador que precisa ouvir o que foi sussurrado ou manifesto pelo detalhe

---

<sup>40</sup> BARRACLOUGH *apud* IANNI, *op. cit.*, 2000, p. 207.

<sup>41</sup> IANNI, *op. cit.*, 2000, p. 208.

<sup>42</sup> ANKERSMIT, *op. cit.*, 2001, p. 124.

insignificante. O historiador deve ser aquele que reconhece, por exemplo, o artista, não pelo que lhe é característico, mas pelo que espontaneamente lhe escapa, onde o esforço pessoal é menos intenso. Essa foi a técnica usada por Giovanni Morelli para estabelecer a autoria de uma obra de arte: procurar os detalhes, os gestos inconscientes, os resíduos e os dados marginais presentes numa pintura e que são descartadas pela maioria dos peritos. O trivial e sem importância, exemplificado nas unhas ou no lóbulo da orelha, pode ser a chave para esclarecer os produtos mais elevados do espírito humano.<sup>43</sup>

O estilo do homem é o lugar onde ele menos pensa sobre ele mesmo. Quando o historiador se atém ao que é suprimido, às lacunas da história, ele se relaciona, inconscientemente ou não, com o método de trabalho da psicanálise. Se somos o que não somos aparentemente (para Lacan, existo onde não penso), também o passado é aquilo que não foi. O historiador, assim como o psicanalista, deve fazer falar o que está escondido nas lembranças encobridoras, a partir dos detalhes que parecem sem sentido nos recalques perpetrados pela história dominante. O comportamento do indivíduo será perscrutado se formos ao que é raro e fugidio, por detrás do que é exposto; da mesma maneira, a história dos vencidos precisa levar em consideração o que não foi narrado, o que foi ocultado pela cronologia, pela narrativa, pelo quadro estatístico. Como afirma Freud, “o que é deveria permanecer oculto e foi revelado”.<sup>44</sup> Assim como o sonho só é interpretado após o despertar, ou seja, após a interrupção do dormir, a história só poderá ser fiel ao seu estatuto gnosiológico se levar em consideração também as rupturas e suspensões ocorridas no mundo da vida.

O continuísmo causalista da história foi alvo da crítica de Friedrich Nietzsche. Para ele, a história da civilização é um campo de batalha histórico-biológico. Nessa luta, não se encontra uma humanidade homogênea, não se processa a mesma ideia de bem e mal e não se progride de forma contínua.<sup>45</sup> A “desconstrução” de uma história narrativa e causalista, alçada como pós-moderna, está assentada na mordacidade analítica de Nietzsche. Sua crítica

---

<sup>43</sup> GINZBURG, *op. cit.*, 1989, p. 150.

<sup>44</sup> “*Was im Verborgenen hatte bleiben sollen und hervorgetreten ist*”. FREUD *apud* ANKERSMIT, *op. cit.*, 2001, p. 132.

<sup>45</sup> REIS, José Carlos. *História da “Consciência Histórica” Ocidental Contemporânea*. Hegel, Nietzsche, Ricoeur. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 128.

vai à raiz da ciência moderna, para mapear o conhecimento que se apoia nela. Ele endereça as suas críticas ao conceito de causa como origem e o produto secundário como efeito, uma vinculação estímulo-resposta. Conforme Nietzsche, procuramos as causas dos fenômenos sociais apenas fundamentados nos efeitos, ou seja, tomamos os efeitos como expressão da causa, ocasionando, assim, uma inversão. O efeito passa a ser o produto principal e a causa, o produto secundário. Se o “efeito é o que causa que a causa seja uma causa, então o efeito, não a causa, deve ser tratado como a origem”.<sup>46</sup> Nietzsche suspende, com a sua filosofia, o método cartesiano moderno, depurando, assim, o artificialismo da hierarquia tradicional de causa e efeito. Essa crítica será restabelecida pela Teoria Crítica. Como afirma Ankersmit, nosso treinamento científico estabilizou-nos à aderência tradicional de causa e efeito.<sup>47</sup> Daí a dificuldade de articularmos uma explicação que considere um horizonte de inflexão metodológica, um caminho que perceba os desvios e as interrupções, as suspensões no tempo histórico.

Nietzsche desestabiliza a ciência moderna, deixando espaço para a reversibilidade de padrões de pensamento fora da hierarquia tradicional de produção de conhecimento. A história “monumental” que tem o Universal como guia, que tudo abarca, aproximará o diferente e igualará o desigual, criando uma continuidade falseadora da realidade. Objetivando esse procedimento, “sempre depreciará a diferença dos motivos e das ocasiões, para, à custa das *causas*, monumentalizar os *effectus*, ou seja, apresentá-los como modelares e dignos de imitação”.<sup>48</sup> O historiador não é um romancista. A história não tem que ser boa ou ruim, tem que ser apenas história. A história “monumento” prescinde das causas e, como consequência, forma a coletânea de “efeitos em si”. Esse tipo de conexão, de causa e efeito, quer depurar um resultado igual no jogo de dados do futuro e do acaso, forçando a história a uma homogeneidade onde a heterogeneidade quer se expressar. Nietzsche almeja uma história para a vida e não uma vida para o cientificismo do vir-a-ser universal.

---

<sup>46</sup> CULLER *apud* ANKERSMIT, F. R. Historiografia e pós-modernismo. In: *Topoi*, Rio de Janeiro, mar. 2001, p. 119.

<sup>47</sup> ANKERSMIT, *op. cit.*, 2001, p. 119.

<sup>48</sup> NIETZSCHE, Friedrich W. Considerações extemporâneas. In: *Obras Incompletas*. Trad. e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 61.

A crítica da história social e da cultura tem em Michel Foucault um dos mais consistentes teóricos. Da mesma forma como Braudel, Lacan e Lévi-Strauss, Foucault compartilha das estruturas profundas da consciência humana. Ele investiga essas estruturas a partir da análise da linguagem, filiando-se ao pai da linguística estrutural, Ferdinand de Saussure. No entanto, a sua visão de história é assimilada da obra de Nietzsche, mais especificamente da sua crítica à genealogia, aquela genealogia que exige a minúcia do saber. Foucault é contra uma história global porque essa subentende um sistema de relações homogêneas, em que a diversidade das etapas da história possui um “centro” que as constituam enquanto “fases”. A história global pressupõe que todas as diferenças da sociedade serão recompostas numa forma única, convergindo para uma tranquila coerência.<sup>49</sup>

De maneira semelhante como Bloch criticou o ídolo das origens, a genealogia foucaultiana se opõe à pesquisa da origem. Ao se ordenar gêneses literárias, acredita-se que as palavras guardam um sentido, um desejo de direção, que as ideias possuem uma lógica. Para Foucault, parece que o “mundo de coisas ditas e queridas não tivesse conhecido invasões, lutas, rapinas, disfarces, astúcias”.<sup>50</sup> O mundo da vida aparenta, a alguns historiadores tradicionais, uma linha reta em que se despontam apenas as grandes vitórias, desconhecendo-se as pequenas derrotas, os obstáculos inesperados e acidentais e as estratégias discursivas no interior do poder. Longe da finalidade monótona, a genealogia de Foucault procura demorar na singularidade dos acontecimentos, espreitá-los onde menos se espera, no lugar em que se acredita que não havia história. A genealogia vai além da curva da evolução etnocêntrica, para reencontrar os acontecimentos nas diferentes cenas, onde eles desempenharam papéis distintos, heterogêneos. A genealogia deve ser construída de pequenas verdades, por meio de um “método severo”; por isso, opõe-se aos desdobramentos meta-históricos das significações ideais e às teleologias. Por que a preferência de Foucault pela genealogia ao invés da origem? Porque a pesquisa da origem

---

<sup>49</sup> REIS, José Carlos. *Tempo, História e Evasão*. Campinas: Papyrus, 1994, p. 130.

<sup>50</sup> FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a História. In: *Microfísica do Poder*. Trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2007, p. 15.

se esforça para recolher nela a essência exata da coisa, sua mais pura possibilidade, sua identidade cuidadosamente recolhida em si mesma, sua forma imóvel e anterior a tudo o que é externo, acidental, sucessivo. Procurar tal origem é tentar reencontrar “o que era imediatamente”, o “aquilo mesmo” de uma imagem exatamente adequada a si; é tomar por acidental todas as peripécias que puderam ter acontecido, todas as astúcias, todos dos disfarces; é querer tirar todas as máscaras para desvelar enfim uma identidade primeira.<sup>51</sup>

Essa imagem exata de si ou uma identidade originária primeira pode ocultar representações que privilegiam a história dos dominantes. Para Foucault, fazer genealogia do ascetismo, do conhecimento, não será ir à busca de uma origem, negligenciando como inacessíveis os episódios da história, mas demorar nos pequenos detalhes, nas astúcias, nas meticulosidades, nos acasos dos começos. O genealogista foucaultiano precisa da história para insurgir contra a quimera da origem, necessita reconhecer os abalos da história e as vacilantes vitórias contra as derrotas mal digeridas. Foucault critica a ideia de continuidade ininterrupta na história, influenciando alguns historiadores contemporâneos, principalmente na sua matriz ligada aos *Annales*. De acordo com o autor da *Arqueologia do Saber*, a genealogia não deve retornar no tempo para “restabelecer uma grande continuidade para além da dispersão do esquecimento”,<sup>52</sup> não deve delinear um percurso do início ao fim, de forma homogênea. Não precisa seguir um método que se assemelhe à evolução de uma espécie ou ao destino de um povo, pois o complexo da “proveniência” (*Herkunft* nietzschiana) precisa manter o que se passou na dispersão que lhe é própria, demarcando os acidentes, os desvios, as falhas e cálculos equivocados que deram nascimento ao que existe hoje, e que tem valor para nós. “Seguir a proveniência é descobrir que na raiz daquilo que nós conhecemos e daquilo que nós somos – não existem a verdade e o ser, mas a exterioridade do acidente”.<sup>53</sup> A linha de pesquisa da *Herkunft* agita o que era imóvel, fragmenta o que se pensava unido e mostra a heterogeneidade do imaginado consigo próprio. Ela quebra a concepção de sentido estável e rompe com o conceito de história universal determinada por um propósito final.<sup>54</sup> Como Nietzsche, Foucault rejeita a nostalgia relacionada ao estudo do

---

<sup>51</sup> *Idem*, p. 17.

<sup>52</sup> *Idem*, p. 19.

<sup>53</sup> *Idem*, p. 19.

<sup>54</sup> REIS, *op. cit.*, 2011, p. 135.

passado, tanto quanto a universalização monumentalizante, que não aceita as particularidades desse passado. O passado e a sua configuração histórica, que enobrecem os grandes fatos, devem ser levados aos tribunais para serem inquiridos sem remorso e sem a empatia historicista.<sup>55</sup>

Se *Herkunft* se traduz por “proveniência”, *Entstehung* designa de preferência a “emergência”. Significa o ponto de surgimento ou a lei singular de um aparecimento. Da mesma forma como não se deve procurar a proveniência numa continuidade, não se deve inquirir a emergência pelo termo final. A emergência caracteriza-se pela entrada em cena das “forças” da história. Ocorre a “interrupção, o salto pelo qual elas passam dos bastidores para o teatro, cada uma com seu vigor e sua própria juventude”.<sup>56</sup> A emergência designa um lugar de confronto, embora ela sempre se produza no interstício. Foucault é cético também em relação ao progresso, pois a humanidade não progride lentamente, de combate em combate, até uma reciprocidade universal, quando teríamos as regras substituindo a guerra. Conforme Foucault, a humanidade instala violência no sistema de regras, impondo dominação naqueles que dominam.

Nietzsche criticou, nas *Considerações Extemporâneas*, a forma de história que reintroduz o ponto de vista supra-histórico, um tipo de história que teria por finalidade recolher numa totalidade fechada sobre si mesma a diversidade reduzida do tempo; “uma história que nos permitiria nos reconhecermos em toda parte e dar a todos os deslocamentos passados a forma de reconciliação”.<sup>57</sup> Eis a concepção de história que perpassa a obra de Foucault, mas que também reflete o pensamento benjaminiano: crítica à metafísica supra-histórica, à teleologia que recolhe toda a diversidade, apontando uma direção. Eles criticam a história que é feita pelos historiadores que usam um ponto de apoio fora do tempo; criticam o sentido histórico que se deixa envolver pela visão retrospectiva afastada do campo de experiências. Para Foucault, o sentido histórico deve ter somente a acuidade de um olhar que sabe distinguir as diferenças, que sabe perceber as dispersões, que deixa operar as separações e as margens, que saiba olhar o que é dissociado. A

---

<sup>55</sup> HUTCHEON, L. Historicizando o pós-moderno: a problematização da história. In: *A Poética do Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: Imago, 1991, p. 134.

<sup>56</sup> FOUCAULT, *op. cit.*, 2007, p. 24.

<sup>57</sup> *Idem*, p. 26.

ideia de história nietzschiana, assumida por Foucault, reintroduz no devir tudo o que se acreditava como imortal. Todos têm uma história, e a *Wirkliche Historie* (história efetiva) se distingue daquelas dos historiadores tradicionais, pelo fato de o passado não se apoiar em nenhuma constância, em nada do que é fixo. Não há um ponto arquimediano que possibilite o equilíbrio confortável. Aquilo que o homem quer apreender em sua totalidade, traçar em um “movimento contínuo”, deve ser destruído, assim como deve ser despedaçado o que permitia o consolador jogo dos reconhecimentos. A história efetiva é aquela que reintroduz o “descontínuo em nosso próprio ser”.<sup>58</sup>

O conhecimento histórico deveria ser feito para cortar a pretensa continuidade histórica. As contradições fazem parte da história e, por isso, devem desalojar as totalidades, bem como as continuidades. Lacunas e rupturas são elencadas contra a evolução, contra o desenvolvimento aparentemente harmonioso. São as irregularidades que definem o discurso. A pesquisa das forças anônimas de dissipação deve substituir o estudo dos acontecimentos, cuja coerência é dada na forma de uma narrativa retrospectiva.<sup>59</sup> A história efetiva ou real, fundamentada em Nietzsche, “inverte a relação habitualmente estabelecida entre a irrupção do acontecimento e a necessidade contínua”.<sup>60</sup> A história efetiva tenta se afastar da história tradicional, racionalista ou teleológica, por essa querer dissolver o acontecimento singular numa continuidade ideal, procurando o encadeamento natural. “As forças que se encontram em jogo na história não obedecem nem a uma destinação, nem a uma mecânica, mas ao acaso da luta. Elas não se manifestam como formas sucessivas de uma intenção primordial”.<sup>61</sup> A história não caminha para um resultado conhecido. O mundo da história efetiva não aceita o mundo cristão ordenado universalmente, nem concebe o caos cosmológico da “besteira” grega. Para Nietzsche, só existe um único reino, onde não há providência nem causa final, mas apenas “as mãos de ferro da necessidade que sacode o copo de dados do acaso”.<sup>62</sup> Esse acaso deve ser compreendido como risco de vontade de potência.

---

<sup>58</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>59</sup> HUTCHEON, 1991, p. 132.

<sup>60</sup> FOUCAULT, 2007, p. 28.

<sup>61</sup> *Idem*.

<sup>62</sup> NIETZSCHE *apud* FOUCAULT, *Idem*, p. 28.

O mundo que nós conhecemos não é uma figura simples em que os acontecimentos se apagam para que venham à luz as características essenciais ou o sentido final, mas uma miríade de acontecimentos entrelaçados, coloridos ou borrados, com sentido ou confusos. Nós vivemos, de acordo com Foucault, sem referências ou coordenadas originárias no meio de acontecimentos perdidos. Precisamos dos historiadores para ordenar o que não pode ser ordenado, quantificar o que não é numerável, homogeneizar os resultados dos jogos de dados. A história tradicional, em sua fidelidade à metafísica, compraz-se em lançar um olhar para longe, para a nobreza, para os mais “puros”; felicita-se colocando os pés sobre o cume, para se aproximar das coisas ao máximo, mas tem uma perspectiva de rã. A história efetiva nietzschiana, de que Foucault se apropria, busca o que está perto e observa as decadências e descaminhos. Não teme olhar embaixo e quando olha de cima é para mergulhar nas dispersões e diferenças. A perspectiva da história efetiva é próxima ao do médico que mergulha para diagnosticar e dizer a diferença. Contrapõe-se ao olhar do filósofo que é obstinado em colocar no começo o que vem no fim, em situar as coisas últimas antes das primeiras, trocar a consequência pela causa. A história efetiva sabe que é perspectivada, que olha de um determinado ângulo e que sabe tanto de onde projeta o seu olhar, quanto o que olha.

Os historiadores tradicionais, de acordo com Foucault, escondem seu rancor com a máscara do ficticiamente universal. Ao invocarem a verdade, a lei das essências, a necessidade eterna, a exatidão dos fatos, a objetividade e o passado inamovível, se apresentam como os maiores “demagogos”. Para Foucault, a objetividade pretendida pelo historiador promove a intervenção das relações do querer no saber, delinea a crença necessária na providência e nas causas finais.<sup>63</sup> A emergência da metafísica se deu com a demagogia ateniense, com o rancor socrático e sua crença na imortalidade. O uso genealógico da história possibilita o sentido histórico libertar-se da história supra-histórica e teleológica. O sentido histórico foucaultiano se contrapõe a três modalidades platônicas da história: a) o uso paródico e destruidor da realidade em oposição ao tema da história reminiscência ou reconhecimento;

---

<sup>63</sup> FOUCAULT, *Idem*, p. 31.

b) o uso dissociativo da identidade contraposta à história continuísta ou tradicional; e c) o uso destruidor da verdade que se opõe à história-conhecimento. Ele objetiva libertar a história de todo modelo metafísico e antropológico da memória. A história como uma contramemória desdobra-se numa outra forma de tempo. Como afirma Nietzsche, a história deve deixar de ser veneração porque obstrui a intensidade da vida e suas criações. A genealogia foucaultiana da história se expressa como um carnaval organizado, que na quarta-feira de cinzas deve retirar as máscaras.<sup>64</sup> Esses princípios nortearão boa parte da escrita da história contemporânea, da *nouvelle histoire* aos pós-modernos.

Percebemos a similaridade da crítica do *continuum*, da evolução e do progresso foucaultiano com a crítica benjaminiana presente nas teses *Sobre o Conceito de História*<sup>65</sup> e nas *Passagens*.<sup>66</sup> Os dois autores são herdeiros diretos de Nietzsche, aquele que tem dura posição contra o sentido histórico metafísico, progressista, positivista e teleológico, bem como se opõe à história racionalista ocidental. Se Benjamin é, junto com Foucault, contra uma história tradicional nas suas mais variadas vertentes, ele não abandona a ideia de uma objetividade no conhecimento, ainda que essa objetividade deva situar sujeito e objeto nos seus espaços e nas suas inter-relações. Também, para Benjamin, a essência não se confunde com a aparência, lugar recoberto pela ideologia do grupo dominante. Ele não abandona a ideia de uma busca da verdade, ainda que sempre provisória, porque construtora de conhecimento. O crítico alemão acredita nas assimetrias da sociedade, a que os poderes constituídos querem dar um ar de semelhança, mas que essas assimetrias, além de serem frutos dos poderes microestruturados, são produtos dos fetichismos (mercadoria, dinheiro e capital), característicos do sistema capitalista. O anjo da história deve usar o martelo nietzschiano para interromper o fluxo homogêneo e asfixiante em que é colocada a diferença enriquecedora.

---

<sup>64</sup> *Idem*, p. 33-34.

<sup>65</sup> BENJAMIN, W. Sobre o Conceito de História. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. de Wanda Nogueira Caldeira Brant. Trad. das teses Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2007. Cf.: BENJAMIN, Walter. Über den Begriff der Geschichte. In: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

<sup>66</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. (org.) Willi Bolle. Trad. do alemão: Irene Aron; trad. do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG/ São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. Referência alemã: BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. (Band V. 1 e V. 2).

## 1.2 - Interrupção nos *Annales* e na Micro-história

A história é uma disciplina vigorosa, porém, apresenta-se, na contemporaneidade, atravessada por incertezas vindas de suas alianças tradicionais com as Ciências Sociais. Essa instabilidade também é a resultante de modos de inteligibilidade que davam suporte a uma história universal e unitária em seus objetos. Esse estado de incerteza, instabilidade e indecisão que caracteriza a história, segundo Roger Chartier, apresenta-se numa corrente que é o próprio reverso da vitalidade que a atravessa, e que, de maneira desordenada e livre, multiplica os campos de pesquisas e de novas experiências.<sup>67</sup> A crise nas Ciências Sociais potencializou novas descobertas, a partir das exigências de sairmos do nosso conformismo, em decorrência da indecisão na análise do objeto e do conhecimento na história. Devemos observar, no entanto, que as representações objetivistas calcadas no marxismo ortodoxo e no estruturalismo obrigaram sociólogos e etnólogos a procurarem novas perspectivas, “invocando contra as determinações imediatas das estruturas as capacidades inventivas dos agentes, e contra a submissão mecânica às regras as estratégias próprias da prática”.<sup>68</sup>

Os historiadores mais recentes, principalmente os ligados aos *Annales*, criticam o tratamento de identificar as estruturas sociais e inconscientes e as relações ordinárias que, independentemente das percepções dos indivíduos e de suas intenções, governam os mecanismos econômicos, organizam as relações sociais e engendram formas do discurso. Eles criticam a afirmação de uma radical separação entre o objeto do conhecimento histórico e a consciência subjetiva dos atores.<sup>69</sup> Esses novos pesquisadores rompem os procedimentos que submetem a história ao número e à série, ao paradigma galileano propriamente dito. Nesse procedimento, sobressai uma história horizontal contínua, sem assaltos ou acidentes – por isso, longe da complexidade da realidade cotidiana. A inovação permeará a história que

---

<sup>67</sup> CHARTIER, Roger. “Le monde comme representation”, in: *Annales*, nov-dez, 1989, n° 6, p. 1505-1520.

<sup>68</sup> *Idem*, p. 1507.

<sup>69</sup> CHARTIER, Roger. A história entre narrativa e conhecimento. In: *À Beira da Falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002, p. 82.

saberá criar circunstâncias de reconhecimento das práticas dos agentes. Ao renunciar à primazia do recorte social e mecanizante das estruturas para considerar os desvios culturais, abrem-se para a história perspectivas de pensar outros modos de articulação entre as práticas e o mundo da vida, sensíveis à pluralidade das clivagens que perpassam as sociedades e as diversidades presentes nos códigos partilhados pelas comunidades.

Voltar a atenção para as condições e os processos que sustentam as operações de produção de sentido pode nos dirigir contra os pensamentos que nos levam ao universal homogeneizador das diferenças e, assim, pode nos tornar sensíveis para apreendermos as categorias que são dadas como invariantes e “construídas na descontinuidade das trajetórias históricas”.<sup>70</sup> Manifesta-se nessa ideia de Chartier a preocupação de produção de sentido forjada numa escrita que não pondera os agentes históricos e suas práticas. Constroem-se histórias belas para ler, mas desencarnadas do vivente, histórias das ideias, longe dos sujeitos que as pensaram. Por causa disso, a história literária clássica caiu num certo ostracismo, por apreciar apenas a obra em si, bem como a *Rezeptionsästhetik* (Estética da Recepção), de H. H. Jauss foi alvo de sérias críticas, por “postular uma relação pura e imediata entre os sinais emitidos pelo texto – que contam com as convenções literárias aceitas – e o horizonte de expectativa do público a que se dirigem”.<sup>71</sup> O efeito produzido no leitor não depende das formas materiais que suportam o texto impresso, por isso o descontentamento de Chartier. Os textos devem ser subtraídos das reduções ideológicas que estão permeados e dos documentos que os destruíram enquanto *pratiques discontinues*. Se Chartier propõe uma história que considere as representações dos indivíduos, a forma dos sujeitos históricos de representar suas representações, dos materiais escritos e as personalidades neles inscritos e as várias formas potencializadas de leituras, ele expressa o seu desgosto com a forma tradicional de escrever a história, fundada num quantitativismo opaco e serial, contínuo e universalizante, do qual foi um herdeiro na sua juventude acadêmica. Ele quer entender o não-discurso, a escrita apagada, descontínua, os interstícios das falas e os mecanismos de ocultação dos sujeitos. Ele quer compreender como viviam os indivíduos

---

<sup>70</sup> CHARTIER, *op. cit.*, 1989, p. 1511.

<sup>71</sup> *Idem*, p. 1513.

naquele tempo quase imóvel das estruturas inconscientes e determinismos geográficos.

José Carlos Reis demonstra que o olhar histórico foi redimensionado, devido à contribuição dos organizadores da revista *Annales*, no que se refere à explicitação das várias interseções temporais. De acordo com Reis, a inovação metodológica proporcionada pelos membros dos *Annales* foi sustentada por uma nova perspectiva temporal, consubstanciada na interdisciplinaridade. Mas esta interdisciplinaridade seria incompatível com a temporalidade do acontecimento, do único, do singular e do irrepetível, linear, progressista e teleológica da dita história tradicional e irreversível das filosofias da história.<sup>72</sup> A “revolução epistemológica” dos *Annales* está intrinsecamente relacionada à mudança na compreensão do tempo histórico. Antes dos *Annales*, os historiadores, mesmo heterogêneos, nunca chegaram a concebê-lo tal qual. Bloch e Febvre, ao recusar o tempo teleológico da filosofia e da teologia, que sempre apontavam para um futuro organizador da razão ou da providência, aproximam-se do tempo da ciência. Tanto o espírito universal, colocado no interior da história, quanto o espírito universal transcendente, assume uma perspectiva progressista que solapa as diferenças. Em nome da história de *longue durée* e da *mentalité collective*, Fernand Braudel problematiza o conceito de tempo na historiografia e questiona a história dos acontecimentos e do tempo breve na escrita histórica tradicional, prefigurando outra perspectiva para o passado.

Os *Annales*, ao incorporarem a simultaneidade e a quantidade das Ciências Sociais, não abrem mão da sucessão, da qualidade, da mudança qualitativa na história. Se eles recusam o progresso, é porque esse conceito, herdeiro do Iluminismo, implica na apreensão da história como a realização de valores,<sup>73</sup> conservadores ou progressistas, como demonstrou Benjamin, referindo-se ao historicismo ou à socialdemocracia alemã, nas teses *Sobre o*

---

<sup>72</sup> REIS, José Carlos. “Os Annales: a renovação teórico metodológica e ‘utópica’ da História pela reconstrução do tempo histórico”. In: SAVIANI, Dermeval, LOMBARDI, José Claudinei, SANFELICE, José Luís. (orgs.) *História e História da Educação*. Campinas: Autores Associados: HISTEDBR, 1998, p. 30. Veja também: VOVELLE, Michel. “A história e a longa duração”. In: *A Nova História*. (Dirigida por Jacques Le Goff, Roger Chartier e Jacques Revel.) Coimbra: Almedina, 1990.

<sup>73</sup> REIS, José Carlos. *Tempo, História e Evasão*. Campinas: Papyrus, 1994, p. 127.

*Conceito de História*<sup>74</sup> e nos fragmentos das *Passagens*.<sup>75</sup> Conforme a nova história, as direções são múltiplas do processo histórico e que devem ser observadas no mesmo, sem a metafísica do progresso linear. A definição da direção do tempo é constatada e não assimilada especulativamente na forma antecipada de um vetor. O desdobramento do tempo não é uniforme. O que a *nouvelle histoire* recusa na ideia de progresso é a consideração histórica de futuro, pois este se torna tema de debate político, que envolve necessariamente a vontade e o sentimento. No entanto, a vontade e o sentimento “não é tema da discussão histórica científica, que envolve uma pesquisa empírica, uma análise conceitual, a construção de modelos de validade limitada e, sobretudo, a neutralidade em relação a valores”.<sup>76</sup> A nova história não aceita a ideia de um tempo progressivo porque este é contínuo, cumulativo e irreversível. O tempo dos *Annales* é pluridirecionado, múltiplo, descontínuo e assimétrico, sem unidade totalizante, divergente. O tempo assim caracterizado deve ser construído pelo historiador, precisa ser coordenado em seus movimentos e mudanças objetivas heterogêneas. Como afirma Reis:

Como não é mais Deus ou o progresso, hipóteses globalizantes, que coordenam os tempos diferentes, fazendo-os convergir, os historiadores diversos, com suas problematizações singulares, conjunto de documentos específicos, teoria e conceitos particulares, é que reconstruirão esses processos objetivos, assimétricos entre eles, pluridirecionados e, internamente, também plurais e heterogêneos.<sup>77</sup>

O tempo histórico não-contínuo, não-progressivo, não-cumulativo, não-universal, não-direcionado especulativamente, não-linear, não-global porque artificial, leva a uma mudança significativa na observação dos processos objetivos, qual seja, a de perceber as estruturas particulares antes que universal. A história estrutural concebe dois tipos de mudanças: as conjunturais e as estruturais; as primeiras, reversíveis e as seguintes, irreversíveis. Entre as estruturas “há uma ruptura irreversível; internamente a elas, há ciclos de crescimento e declínio, que tendem a se compensar, embora sempre haja uma

---

<sup>74</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2007. Cf.: BENJAMIN, *op. cit.*, 1990.

<sup>75</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2006. Cf.: BENJAMIN, *op. cit.*, 1991.

<sup>76</sup> REIS, *op. cit.*, 1994, p. 128.

<sup>77</sup> *Idem*, p. 130.

tendência ao crescimento”.<sup>78</sup> Os *Annales* inovaram a história de forma consequente, ao criticar a irreversibilidade continuísta e homogênea, auditando para as descontinuidades, para as diferenças, para as rupturas inerentes ao tempo. Como Reis nos adverte, o conhecimento se processa também por contrastes, pelas diferenças, pela alteridade.

Nessa atmosfera de incertezas quanto ao fazer histórico, a micro-história traz reflexões e métodos importantes para conhecimento do passado. Essa corrente fomenta deslocamentos fundamentais, indo das estruturas às redes, apontando a direção dos sistemas de posições às situações vividas, dirigindo das normas coletivas às estratégias singulares operadas pelos indivíduos nas comunidades. A *microstoria* busca reconstruir, a partir de uma situação particular, normal porque excepcional, “exceção normal” evocada por Edoardo Grendi,<sup>79</sup> a maneira como os indivíduos produzem o mundo social, por meio de suas alianças e confrontos, através das dependências que os ligam ou dos conflitos que os opõem. Os objetos da história não são mais, para a micro-história, as estruturas e os mecanismos econômicos que regulam as relações, mas as racionalidades, as inventividades e as estratégias efetuadas pelos indivíduos, pelas famílias, pela comunidade. A história se afirma centrada nas variações e discordâncias existentes, nas diferenças dos sistemas de normas de uma dada sociedade. O olhar antropológico e histórico deslocou-se das regras impostas pela sociedade aos seus usos inventivos e criativos, pois “nenhum sistema normativo é, de fato, suficientemente estruturado para eliminar toda possibilidade de escolha consciente, de manipulação ou interpretação das regras, de negociação”.<sup>80</sup>

Os sistemas normativos são escritos numa história que se quer também normativa, não perscrutada pela diferença. Os historiadores italianos buscam a reconstituição dos processos dinâmicos e dialéticos que configuram, de maneira móvel e instável, as relações sociais. Devido ao fato de os homens viverem em constantes conflitos, abertos ou velados, somente um método que perceba as incongruências e desvios é que poderá representar a fidelidade dos

---

<sup>78</sup> *Idem*, p. 132.

<sup>79</sup> GINZBURG, Carlo. Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito. In: *O Fio e os Rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Trad. de Rosa Freire d’Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das Letras, 2007, p. 277.

<sup>80</sup> LEVI *apud* CHARTIER *op. cit.*, 2002, p. 84.

acontecimentos. A crítica engendrada na micro-história baliza-se também na crítica do progresso. Esse fato é demonstrado por Ginzburg ao citar uma passagem escrita por Philippe Ariès:

A crítica do progresso passou, de uma direita reacionária que, de resto, a tinha deixado de lado, a uma esquerda, ou melhor, a um esquerdismo de contornos indefinidos, confuso mas vigoroso. Creio (trata-se de uma hipótese) que exista uma relação entre a reticência, que emergiu no decorrer dos anos 60 ao desenvolvimento, ao progresso, à modernidade, e a paixão com que os jovens historiadores enfrentaram o estudo das sociedades pré-industriais e as suas mentalidades.<sup>81</sup>

A crítica ao progresso é um sintoma de uma mudança mais ampla que teve início no século XIX e que é retomada, muitas vezes inconsciente, dos temas do anticapitalismo romântico pelos movimentos ecológicos. No entanto, como afirmamos, essa crítica ao progresso também já estava presente nas teses e nas *Passagens* benjaminianas que, acreditamos, influenciou, de maneira indireta, boa parte dos pesquisadores. Uma modernidade que se mostrou pródiga nas técnicas da arte e da cultura mostrou-se igualmente destruidora nos conflitos grandiosos do século XX. A razão instrumental, balizada na ideia de progresso, ao representar também calamidades e mortes, provocou crescentes análises no pensamento contemporâneo em relação ao uso desmesurado da tecnologia. A contribuição da micro-história foi importante no sentido de combater a abstração etnocêntrica das teorias da modernização, o seu progressismo e suas narrativas ufanistas. O componente de convergência entre a história praticada pelos *Annales* e a micro-história se situa na rejeição do etnocentrismo e da teleologia que caracterizava a historiografia que nos foi legada do século XIX. O advento do Estado Nacional, a chegada da burguesia ao poder, a expansão econômica e a missão civilizadora da “raça” branca proporcionaram aos historiadores “um princípio unificador que era ao mesmo tempo de ordem conceitual e narrativa”.<sup>82</sup> Nessas linhas de Ginzburg, verifica-se o prognóstico similar ao de Benjamin, ao recusar tanto a teleologia da filosofia da história, quanto a narrativa do “Era uma vez...”.<sup>83</sup> Igualmente recusa o progresso que oculta a luta dos vencidos. O

---

<sup>81</sup> ARIÈS *apud* GINZBURG, *op. cit.*, 2007, p. 260.

<sup>82</sup> GINZBURG, *op. cit.*, 2007, p. 261.

<sup>83</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2007, p. 128. Cf.: BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 702.

rompimento com uma história que se fundamentava em qualquer tipo de determinismo, de estruturas imóveis, de processos sociais sem indivíduos, é a resultante de um pensamento que não aceita o *continuum* histórico progressista, o etapismo ordenador das escalas arbitrárias do tempo, o positivismo que se mascara em ciência da história.

Ginzburg demonstrou em *O queijo e os vermes*<sup>84</sup> a sua filiação ao pensamento benjaminiano. Não somente na introdução ao livro, mas também na maneira como tratou da documentação referente ao objeto. A partir da reflexão sobre as relações entre as hipóteses de pesquisa e estratégias narrativas, o autor se debruçou na tentativa de reconstruir o campo das experiências, o mundo intelectual, ético, moral e fantástico de um moleiro, usando uma documentação produzida pelos agentes do tribunal do Santo Ofício. O objetivo de Ginzburg era expor um relato numa escrita histórica “capaz de transformar as lacunas da documentação numa superfície uniforme”.<sup>85</sup> O autor usou as dificuldades inerentes à documentação como parte do relato, mas nem por isso a escrita deixou de fluir cognitivamente. As incertezas, as dúvidas, as hesitações, os obstáculos, os silêncios do protagonista da história, bem como as perguntas contundentes e reveladoras da autoridade constituída, dos inquisidores, tomaram parte na narrativa. Com essa metodologia, sobressaiu a história de um vencido pela inquisição, uma exceção normal num universo contingente. O pesquisador da micro-história deve manter o diálogo, no entanto, com a macro-história, para permear qualquer estudo sério; esse diálogo deve ser perseguido pelo historiador consciente das intempéries do tempo histórico. Para Ginzburg, assim como para Siegfried Kracauer, Marc Bloch sintetiza o macro e o micro na pesquisa exemplar que foi *La Société Féodale*: o livro é estruturado num vaivém entre a micro-história e a macro-história, num movimento entre *close-ups* e planos gerais. Bloch põe em escrita dinâmica a visão conjunta de todo o processo histórico, por meio das exceções aparentes e de causas breves dos períodos pesquisados. Essa metodologia desemboca “numa afirmação de natureza decididamente ontológica: a realidade é fundamentalmente *descontínua* e

---

<sup>84</sup> GINZBURG, Carlo. *O Queijo e os Vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

<sup>85</sup> GINZBURG, *op. cit.*, 2007, p. 265.

*heterogênea.*” (grifo nosso).<sup>86</sup> Entretanto, não se pode tomar um âmbito da micro-história e transferi-lo de forma automática para a macro-história, ou vice-versa, pois cairíamos, destarte, num mesmo reducionismo metodológico e não-dialético. Kracauer é importante para a reflexão de Ginzburg por ser um referencial que trabalha a história a partir da ideia crucial de “descontinuidade da realidade”,<sup>87</sup> o que possibilita a consciente reelaboração de alguns fenômenos da história. Infere-se, pois, que a configuração do paradigma da descontinuidade surge, de forma lenta, mas substancialmente sólida, para o pesquisador que se atém à inventividade do sujeito, à crítica do continuísmo metodológico, aos desvios, às arestas interpostas nos documentos ou relatos. Os obstáculos postos ao historiador, com as suas lacunas e distorções, devem tomar parte do modelo estilístico e narrativo que perscruta a realidade com o fio da busca da verdade, ainda que sempre parcial, mas construtora do conhecimento.

---

<sup>86</sup> *Idem*, p. 269.

<sup>87</sup> *Idem*, p. 270.

### 1.3 – Interrupção em Adorno

A única certeza que a história nos oferece é que o futuro é imponderável. Mas a impossibilidade de uma medida no horizonte de expectativa, não nos redime da necessidade de projetos de emancipação humana. A *Escola de Frankfurt* procura delinear alguns esforços de compreensão das transformações sociais recentes a partir das categorias da teoria crítica. Os autores são heterogêneos em suas reflexões da multifacetada “escola”, porém, vigorosos em seus combates. A teoria crítica mostra que o potencial emancipatório é uma tarefa que só se realiza numa sociedade de homens livres e autônomos. E, que a complexidade da realidade só pode ser compreendida dentro de um programa de investigação interdisciplinar. Isso se torna mais urgente quando vivemos sob o signo da estratificação acadêmica, na qual a compartimentação do saber retira a visão do todo e a perspectiva dialética de estudo do objeto. O resultado é uma série de pesquisas funcionando como uma mônada, mas sem a necessária tensão presente na práxis.

Os ensaios e discussões dos pesquisadores filiados à teoria crítica, confrontam com os problemas urgentes no conhecimento e na prática das pesquisas sociais. Embora os membros da Escola de Frankfurt sejam bastante heterogêneos em suas formulações, o que os une é a crescente dessacralização do saber naturalizado como única postura frente ao real. Para Adorno e Horkheimer, o Iluminismo, que queria libertar o homem de sua subordinação à natureza e ao mito, acaba por subjugar a sua natureza interna, institucionalizando sua dominação sob seus iguais. O capitalismo tardio, ou seja, quando o capital precisa da ajuda do estado para se operacionalizar com mais eficiência, impõe uma identificação mimética das massas com as mercadorias. No novo sistema econômico, a obra de arte perde seu estatuto de autonomia, ela deixa de ser objeto que se manifesta, segundo Kant, com uma “finalidade sem fim”, uma finalidade desinteressada que eleva o espírito humano. Agora ela é também mercadoria, mas para isso deve transfigurar-se com elementos homogêneos da cultura. A emergência da indústria cultural apaga as arestas críticas e padroniza o gosto. A imaginação perde o seu poder

de transcendência e elucubração criadora pela repetição do sempre-igual, por meio da espetacularização da vida; e, a partir do princípio do desempenho, a sociedade se torna cada vez mais unidimensional.

Sérgio Paulo Rouanet, um dos mais respeitados intérpretes da teoria crítica, mostra como a antítese civilização e barbárie variou de perspectivas ao longo do tempo. Rouanet apropria-se dos construtos teóricos de Adorno para demonstrar como a produção da barbárie se processou por meio da civilização contemporânea. O seu fundamento se realiza transversalmente pela crítica da cultura usando duas categorias psicanalíticas: a identificação e a projeção. Para Freud, a identificação é o mecanismo pelo qual o sujeito internaliza um objeto externo, por exemplo, o pai e a lei que ele representa e/ou a sociedade e suas regras. O sujeito torna-se semelhante a esse objeto. Segundo Adorno, a identificação é o objetivo final do capitalismo, que em sua última fase quer a assimilação do sujeito ao sistema existente. Além da identificação, o sistema mobiliza também o mecanismo psicológico conhecido como projeção. Em psicanálise, projeção é quando o sujeito expulsa de si qualidades, sentimentos e desejos, localizando-os no exterior. Na projeção normal, o sujeito devolve ao real as impressões recebidas pelos sentidos, depois de trabalhadas por um processo interno de reflexão. Rouanet lembra que toda percepção é projeção, pois o mundo dos objetos é constituído pelo trabalho da reflexão, pela qual o sujeito reelabora as informações sensoriais e as restitui ao mundo exterior. Dessa forma, o sujeito contribui para a construção da própria realidade objetiva. No entanto, a projeção é falsa quando não existe esse processo dinâmico de reflexão interna.

Rouanet mostra como ocorreu a identificação e a projeção na sociedade americana com um líder autoritário e de pensamento mediano, como foi o ex-presidente G. W. Bush. Enquanto chefe de estado da maior potência militar, o presidente é um objeto ideal para a identificação e projeção. A figura com a qual o homem-massa se identifica é em parte uma emanção do próprio sujeito, uma projeção de seu ideal de ego. Por isso, adverte Rouanet, o presidente não pode ser muito diferente do homem da rua. Ele precisa ser um líder poderoso e ao mesmo tempo um indivíduo mediano. Os dispositivos da barbárie estão investidos no sistema social, o que significa que a

transformação não se situa além das possibilidades humanas.<sup>88</sup> Os conceitos formulados pelos teóricos críticos, como por exemplo, personalidade autoritária e unidimensionalidade do mundo, ajudam a explicar a política agressiva e autoritária dos anos de Busch-Cheney. A mídia, a partir de uma visão unidimensional da realidade, preparou o caminho para que o discurso paternalista e autoritário de Busch tivesse coesão dentro da sociedade americana.

Herbert Marcuse forneceu uma importante entrevista ao semanário francês *L'Express* em 1968. Nesta entrevista, denominada *Todo Poder aos Estudantes*,<sup>89</sup> sobressai o tom militante desse teórico crítico, politizado na revolução alemã de 1918. Escolado na prática política de Rosa Luxemburgo, Marcuse confere a legitimidade de ação dos estudantes naquele momento histórico. Perguntado qual é o papel que ele atribui aos estudantes, responde: “São minorias militantes que podem articular as necessidades e aspirações das massas silenciosas. Mas, por si próprias essas minorias são revolucionárias”. Talvez esse tipo de declaração nos ajude a compreender porque os livros de Marcuse corriam de mão-em-mão entre os revolucionários dos anos de 1960. Marcuse reitera o potencial político da arte, percebido na própria forma estética, que na sua liberdade e autonomia, subverte a experiência ordinária. Isabel Loureiro assegura a vitalidade do pensamento do filósofo e mostra como a sua experiência nos conselhos da Baviera foi importante para as reflexões futuras, principalmente na ênfase dada à ideia de democracia direta como alternativa à democracia representativa. Tanto na época de Marcuse, quanto hoje, os movimentos sociais estão na ordem do dia e os partidos de massa estão cada vez mais desacreditados. Por isso, a crítica de Marcuse à democracia representativa burguesa não perdeu a sua consistência. As estruturas simbólicas repressivas, presentes na sociedade contemporânea, conferem atualidade ao pensamento crítico. O potencial político da arte pode subverter a experiência ordinária, cada vez mais homogeneizadora das diferenças criativas.

---

<sup>88</sup> ROUANET, Sérgio Paulo. Adorno e a crítica da barbárie: um olhar psicanalítico. In: SOARES, Jorge Coelho (org.) *Escola de Frankfurt*. Inquietudes da razão e da emoção. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010, p. 23.

<sup>89</sup> MARCUSE, Herbert. Todo poder aos estudantes. In: SOARES, Jorge Coelho (org.) *Escola de Frankfurt*. Inquietudes da razão e da emoção. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

Observa-se que a cultura do século XXI perdeu a sua autonomia e os bens culturais perderam a sua autarquia emancipadora. A indústria cultural parte do pressuposto de que a “verdadeira” cultura é inacessível ao grande público. Esse discurso serve para a padronização do gosto e da imaginação, produzido pela prática do estereótipo. Acreditamos que a imaginação estética vincula-se à arte autônoma, que em tudo difere dos produtos da indústria cultural. A imaginação estética possibilita o conhecimento na arte, entretanto, essa capacidade mental é obnubilada pela padronização do sentimento estético. O século XX entrará para a história pelo signo da consolidação do progresso e pela formação de um cemitério de incertezas. Ao discutir o conceito de utopia, lugar de esperanças num mundo justo, no qual “pequenos sonhos diurnos” possibilitam as mudanças necessárias, faz-se necessário dialogar com Ernst Bloch e Marcuse. A importância do pensamento de Bloch para os frankfurtianos, bem como para todos que se interessam pelo pensamento militante utópico, impõe-se na esfera da ação política. Para ele, a utopia se processa de forma concreta, constituindo a essência do homem histórico. A criatividade humana é pensada pelo aspecto do utópico, pois ele anuncia sempre a transformação e prenuncia a tensão de novas possibilidades no horizonte. Para o autor de *O Espírito da Utopia*,<sup>90</sup> a fantasia não pode abandonar a razão, pois isoladamente elas possibilitarão o surgimento de monstros. No entanto, se unidas poderão ser a mãe das artes e origem do novo. Pensador importante para o marxismo ocidental, Bloch também será lido pelos teólogos da libertação na América Latina.

A partir das grandes transformações sociais, políticas e tecnológicas da década de 70, a sociedade de consumo inaugura uma nova ética, não mais voltada apenas para o consumo de massa, mas para o consumo “personalizado” e segmentado. A lógica que preside a atual relação do homem com os objetos de consumo é fundamentada no valor-signo destes e não mais no seu valor de uso e de troca. A lógica do valor-signo é orientada pelo sistema distintivo de imagens da marca que é ditado pela moda, que hierarquiza as marcas de acordo com os atributos subjetivos e de prestígio social agregado ao objeto. O nome da marca é mais caro do que o produto e também de maior

---

<sup>90</sup> BLOCH, E. *L'esprit de l'utopie*. Paris: Gallimard, 1977.

valor do que o capital fixo. O importante não é usar o melhor objeto e sim o objeto que tem a marca de prestígio social na cultura mercantilizada. O desejo se especializa no objeto-signo, que é regido pela moda. Esta promove a autonomia do significante erotizando o objeto.<sup>91</sup> O fetichismo do objeto se une ao fetichismo da mercadoria, desdobrando na fantasmagoria do real. Nessa nova etapa do capitalismo, a identificação do sujeito com o objeto é mais imediata, pois a internalização da lei, segundo a perspectiva psicanalítica, processa agora via instituições sociais.

O novo ciclo histórico do capitalismo não elimina o velho problema das crises. O sistema político está cada vez mais impotente diante da irracionalidade do mercado. O sistema representativo de massa, nas democracias modernas, patina na afasia dos eleitores. Habermas, herdeiro da primeira geração dos frankfurtianos, retoma o projeto emancipador iluminista com a contribuição de Weber. Habermas procura desdobrar o conceito legitimidade. Ele mostra como a competência desse conceito deve estar de acordo com uma autoridade constitucionalizada e formada pelo consenso.<sup>92</sup> A defesa dos “interesses generalizáveis” por meio do consenso é a condição do equilíbrio do poder do Estado. A Teoria da Ação Comunicativa de Habermas se coloca como novo paradigma para as insuficiências de legitimidade no corpo político. Habermas retoma o princípio da “maioridade” para a autonomia do sujeito na construção sua história.

A dialética estruturada na interrupção permeia o pensamento de Theodor Adorno. Acreditamos que a reflexão adorniana potencializa o estabelecimento do novo paradigma da interrupção para a compreensão da sociedade contemporânea. A crítica à causalidade histórica, à sistematização, e à homogeneização do tempo, perpassa grande número de seus textos. Nosso objetivo é elencar alguns momentos recorrentes, numa pequena mostra da obra de Adorno, em que ele indica os índices dessa crítica, expressando um novo paradigma metodológico que ainda não foi suficientemente explorado. Theodor Adorno, assim como Benjamin, possui uma forma de escrita

---

<sup>91</sup> SEVERIANO, Maria de Fátima Vieira. Lógica do mercado e lógica do desejo: reflexões críticas sobre a sociedade de consumo contemporânea a partir da Escola de Frankfurt. In: SOARES, Jorge Coelho (org.) *Escola de Frankfurt*. Inquietudes da razão e da emoção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

<sup>92</sup> HABERMAS, Jürgen. *Consciência Moral e Agir Comunicativo*. Trad. de Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

conhecida como “estilo atonal”. Este estilo, longe de se caracterizar como uma simples idiossincrasia, tenta solucionar um impasse histórico da dialética, desde que Hegel a enunciou numa conversa com Goethe, como o espírito de contradição organizado. Adorno não se demora nas notas explicativas, o que iria contra o espírito de exposição dialética, em que a simples informação jamais se apresenta como isolada do fluxo do pensamento.<sup>93</sup>

Adorno escreveu em 1938 que as recentes transformações na consciência musical têm pouco a ver com a dimensão dionisíaca. A arte orienta-se por critérios que se aproximam dos do conhecimento, qual seja, o lógico e o ilógico, o verdadeiro e o falso, não deixando espaço para a escolha. Os cânones não precisam mais ser justificados, os indivíduos não precisam mais ser individualizados para escolherem. O sujeito, segundo Adorno, não é mais capaz de autonomia no gosto. A partir do momento em que se vive numa época homogeneizadora das diferenças, na qual o “comportamento valorativo tornou-se uma ficção para quem se vê cercado de mercadorias musicais padronizadas”,<sup>94</sup> a reflexão via dialética em suspensão possibilita um hiato no pensamento.

Os homens contemporâneos já não conseguem se subtrair ao jugo da opinião pública, opinião forjada por um consenso fabricado. O interesse geral, fundado na base de uma concordância racional de opiniões em concorrência aberta, desapareceu à medida que os interesses privados procuraram se autorrepresentarem pela publicidade.<sup>95</sup> Os objetos da indústria cultural escondem as intenções dos emissores comerciais sob o manto do interesse comum. O indivíduo não mais consegue decidir com liberdade ao que lhe é apresentado, pois tudo já possui um ar de semelhante ou idêntico. Dessa forma, a arte autônoma perde o seu valor enquanto apreciação. A música de entretenimento não entretém mais, ao contrário, faz com que os indivíduos fiquem mudos, opera a morte da linguagem enquanto expressão. Estes indivíduos ficam incapacitados de comunicação. Solapados pelo medo, os espaços vazios pelo silêncio são preenchidos pela música “ligeira”, igualando-

---

<sup>93</sup> ALMEIDA, Jorge. Nota do tradutor. In: ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura*. Trad. e apresentação de Jorge Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 7-8.

<sup>94</sup> ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Textos Escolhidos*. Trad. de Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 66.

<sup>95</sup> HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Trad. de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003, 228-229.

se na sua utilidade ao tempo do cinema mudo. As exigências dos indivíduos são ilusórias ou forçadas a se adequarem aos padrões gerais. O resto da música “séria” passa hoje pela relação de consumo. Por isso, não cabe mais a distinção entre música séria e música ligeira, pois os dois tipos de músicas são manipulados de acordo com a possibilidade de venda. Numa sociedade que vive das fantasmagorias do mercado, “os atrativos dos sentidos, da voz e dos instrumentos são fetichizados” e privados de “suas funções únicas que lhes poderiam conferir sentido”.<sup>96</sup> A pasteurização do sentimento iguala a todos na qualidade de consumidores de cultura. A cultura de massa corresponde à atitude do “prisioneiro que ama a sua cela porque não lhe é permitido amar outra coisa”.<sup>97</sup> Vivemos candidamente no melhor dos mundos possíveis.

Contra o pensamento de Adorno, tudo é identidade, pois a renúncia à individualidade que se fixa à regularidade rotineira que faz sucesso, bem como o “fazer o que todos fazem, seguem-se do fato básico de que a produção padronizada dos bens de consumo oferece praticamente os mesmos produtos a todo cidadão”.<sup>98</sup> Ao vivermos numa sociedade de capitalismo administrado, vivemos para amar o que nos é entregue ou então a liberdade de escolher o que já foi escolhido para nós. A perda da individualidade garante ao mesmo tempo entretenimento à noite e no fim de semana. O tempo se passa como um *continuum* onde a novidade é o eterno retorno do novo. Nessa sociedade se oculta a manipulação do gosto e a identificação do indivíduo com a cultura oficial que, dialeticamente, impulsiona o processo de liquidação do indivíduo. Conforme Adorno, a aparência na cultura não precisa mais se ocultar como essência, pois essa já é assim assimilada. Os produtos iguais são oferecidos com igualdade e o estilo é assumido universalmente como obrigatório, o que resulta numa cultura que deixou de ser uma decorrência espontânea da condição humana para se tornar mais um espaço de exploração econômica e coadjuvante na administração do sistema.<sup>99</sup> As obras de arte, ao se tornarem fetiches e bens de cultura, sofrem alterações importantes na sua constituição, não permitindo mais a relação com a experiência estética, corrompendo-se no consumo. Desta forma, por exemplo, parte de uma sinfonia que é executada

---

<sup>96</sup> ADORNO, *op. cit.*, 1996, p.76.

<sup>97</sup> ADORNO, *op. cit.*, 1996, p.80.

<sup>98</sup> *Idem.*

<sup>99</sup> DUARTE, Rodrigo. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2007, p. 9.

isoladamente perde seu caráter de necessidade transformando-se numa peça comum, fácil de ser compreendida - e impulsionadora de emoção, mas não necessariamente de bom gosto. A arte que deveria possibilitar a reflexão para a recriação, ajusta-se à sinestesia da sociedade, à harmonia do espetáculo, pervertendo seu sentido emancipador. A música séria figura como o novo fetiche ao se impor como brilhante, sem falhas e sem lacunas, predisposta e pré-fabricada, não deixando campo para as tensões inerentes à execução. É na tensão que se rompe com o *continuum* do que é familiar com a consciência da grande massa fetichizada. Como afirma Adorno:

se os produtos normalizados e irremediavelmente semelhantes entre si (...) não permitem uma audição concentrada sem se tornarem insuportáveis para os ouvintes, estes, por sua vez, já não são absolutamente capazes de uma audição concentrada. Não conseguem manter a tensão de uma concentração atenta.<sup>100</sup>

Este diagnóstico está presente também no livro *Filosofia da Nova Música*, que afirma que o ouvido do povo está inundado com tanta música ligeira, há tantos sons onipresentes de dança que torna obtusa e impossível, aos indivíduos, a capacidade perceptiva de “concentração de uma audição responsável”.<sup>101</sup> A homogeneização dos sons iguala a sensibilidade perceptiva. Fica mais fácil, assim estabelecida a sensibilidade, dividir a arte em *Kitsch* e vanguarda, encontrando o preceito necessário para ser mercadoria para a massa.

Os sucessos musicais produzidos pela indústria cultural possuem formas tão rigidamente normalizadas e padronizadas, até no número de compassos e duração, de tal maneira que a peça isolada perde a sua forma específica, bem como o amador de *jazz* não se deixa desviar da adaptação dos padrões, calculando até mesmo as improvisações do esquema. Mercadorias musicais padronizadas, falta de liberdade de escolha, padrões gerais de comportamento, regularidade rotineira do indivíduo, música séria sem falhas e sem lacunas, formas musicais rígidas: estas são as atitudes delineadas com críticas por Adorno. Elas não deixam espaços para as tensões, para as discontinuidades,

---

<sup>100</sup> ADORNO, *op. cit.*, 1996, p. 92-93.

<sup>101</sup> ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. Trad. de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 18.

para a suspensão do pensamento que possibilita a recriação e o conhecimento. Em Adorno, expressar os antagonismos é o mesmo que expressar a verdade. Ele experimenta, como Benjamin, o nascimento da configuração da ideia a partir dos extremos opostos. Esta é entendida como uma totalidade caracterizada pela possibilidade de uma coexistência plena de sentido de tais contrários.<sup>102</sup> É pelos extremos que a dialética adorniana chega ao “teor da verdade”. É nesses extremos que se vislumbra o rompimento da pintura moderna e da música atonal com a mercadoria artística mecanizada. A arte deve ser mais que representante da sociedade, deve ser o estímulo de mudança e, para isso, deverá abandonar a consciência burguesa que reduz toda a imagem espiritual a simples função, a uma entidade que existe para outra coisa além de suas categorias emancipatórias próprias.<sup>103</sup>

O crítico de arte e da sociedade deve estar consciente que ele pertence à cultura que as engendra e que o capital é o raio da esfera. As malhas que formam o todo são atadas de acordo com o modelo do “ato de troca”. A consciência individual, nas palavras de Adorno, permite menos espaço de manobra e a eliminação da “possibilidade da diferença, que se degrada em mera nuance no interior da homogeneidade da oferta”.<sup>104</sup> No capitalismo tardio, a aparência de liberdade faz com que a reflexão do crítico sobre a não-liberdade se torne mais difícil do que outrora, “quando esta estava em contradição com uma não-liberdade manifesta, o que acaba reforçando a dependência”.<sup>105</sup> Esses momentos provocam a regressão do espírito. Todo crítico da cultura deve se posicionar contra a progressiva integração da consciência no aparato de produção material, não deve se deixar seduzir pela promessa de imediatismo presente no passado. O crítico deve estar atento ao “progresso no processo de desumanização” e também ao espírito da dialética que está presente nas condições materiais. Ele não deve concebê-lo “unívoco e linearmente como um princípio de fatalidade, sonhando assim os momentos de resistência do espírito”.<sup>106</sup> A crítica cultural depende do sistema econômico e está atrelada ao seu destino. As ordens sociais, ao se apossarem dos

---

<sup>102</sup> ADORNO, *op. cit.*, 2007, p. 13.

<sup>103</sup> *Idem*, p. 29.

<sup>104</sup> ADORNO, Theodor W. *Indústria Cultural e Sociedade*. Trad. de Augustin Wernet e Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Paz e Terra, 2007, p. 78-79.

<sup>105</sup> *Idem*, 79.

<sup>106</sup> *Idem*, 84.

processos da vida, mais imprimem a todos os fenômenos do espírito, a “marca da ordem”, gerando a identificação com os poderes vigentes e a promessa do falso amor.<sup>107</sup> A cultura tem na separação do trabalho manual e trabalho intelectual a sua força e o seu “pecado original”. Ao negar essa separação e fingir “uma união harmoniosa, regride a algo anterior ao seu próprio conceito”.<sup>108</sup>

O crítico da cultura, ao aceitá-la sistematicamente como um todo, retira-lhe o “fermento de sua própria verdade” que é a “negação”. A crítica dialética diferencia-se da crítica cultural pelo fato de “primeira elevar a crítica até a própria suspensão (*Aufhebung*) do conceito de cultural.”<sup>109</sup> A realidade não se confunde com a aparência, exigindo do pensar a reflexão estruturada dialeticamente para perceber as suas contradições. A metodologia deve levar em consideração a interrupção do conceito de cultura para sair do raio da homogeneidade cultural efetivada pelo capitalismo tardio. O crítico só acompanha a dinâmica do objeto se não estiver embaraçado neste objeto. Adorno nos chama atenção para a mudança do conceito de ideologia: ele se apresenta como uma aparência socialmente necessária da própria sociedade real, diferenciando do sentido de falsidade da aparência. Na sociedade da indústria avançada, o quiproquó não oculta mais o real, pois a aparência é assumida como realidade. Quando se critica o todo, procura-se alvejar a “aparência de unidade e totalidade” do mundo que faz avançar a reificação e a divisão.<sup>110</sup> Quando se transpõe o “conceito de causalidade do âmbito da natureza física para o da sociedade”, o método sucumbe à reificação.<sup>111</sup> Essa crítica de Adorno à causalidade está presente também no texto sobre *A Arte e as Artes* quando afirma que a intercambialidade artística torna possível o rompimento da ordem temporal. Por exemplo, as sessões musicais “abrem mão da semelhança com as relações causais”.<sup>112</sup> O pensamento adorniano é sensível às forças históricas que derrubam os marcos fronteiros e a sistematização na arte. Não aceita a forjada escala hierárquica das artes:

---

<sup>107</sup> *Idem*, 85.

<sup>108</sup> *Idem*, 88.

<sup>109</sup> *Idem*, 92.

<sup>110</sup> *Idem*, 96.

<sup>111</sup> *Idem*, 100-101.

<sup>112</sup> ADORNO, Theodor W. *A Arte e as Artes*. Trad. de Rodrigo Duarte. (não publicado.), p. 1.

A grande filosofia, Hegel e Schopenhauer, cada um a seu modo, laboraram sobre a diversidade heterogênea e procuraram sintetizar teoricamente a dispersão. Schopenhauer, num sistema hierárquico, coroado pela música; Hegel num sistema dialético-histórico, que deveria culminar na poesia. Tudo isso foi insuficiente. Certamente a qualidade de obra de arte não obedece a escala de valor de sistemas com seus diversos gêneros. Ele não depende nem da colocação do gênero na hierarquia, nem – como, aliás, o classicista Hegel se absteve de declarar – da colocação do processo de desenvolvimento, de modo que o mais posterior seria *eo ipso* o melhor.<sup>113</sup>

O crítico deve também libertar da arte a “causalidade de seus momentos quase naturais”, pois a essência dialética daquela é “que ela executa o seu movimento para a unidade apenas através da multiplicidade”.<sup>114</sup> Adorno privilegia a diferença e os momentos de interrupção, lutando igualmente contra a harmonia nas artes e suas consequências ideológicas. O autor afirma que a “imbricação das artes, inimiga de um ideal de harmonia que pressupõe, por assim dizer, relações ordenadas no seio dos gêneros como pertença de sentido, gostaria de sair do aprisionamento ideológico da arte”.<sup>115</sup> Dessa forma, aquilo que está na obra e pede para ser interpretado, ou seja, o seu teor de verdade, poderá emergir pela dessemelhança ou inconclusão.

Nos aforismos presentes na *Mínima Moralía*, redigida em 1944, além da crítica ao *mass media*, Adorno perfila análises peculiares sobre as formas modernas de pensamentos autoritários ou que referenda disposições fascistas. O conceito de progresso é criticado por enredar a barbárie, tal como em Benjamin. Cultura de massa, progresso e barbárie são tão próximos para Adorno que apenas uma ascese bárbara contra a cultura massificada pode criar alguma não-bárbara. Sobressai na crítica de Adorno ao progresso a visão pessimista dos meios técnicos, pois os meios mais antigos adquirem uma nova atualidade não-capturada e improvisada. A arte deve seguir uma vertente não ostentatória.<sup>116</sup> O humor e as figuras humorísticas dos magazines procuram a “provocação do olho para a competição com a situação”, exigindo, a partir do precedente, uma sensibilidade rápida do que está acontecendo para compreender os momentos significativos.

---

<sup>113</sup> *Idem*, p. 3.

<sup>114</sup> *Idem*, p. 10.

<sup>115</sup> *Idem*, p. 11.

<sup>116</sup> ADORNO, Theodor W. *Mínima Moralía*. Trad. de Luiz E. Bica. São Paulo: Ática, 1992, p. 43.

Com a mudança acelerada da indústria cultural temos, “em face do progresso regressivo, a esperteza [que] transforma-se imediatamente em estupidez”.<sup>117</sup> Prosseguindo à crítica do conceito de progresso que visualizou em Mahler, (Para Adorno, “o pensador mais profundo depois de Beethoven”).<sup>118</sup>, o filósofo percebe o caráter destruidor das diferenças presentes na indústria cultural. Esta seria, na perspectiva da história universal, “a exploração planejada da ruptura primordial entre os homens e sua cultura”.<sup>119</sup> O progresso desenvolveu-se com a característica de desenvolvimento da potencialidade da liberdade e da possibilidade emancipatória. O progresso hoje é inerente à exploração capitalista, que junto à realidade efetiva da opressão e dos mecanismos mais avançados tecnologicamente, servem para a coerção dos trabalhadores. Isso leva os indivíduos a ficarem cada vez mais integrados no processo de dominação da cultura. Muitos não percebem e não compreendem em que sentido a cultura vai além dessa integração. A indústria cultural, ao trazer as imagens para a proximidade das massas, causa o efeito inverso de distanciamento, bem como as obras de arte permanecem incompreendidas, não por sua distância do âmago da experiência humana, mas pela razão de sua imediação. As pessoas sob o capitalismo tardio se apegam ao que zombam delas por não compreenderem que a aparência é a aparência da aparência.<sup>120</sup>

A exploração planejada, o progresso regressivo e a razão instrumental vinculados ao domínio da técnica, levam Adorno a redobrar sua crítica à sistematização desencadeada a partir do Iluminismo. “A compreensão filosófica já não se encontraria em sistemas arquitetônicos abstratos e coerentes, como nos tempos de Hegel, mas na reflexão subjetiva privada”.<sup>121</sup> A filosofia deveria mais inquietar do que consolar, tal como um cisco no olho. Uma cultura que se assenta na harmonia do progresso leva a uma crescente regressão das classes dominadas. Estas classes se tornam mais suscetíveis a desempenhar

---

<sup>117</sup> ADORNO, 1992, *op. cit.*, p. 124.

<sup>118</sup> ADORNO *apud* RINCÓN, Eduardo. In: MAHLER, Gustav. *Royal Philharmonic Orchestra*. Texto e documentação musical Eduardo Rincón. Trad. de Eliana Rocha. Rio de Janeiro: Infoglobo Comunicações, 2006, p.28.

<sup>119</sup> ADORNO, 1992, *op. cit.*, p. 129.

<sup>120</sup> *Idem.*

<sup>121</sup> JAY, Martin. *A Imaginação Dialética*. História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais 1923-1950. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, p. 343.

as tarefas estupidificantes que a cultura da dominação exige. Entende-se assim porque a indústria cultural pavoneia o mundo com a barbárie, pois a “produção de bárbaros pela cultura foi sempre utilizada por ela para manter viva sua própria essência bárbara”.<sup>122</sup> Esse imperativo de dominação retilíneo pela cultura tardia, funciona como alavanca para que as diferenças psicológicas entre as classes, sejam bem menores que as comparadas às diferenças econômicas objetivas. É assegurado, dessa maneira, que a “harmonia do inconciliável favorece a preservação da má totalidade”.<sup>123</sup> A indústria cultural modela-se pela regressão mimética, pela imitação recalçada. Ela cria a fé de que a obra de arte deve ser compreendida a partir dela mesma a partir da contemplação imediata. Daí a sua linguagem simples, concreta, contínua, causalista e comunicativa, perfilada por esquemas de entendimento. Nada mais odioso ao pensamento dialético de Adorno que vê a linguagem como expressão do objeto, lugar de suspensão dos lugares comuns. Nada mais natural para um filósofo que via a dialética “como a disposição da filosofia de experimentar em si a contradição como forma de evitar a ilusão ideológica de um mundo sem contradições”.<sup>124</sup> As verdadeiras obras de arte procuram equilibrar a contradição entre a coisa e a aparência. Elas possuem aquela contradição insolúvel da finalidade sem fim kantiana.<sup>125</sup>

Significante é a obra *Teoria Estética*, tanto pelo processo consistente no delineamento do fenômeno artístico, quanto pelo paradigmático desconstrucionismo da desartificação contemporânea. Neste livro inquietante e inconformista, Adorno propõe uma forma diferenciada de ver as lacunas na arte. O próprio discurso interrompido pela morte do autor já denota um simbolismo ímpar. O filósofo reafirma que a arte jamais deve perder o seu caráter crítico, mesmo com todo o alargamento das possibilidades artísticas. Isto porque esse alargamento revela, várias vezes, um estreitamento. Para Adorno, a essência da arte não é redutível à sua origem, formando uma causalidade que tudo explicaria. Por isso, não podemos aceitar que as primeiras obras de arte são as mais elevadas e puras, como queriam os

---

<sup>122</sup> ADORNO, 1992, *op. cit.*, p. 160.

<sup>123</sup> *Idem.*

<sup>124</sup> DUARTE, Rodrigo. *Dizer o que não se deixa dizer*. Para uma filosofia da expressão. Chapecó: Argos, 2008, p. 34.

<sup>125</sup> ADORNO, 1992, *op. cit.*, p. 1198-199.

românticos, muito menos devemos aceitar, como queriam os classistas, que as primeiras obras com características artísticas são inseparáveis das “práticas mágicas, da documentação histórica, de fins pragmáticos, tais como fazer-se ouvir por apelos ou toques de trompa a grandes distâncias, são confusas e impuras”.<sup>126</sup> Em arte, quando se fala em origem, não há datas precisas. É na linha de montagem da cultura que se procura uma origem, uma causa imediata. É nessa linha de produção que se procura hierarquizar as artes e fixá-las com datas. A indústria cultural precisa e necessita dessa continuidade e hierarquização para se tornar atraente aos seus consumidores. Só é intercambiável aquilo que é apreendido imediatamente.

A tentativa de subsumir ontologicamente a gênese histórica da arte num motivo supremo extraviar-se-ia necessariamente em algo tão discordante que à teoria apenas restaria o ponto de vista, sem dúvida importante, segundo o qual as artes não podem classificar-se em nenhuma identidade ininterrupta da arte.<sup>127</sup>

Nas artes não há necessariamente uma identidade comum, homogênea, que se processa como progresso. Nos estudos sobre a origem da estética são gerados axiomas fundados tanto numa acumulação positivista de materiais quanto numa especulação detestada pela ciência. Para um espírito não-dialético, é difícil entender que as obras de arte se constituem negando as suas origens; elas renegam retrospectivamente aquilo de onde erigiram. O comportamento estético está isento de desejos imediatos como se define no pragmatismo hodierno. Toda obra de arte rompe uma continuidade, pois ela é um instante, uma suspensão. Adorno afirma que “cada obra conseguida é um equilíbrio, uma pausa momentânea do processo, tal como ele se manifesta ao olhar atento”.<sup>128</sup> Da mesma forma, os estilos artísticos surgidos no século XIX, romperam ou colocaram em suspensão a arte tradicional, e impuseram os “ismos” como resultado da produção secularizada.

A obra de arte se interrompe no enigma, pois, ele é inerente àquela em geral. O caráter do não-idêntico se efetua por meio do enigma, dificultando a explicação do que é arte ao ignorante. Como nos enigmas, as respostas às

---

<sup>126</sup> ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética* Lisboa: Edições 70, 1982, p. 12.

<sup>127</sup> ADORNO, 1982, *op. cit.*, p. 13.

<sup>128</sup> ADORNO, 1982, *op. cit.*, p. 17.

interrogações são silenciadas,<sup>129</sup> daí a dificuldade da indústria cultural trabalhar com este conceito. Como na *Dialética Negativa*, que fazia parte do programa adorniano de uma ruptura filosófica, de uma “dialética intermitente”, a *Teoria Estética* quer interromper o fluxo entorpecedor da crítica de arte, por isso uma dialética antissistemática.<sup>130</sup> Este livro de Adorno tem o mérito de defender o projeto da arte moderna num momento em que ela “parecia ter irrevogavelmente ultrapassado sua época heroica”.<sup>131</sup> A arte e a filosofia só podem se tornar supérflua numa sociedade libertada.<sup>132</sup>

---

<sup>129</sup> ADORNO, 1982, *op. cit.*, p. 141.

<sup>130</sup> WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt. História, desenvolvimento teórico, significação política*. Trad. do alemão por Lilyane Deroche-Gurgel. Trad. do francês por Vera de A. Harvey. São Paulo: Difel, 2006, p. 635.

<sup>131</sup> WIGGERSHAUS, 2006, *op. cit.*, p. 676.

<sup>132</sup> *Idem*, p. 682.

#### 1.4 – Interrupção em Horkheimer

Estão presente nos ensaios de Horkheimer, escritos a partir da década de 30, a crítica da razão. Nestes ensaios, Horkheimer se afasta do materialismo mecanicista vulgar do marxismo vigente. Na crítica direcionada ao marxismo instrumentalizado está a confiança cega na noção de progresso. Esta noção indiscrimina e embaralha o progresso nos desenvolvimentos da ciência e da técnica, com o desenvolvimento da humanidade. Progresso material não redundava em homens mais éticos. A sociedade da abundância não efetiva sentimentos mais humanitários. A crítica de Horkheimer resgata os princípios de Rousseau, afirmando que enquanto uns morrem de suas necessidades, outros morrem de seus excessos.<sup>133</sup> O homem depravado de Hobbes, para quem a força era o método mais curto e natural para fundamentar uma sociedade, é um resultado dessa ideia de progresso. Horkheimer percebeu que a confusão entre a ideia de progresso no desenvolvimento da ciência e da humanidade dissimulava as regressões da sociedade. O custo é altíssimo, pois esse procedimento leva à impossibilidade de se compreender as sequências de recaídas na barbárie, tais como o nazismo e o stalinismo, resultados dos mesmos impulsos de onipotência em relação ao domínio da natureza e do próprio homem.<sup>134</sup> A Teoria Crítica quer parar esse pensamento homogeneizante que leva às catástrofes; ela quer interromper os impulsos que levam à sociedade administrada e fantasmagorizada. Com o uso da dialética, rompe-se esse discurso causalista dos estratos sociais dominantes, que se expressam como a história de todos.

Alguns ensaios publicados por Horkheimer, depois de 1960, são considerados notáveis, pela perspicácia das análises no entendimento da

---

<sup>133</sup> O livro sobre a *Origem da desigualdade* enceta uma crítica a essa noção de progresso, ao afirmar que quando se consideram os imensos trabalhos dos homens, tantas ciências profundas, artes inventadas, forças empregadas, montanhas arrasadas, terras arroteadas, pântanos esgotados, construções várias sobre a terra, domínio do mar etc. é deplorável a cegueira do homem após essas realizações. No Estado de sociedade, o homem “corre com ardor atrás de todas as misérias de que é suscetível e que a natureza benfazeja tivera o cuidado de afastar dele”. Cf.: ROUSSEAU, Jean-Jacques. Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens. In: *Os Pensadores*. Trad. de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 127.

<sup>134</sup> MATOS, Olgária C. Féres. Introdução. In: HORKHEIMER, Max. *Teoria Crítica I*. Trad. de Hilde Cohn. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990, p. XVI.

teoria social, da reflexão psicológica e de sua crítica da sociedade contemporânea. Horkheimer desencadeou linhas de investigação pioneiras, o que lhe rendeu o reconhecimento de grande inspirador da Teoria Crítica, por longos decênios. O trabalho de Horkheimer se fundamenta na resistência ao marxismo fechado, acabado e perfeito, tão ao gosto das teorias mecanicistas que se sustentam apenas de forma escolástica. Para esse marxismo, a pretensão é a da exegese e da análise casuística, transfigurando a realidade de acordo com a linha burocrática de poder. A oposição de Horkheimer faz parte de um amplo movimento de renovação do marxismo, que teve suas origens nas novas transformações surgidas na Revolução Russa, bem como no fracasso da social-democracia europeia, durante a Segunda Guerra. Esse movimento se mescla no exame das raízes hegelianas do marxismo, como por exemplo, Lukács. O pensamento de Horkheimer procura, na Teoria Crítica, analisar o capitalismo em suas formas mais avançadas e o socialismo em suas degradações totalitárias.<sup>135</sup> O relaxamento dessa crítica é o erro mais grave da esquerda.

Usando a tradição marxista como referência, Horkheimer levará o seu programa à frente, com o auxílio da psicanálise. Mas não deixará de lado um conceito fundamental de Weber: o de racionalização das relações entre os homens, entendido como a crescente formalização da razão, nas sociedades modernas. Nessas sociedades, têm-se os aspectos quantitativos substituindo os qualitativos, sob a “hegemonia do princípio da equivalência”, entre homens e coisas e entre coisas e coisas. A formalização da razão é homóloga à conversão da natureza em algo abstrato, capaz de ser agregado pelo número, quantificável. Forma-se o processo de “desencantamento do mundo” (*Entzauberung der Welt*), onde a racionalização dos fenômenos leva à ressignificação das operações de conhecimento da realidade sem precedentes. A natureza é despojada de seus elementos míticos e sagrados, passando, então, a ser abstrata, formalizada e desencantada. Esse desencantamento dirige à neutralização do real e à dessacralização da vida, condiciona o real ao monótono, ao causal e repetitivo.

---

<sup>135</sup> GINER, Salvador. Nota Introdutória. In: HORKHEIMER, Max. *Sociedad en Transición: Estudios de Filosofía Social*. Provenza/Barcelona: Ediciones Península, 1976, p. 6.

Muitos historiadores, imersos nesse desencantamento, julgam que fazem uma história imparcial e científica. No entanto, prescrevem uma história eivada de conteúdo reificado, pois não percebem que o método que utiliza o tempo causalista, cronológico, homogêneo e apaziguador das diferenças, sobressai a história dos vencedores, ocultada numa dissimulação racionalizante. O método da interrupção, por meio da dialética, faz com que a negatividade do real exprima os registros do subterrâneo inscritos nos bens culturais que, de acordo com Benjamin, são monumentos da barbárie.

Para Horkheimer, o aperfeiçoamento dos métodos de produção talvez tenha aperfeiçoado não só as probabilidades de opressão, mas também de sua abolição. No entanto, frisa o pensador, a consequência que hoje se pode extrair do materialismo, como antes se extraía de Rousseau ou da Bíblia - ou seja, que o horror e a violência encontrarão um fim “agora ou dentro de cem anos” - foi atual em cada momento. O crescimento da burguesia e o seu êxito, desde os reformadores protestantes, até a solução do fascismo, estavam vinculados às conquistas técnicas e econômicas que caracterizam o progresso do capitalismo, abreviando o desenvolvimento predeterminado. Percebe-se uma equação em que temos, ao mesmo tempo, o avanço dos métodos de produção, em concomitância com a conquista do poder econômico e político, pela burguesia. O nazifascismo vem coroar essa abreviação histórica. A ideia de progresso é imanente a essa abreviação da história. Horkheimer utiliza um fragmento de Comte para confirmar a sua crítica:

É muito diferente se segue simplesmente o curso da história, sem dar conta disso, ou se segue com o pensamento posto nas causas. As mudanças históricas têm lugar tanto no primeiro caso como no segundo, e se efetuam sobretudo unicamente depois que, conforme a sua índole e importância, tenha sacudido a sociedade da correspondente forma funesta.<sup>136</sup>

Horkheimer percebeu que o conhecimento das leis históricas, que regem o desenvolvimento das formas sociais deve, segundo os saintsimonistas, mitigar a revolução ou reforçá-la, de acordo com os marxistas. “Uns e outros o atribuem a função de abreviar um processo que se desenrola

---

<sup>136</sup> COMTE *apud* HORKHEIMER, *op. cit.*, 1976, p. 110.

automaticamente, de um modo natural”.<sup>137</sup> A ênfase de Comte no progresso dos homens e da sociedade, delineado com um bom método de exposição, esconde os processos que não se enquadram na linearidade etapista da evolução da humanidade. As leis históricas são procuradas pelos positivistas para justificar a reforma da sociedade sem sobressaltos, ou para melhor compreender o momento da revolução para os marxistas mecanicistas. Na qualidade de herdeiros do etapismo hegeliano, presente na *Introdução à História da Filosofia*,<sup>138</sup> alguns marxistas ortodoxos veem a história caminhar por um processo mecânico, que também se fundamenta na ideia de progresso, ou que tem ali o seu ordenamento. Quando se procuram leis históricas com esses pressupostos, reduzem-se os fatos históricos pelo coroamento dos mais significativos, sobressaindo uma história dominante, que dissimula a história dos subalternos. A tentativa de abreviar um processo, por meio do conhecimento de suas leis, pode levá-lo a suprir as experiências latentes, não-escritas e não-relatadas. Igualam-se caminhos onde havia arestas, lacunas, não-identidades, diferenças. Para o teórico crítico, apesar da confissão da lógica hegeliana de salto e mudança qualitativa, a troca se apresentava essencialmente como ampliação das dimensões. Horkheimer afirma que a dialética não é idêntica ao progresso. A socialização dos meios de produção e a direção planejada não ocorrem sem resistência e sem esforço contínuo de liberdade. O final da exploração não é atingido com a aceleração do processo e sim com o salto que provém do processo na história.

É com a lógica da própria dialética que Horkheimer acentua a possibilidade de ruptura, de interrupção da sociedade classista (e não por uma análise teleológica positivista). “O racional nunca é completamente dedutível”, pois se “encontra instalado por toda parte na dialética histórica como a ruptura com a sociedade de classes”.<sup>139</sup> Abreviação e progresso não são congêneres de ruptura e dialética. Aqui há um método resolutivo de prova de realidade e qualidade. O implemento dos novos caracteres do capitalismo após os anos 30 não deixa dúvida da forte presença do Estado; de acordo com Horkheimer, as exigências daquele momento assim o exigiam e havia possibilidades objetivas

---

<sup>137</sup> HORKHEIMER, *op. cit.*, 1976, p. 110-111.

<sup>138</sup> HEGEL, Georg W. F., *Introdução à História da Filosofia*. Trad. de Euclidy Carneiro da Silva. Rio de Janeiro: Tecnoprint S.A., 1986.

<sup>139</sup> HORKHEIMER, *op. cit.*, 1976, p. 111.

para estabelecê-lo, o que não deixa de representar as fases da economia burguesa, com seus florescimentos e crises. O automovimento do conceito de mercadoria conduz ao conceito de capitalismo estatal, como em Hegel a certeza sensorial conduz ao saber absoluto. A troca livre e justa caminha com a falta de liberdade e de justiça.

Horkheimer imprimiu o próprio pensamento marxista contra a ortodoxia de esquerda. Combateu com Marx tanto o pensamento idealista, quanto o pensamento do materialismo mecanicista e causalista. Não há um espírito que motiva determinado fim e sim um processo dialético, inerente à natureza das coisas e das sociedades, que configura espectros de mudança. Enquanto o pensamento conservador dominante usa a história e a memória do passado para justificar os paroxismos da civilização, a Teoria Crítica os vê como representações de um projeto iluminista inacabado. Quando se confia num núcleo que tem a história como uma continuidade homogênea, que possua uma razão motivante, não deixa de ser expresso um acessório da equivocada filosofia idealista, pois o pensamento, os conceitos e as ideias são atributos funcionais do homem, e não uma energia independente dos sujeitos históricos. A mente não se estrutura como uma tábua rasa, mas a partir de ações receptivas e ativas, com respostas dinâmicas que se constroem com o outro, no dialogismo do discurso, conformado na realidade linguística e social. É nesse complexo de interação que se forma a personalidade e não a partir de um poder espiritual independente. Como escreve Horkheimer no ensaio *História e Psicologia*, na história não existe uma ideia contínua, voltada para si mesma. Os homens, com sua consciência, são transitórios, mesmo o seu saber e o seu espírito.<sup>140</sup> Não subsiste um espírito independente do homem na sua práxis. As linearidades e continuidades da história não são negligenciadas no pensamento do Horkheimer, pois só se aproxima da verdade aquele que foge da homeostase da aparência. É necessário visualizar as incongruências do real na sua opacidade reificada. Qualquer projeto de sociedade humanizada deve levar em consideração esses elementos.

Nos estudos coordenados sobre a autoridade e a família, Horkheimer pontua as maneiras como a história da humanidade foi dividida, tendo como

---

<sup>140</sup> HORKHEIMER, Max. *História e Psicologia. Teoria Crítica I*. Trad. de Hilde Cohn. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990, p. 17.

preocupação não as formulações conceituais, mas o estágio do conhecimento e o interesse cognoscitivo. Com a ciência literária, deslocada para a história geral, os períodos históricos foram divididos em Idade Antiga, Média e Moderna. Outra periodização, que tinha o fator subjetivo como central, tal como os escolásticos, dividia a história entre a Criação do Mundo, o Nascimento de Cristo e o Fim deste Mundo. Os revolucionários franceses elaboraram um novo calendário para iniciarem uma nova contagem de tempo. Essas demarcações temporais e outras modernas para subdividir a história universal consagram, em consonância com Horkheimer, um interesse próprio, condicionado historicamente junto à necessidade de formalização. Todavia, a crítica é que essa convicção de tratar a história da humanidade – ou, pelo menos, a de grandes grupos europeus unidos às partes da África, Ásia e América – como uma unidade estruturada em si mesma, incorre em erro, quando não se leva em consideração as “séries incoerentes e caóticas de acontecimentos”.<sup>141</sup> Horkheimer destaca, desta forma, o equívoco de se proceder com uma metodologia que iguala os fatos e acontecimentos, ao estabelecer uma unidade arbitrária. As épocas ou períodos históricos, ao serem representados como somas de acontecimentos - cujo início e fim são fixados aleatoriamente - encerram limites para o conhecimento.

Para o crítico Horkheimer, ainda que seja difícil marcar as linhas exatas, não se pode apagar ou ocultar as diferenças acentuadas entre os pontos culminantes dessas épocas passadas. Esse problema é inerente não apenas ao conhecimento histórico, mas também à biologia, pois é mais fácil descrever os casos expressivos a partir dos diferentes campos, do que determinar a transição. Na história do direito, da arte e da religião, exprimem-se regularidades ordenativas, segundo características significativas das pesquisas isoladas. No idealismo, as épocas remontam à autorrevelação de um ser espiritual, que corresponde, em Fichte, a um plano universal dedutível *a priori*, representam graus de um espírito universal objetivador em Hegel, e expressam a natureza geral do homem cada vez segundo um lado diferente, em Dilthey. O materialismo tenta ir mais longe do que esse elemento metafísico, por meio da dinâmica econômica, perscrutando transformações, evoluções e dissoluções.

---

<sup>141</sup> HORKHEIMER, Max. Autoridade e Família. In: *Teoria Crítica I*. Trad. de Hilde Cohn. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990, p. 176.

Horkheimer afirma que o materialismo procura compreender as mudanças da natureza humana no curso da história, tendo como diretriz a forma divergente da sequência material da vida social. Por isso, as transformações na estrutura psíquica da cultura individual são momentos de um processo, cujo ritmo foi ditado na história pelas seguidas mudanças na relação do homem com a natureza, de acordo com a necessidade de reprodução da vida. Os indivíduos e grupos, ao trabalharem e lutarem por melhorias no seu bem estar, reagem às condições econômicas, enquanto que, nas filosofias da história idealistas, sobressai uma força espiritual fixada anteriormente em traços essenciais, que é autora do evento. A história não se apresenta como um processo da ação recíproca entre natureza e sociedade, cultura e devir, liberdade e necessidade, mas como “representação de um princípio homogêneo”.<sup>142</sup> Horkheimer critica a forma passiva e continuísta das filosofias idealistas, por encobrir as lutas inerentes à práxis social que se expressa dialeticamente, seja na ação da natureza com a sociedade, seja na busca da liberdade.

Em todos os momentos, o homem está se fazendo, reagindo contra os imperativos morais ou sociais, interrompendo as linearidades das representações das classes dominantes presentes nos processos homogêneos, ainda que de formas por vezes inconscientes. Os sujeitos históricos nem sempre sabem que fazem a história. Para Horkheimer, de acordo com as teorias históricas geradas na Alemanha e na França no século XIX, sobressaem no homem moderno estruturas homogêneas intercambiadas pela economia, política, arte, direito e religião. O historiador deve perceber, nos traços característicos da evolução da humanidade, índices de pertença histórica de um acontecimento “da mesma forma que o biógrafo de um sábio ou poeta pode, através de uma frase recém-encontrada, determinar o período em que foi escrita”.<sup>143</sup> Essa frase recém-encontrada, ao estabelecer o período em que foi redigida, pode iluminar o momento significativo da vida do sábio ou do poeta, que até então era desconhecido, interrompendo uma unidade consagrada anteriormente. Com o uso da crítica dialógica, instaura-se um novo discurso. As estruturas sociais não se conservam para sempre na fixidez, mas

---

<sup>142</sup> HORKHEIMER, *op. cit.*, 1990, p. 178-9.

<sup>143</sup> *Idem*, p. 179.

se processam seguidamente, para Horkheimer, entre as suas partes e as esferas subordinadas, uma ação recíproca que é configurada dialeticamente.

Para Horkheimer, todas as filosofias que acreditam que os movimentos dos indivíduos e da sociedade advêm de uma unidade fundamental e não-histórica incorrem em inexatidão. Ao fazerem uso de uma metodologia não-dialética, têm dificuldades de reconhecer no processo histórico o surgimento de novas qualidades individuais e sociais, acreditando que as qualidades que surgirão mais tarde já estariam em germe ou que teriam brotado de uma “causa” metafísica da existência. O pensamento dialético, de que Horkheimer é herdeiro, percebe que as qualidades atingidas socialmente originam-se de lutas e contradições inerentes ao social, conformadas na história. Os processos e as transformações vivas se caracterizam tanto pelo desenvolvimento contínuo, quanto pelas reviravoltas estruturais. O comportamento de grupos sociais europeus, que aparece determinado na natureza humana ou no caráter, na verdade é fruto de intimidação, desejos impotentes e condições sufocantes, em que a sobrevivência de revoluções no campo econômico e social poderia, em pouco tempo, transformar o que até agora é aceito como substância eterna. Aquilo que alguns povos têm como caráter geral da comunidade pode não passar de uma estrutura social opressora, ocultada pelo comportamento extravagante ou introspectivo.

A relação, para Horkheimer, entre as forças, as necessidades e as condições de vida dos homens, efetivou-se de forma tão tensa com o tempo que, por ocasião de uma mudança exterior, deve ocorrer concomitantemente uma mudança da estrutura psíquica. O sistema firme de comportamentos condicionados presentes nos homens de determinada época ou classe, a maneira como eles se ajustam conscientes ou inconscientes à estrutura diferenciada e constantemente reequilibrada de preferências de valorização e de fantasias, “esta aparelhagem interior”, conserva a precariedade. Isso ocorre porque o abandono de uma velha estrutura de vida para uma nova, ao requerer crescente esforço racional, exige também muita força e coragem psíquica. Isso indica que pode haver reviravoltas na história porque os homens mudaram antes e que tais mudanças podem ter origem nos grupos em que as decisões não saíram de “natureza psíquica enrijecida, mas o próprio conhecimento se

transforma em poder”.<sup>144</sup> O mecanismo cultural de diferentes épocas fortificou no íntimo dos dominados o necessário poder dos homens pelos homens que, de uma forma ou de outra, determina a história até o momento.

A fé na autoridade, como mecanismo sempre renovador, constitui, na história, conforme Horkheimer, um motor humano, ora produtivo ora obstrutivo. A autoridade, como dependência aceita, pode significar tanto o desenvolvimento das forças humanas de acordo com os interesses dos indivíduos, quanto se apresentar como um conjunto de ideias sociais sustentadas artificialmente, contrariando os reais interesses coletivos. Fundamenta-se na autoridade, tanto a submissão servil e a incapacidade de tomar decisão própria, contribuindo para a continuação de condições indignas, quanto à disciplina consciente de trabalho, numa sociedade em crescimento. Essas duas maneiras de viver se diferenciam como o sono e a vigília ou como a clausura e a liberdade. Numa leitura crítica e dialética de Descartes, Horkheimer assinala que, mesmo sendo o criador do primeiro sistema de filosofia burguesa, ele é o precursor na luta contra o princípio da autoridade no pensamento em geral, reconhecido – se não pelo que construiu, mas também pelo que destruiu – como o grande libertador do pensamento europeu. Libertador, sobretudo, na luta contra a fé nas autoridades. Por isso, Horkheimer diz que a grande filosofia burguesa, até o início dos Oitocentos, constantemente retoma a recusa do comportamento autoritário. A importância do iluminismo se configura não tanto contra a afirmação de Deus, mas pela recusa de seu reconhecimento fundamentado na simples autoridade. “Tenha coragem de servir-se de sua própria razão!” é o lema de Kant; afaste-se de seus tutores, *Sapere aude!* Onde o pensamento tradicional percebe apenas a emulação de uma filosofia burguesa, a Teoria Crítica descortina potenciais emancipatórios. Ou seja, interrompe o pensamento burguês naquilo que tem de libertador.

Um dos artigos mais importantes, escrito em 1937 por Horkheimer e publicado na revista do Instituto de Pesquisa Social, foi *Teoria Tradicional e Teoria Crítica (Traditionelle und kritische Theorie)*. Esse artigo foi seguido de outros dois, um de Marcuse e o outro novamente de Horkheimer, nesse mesmo

---

<sup>144</sup> *Idem*, p. 190-1.

ano, com o título de *Philosophie und kritische Theorie*. Depois de acabar de escrever Teoria Tradicional e Teoria Crítica, Horkheimer redigiu uma carta a Henryk Grossmann (que havia proposto publicar um volume sobre K. Marx ou sobre economia para o jubileu de 70 anos de publicação do primeiro volume de *O Capital*): “Eu acabo de terminar um artigo sobre o conceito de teoria, na verdade, exatamente o artigo do jubileu.”<sup>145</sup> Nesse artigo, Horkheimer expõe a lógica dialética como a estrutura que serve de base para a crítica da economia política, propondo elementos teóricos de intervenção social, fundamentados na crítica dialética. Para isso, o conceito de crítica deve ser considerado à luz do texto “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”, ou seja, tendo como diretriz o sentido de crítica dialética da economia política, mais que no sentido idealista da razão pura kantiana. A Teoria Crítica é tributária das três críticas de Kant: *Crítica da Razão Pura*, *Crítica da Razão Prática* e *Crítica do Juízo*; das críticas de Hegel presentes na crítica dialética do entendimento, na *Fenomenologia do Espírito* e na *Lógica*. De Marx, é derivada de suas críticas: *Crítica à Filosofia do Direito de Hegel*, *Contribuição à Crítica da Economia Política*, *A Sagrada Família ou Crítica da Crítica Crítica*, *O Capital*, *Crítica da Economia Política*. Além disso, a Teoria Crítica tem também em Schopenhauer e seu “pessimismo consequencial” a sua influência, pois ele sempre esteve “familiarizado com o pessimismo metafísico, elemento central para todo o pensamento verdadeiramente materialista”.<sup>146</sup>

A Teoria Crítica designa, ao mesmo tempo, um campo teórico e um grupo específico de intelectuais filiados a esse campo teórico, reunidos em uma instituição (Instituto de Pesquisa Social). Marcos Nobre subdivide a Teoria Crítica em duas características dinâmicas que se complementam. Ela designa, em primeiro lugar, um campo radicado no marxismo, com elementos teóricos fundamentais, os quais Horkheimer pretende distinguir das outras concepções teóricas. Assim compreendida, a Teoria Crítica assume um “sentido mais amplo”. Em segundo lugar, com a posse desses elementos, Horkheimer interpreta o pensamento de Marx e os maneja como parâmetros interpretativos

---

<sup>145</sup> HORKHEIMER *apud* WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt*. História, desenvolvimento teórico, significação política. Trad. do alemão por Lilyane Deroche-Gurgel; trad. do francês por Vera de Azambuja Harvey. Rio de Janeiro: Difel, 2006, p. 214.

<sup>146</sup> HORKHEIMER *apud* MATOS, Olgária C. Féres. Introdução. In: HORKHEIMER, Max. *Teoria Crítica I*. Trad. de Hilde Cohn. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990, p. XVI.

do momento histórico em que se encontra, ou seja, apresenta a sua conceituação da Teoria Crítica. Desta forma, é classificada em “sentido mais restrito”. É um atributo fundamental de a Teoria Crítica ser permanentemente renovada e exercitada, não se enquadrando em qualquer teoria que a imobilize. Somente o pensamento dialético é que potencializa seu caráter dinâmico, motivo da limitação da teoria tradicional. Quando se toma a obra de Marx como referência de investigação, não significa pegá-la como pronta e acabada, como a ortodoxia stalinista a interpretava, mas como um conjunto de hipóteses, problemas, perguntas e respostas, atualizadas de acordo com a constelação histórica específica do momento.<sup>147</sup> Somente um pensamento não-dogmático pode apreender a riqueza e a dinamicidade das sociedades, não se fixando, ao mesmo tempo, nas fantasmagorias das representações do real.

Quando se trabalha com a pesquisa, a teoria equivale, de acordo com a definição de Horkheimer, a uma sinopse de proposições de um determinado campo ou área especializada, unidas entre si de forma que se poderiam deduzir, de alguma dessas teorias, todas as demais. “Quanto menor for o número dos princípios mais elevados, em relação às conclusões, tanto mais perfeita será a teoria”. A legitimidade está na “consonância das proposições deduzidas com os fatos ocorridos”. Se ocorrerem contradições entre a teoria e a experiência, uma das duas terá que ser reexaminada.<sup>148</sup> No seu *Discurso Sobre o Método*,<sup>149</sup> Descartes escreve que o método científico, caracterizado por ele, procura conduzir a ordem conforme os seus pensamentos, iniciando com os objetos de conhecimento mais fáceis e simples, “para então subir, por assim dizer, gradualmente, até chegar a conhecer os mais complexos, pressupondo nesses objetos uma ordem que não sucede de modo natural”.<sup>150</sup> O método dedutivo deve ser extensivo à totalidade das ciências, tal como procede na matemática. A “ordem” existente no mundo “abre-se para uma conexão de deduções intelectuais”. A matemática é um suporte natural no método tradicional de se fazer ciência. “Cada vez menor é o número de nomes que aparecem como elementos da teoria e partes das conclusões e

---

<sup>147</sup> NOBRE, Marcos. *A Teoria Crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 22-23.

<sup>148</sup> HORKHEIMER, Max. Teoria Tradicional e Teoria Crítica. In: *Textos Escolhidos*. Trad. de Edgard Afonso Malagodi e Ronaldo Pereira Cunha. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 125.

<sup>149</sup> DESCARTES, R. *Discurso Sobre o Método e Princípios da Filosofia*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.

<sup>150</sup> DESCARTES *apud* HORKHEIMER, *op. cit.*, 1975, p. 126.

proposições, sendo substituídos por símbolos matemáticos na designação de objetos observados”.<sup>151</sup> A importância da matemática chega a tal ponto que as próprias operações lógicas já estão racionalizadas na ciência natural, de forma que as teorias são elaboradas a partir de construções matematizadas.

Horkheimer faz essa observação para questionar não o significado da teoria em geral, mas para criticar a teoria esboçada de “cima para baixo”, a teoria que não tem um “contato direto com os problemas de uma ciência empírica particular”.<sup>152</sup> Os cientistas estão atrelados ao aparelho social e suas realizações constituem um momento da autopreservação e da reprodução contínua do existente. Consoante Horkheimer, o cientista, inserido da divisão social do trabalho, deve conceber e classificar os fatos em ordens conceituais, dispondo-os de forma que ele e os demais parceiros possam dominá-los amplamente. A vida da sociedade é a consequência da totalidade do trabalho realizado nas diversas profissões, de tal forma que a ciência não pode ser vista como autônoma e independente. A estrutura da produção industrial e agrária, a separação entre função diretora e executiva, entre atividade intelectual e manual não resultam de relações eternas ou naturais, mas emergem do modo de produção consoante à sociedade. Embora a tendência a naturalizar a desigualdade continue disfarçada, a análise dialética joga por terra as máscaras sociais.

A aparente independência e a falsa autonomia nos diferentes processos de trabalho correspondem, inegavelmente, à ilusão de liberdade dos sujeitos econômicos na sociedade burguesa. “Eles são expoentes do mecanismo social invisível, embora creiam agir segundo suas decisões individuais”.<sup>153</sup> Sempre mais fetichizadas, a mercadoria, o corpo e a ciência não deixam de representar as antíteses dos conflitos presentes nas sociedades. Para o pensamento tradicional, o mundo é composto de faticidades sendo, por isso, aceito de forma passiva. Os sujeitos tendem a se ajustar o mais adequadamente possível. O indivíduo e a sociedade são essencialmente diferentes. Quando se procura usar o mesmo método tradicional de ciência, subjuga-se o homem como incapaz de agir e sentir, de forma dicotômica com o real. Como Horkheimer

---

<sup>151</sup> HORKHEIMER, *op. cit.*, 1975, p. 126.

<sup>152</sup> HORKHEIMER, *op. cit.*, 1975, p. 127.

<sup>153</sup> *Idem*, p. 131.

assinala, somos formados pela atividade humana, por isso não apreendida pelo mesmo método das ciências da natureza, tal como alguns teóricos tradicionais acreditavam. As sociedades se formam também na oposição direta com o existente ou como resultados de forças contrárias; não são o resultado das espontaneidades conscientes de sujeitos livres e autônomos.

A totalidade do mundo perceptível, tal como existe para o membro da sociedade burguesa e tal como é interpretado em sua reciprocidade com ela, dentro da concepção tradicional do mundo, é para seu sujeito uma sinopse de faticidades; esse mundo existe e deve ser aceito. O pensamento organizador concernente a cada indivíduo pertence às reações sociais que tendem a se ajustar às necessidades de modo o mais adequado possível. Porém, entre indivíduo e sociedade, existe uma diferença essencial. O mesmo mundo que, para o indivíduo, é algo em si existente e que tem que captar e tomar em consideração é, por outro lado, na figura que existe e se mantém, produto da *práxis* social geral. O que percebemos no nosso meio ambiente, as cidades, povoados, campos e bosques trazem em si a marca do trabalho. Os homens não são apenas um resultado da História em sua indumentária e apresentação, em sua figura e seu modo de sentir, mas também a maneira como vêem e ouvem é inseparável do processo de vida social tal como este se desenvolveu através dos séculos. Os fatos que os sentidos nos fornecem são pré-formados de modo duplo: pelo caráter histórico do objeto percebido e pelo caráter histórico do órgão perceptivo. Nem um nem outro são meramente naturais, mas enformados pela atividade humana.<sup>154</sup>

Horkheimer sinaliza o seu método como instrumento que rompe com a continuidade do método tradicional, pois este disfarça as imperfeições na apresentação do fato. No mundo como sinopse de faticidade, o indivíduo aceita de forma natural as determinações básicas da sua existência, esforçando-se por preenchê-las, encontrando satisfação e honra na realização do cumprimento das tarefas. Para o pensamento crítico, não há confiança nessa diretriz da vida social, pois a Teoria Crítica elimina a separação diretiva entre indivíduo e sociedade, em que aquele consente como naturais as determinações sociais, os obstáculos e barreiras que são impostas à sua atividade. A Teoria Crítica considera o contexto condicionado pela cega atuação conjunta das atividades isoladas, pela divisão do trabalho, pelas diferenças de classes como funções que se originam na ação humana, funções as quais podem estar subordinadas a objetivos racionais. O pensamento tradicional considera as “gêneses dos fatos concretos determinados como aplicação prática dos conceitos, pelos quais estes fatos são apreendidos e, por

---

<sup>154</sup> *Idem*, p. 133.

consequente, seu papel na *práxis* como algo exterior”.<sup>155</sup> A teoria tradicional, fundamentada no método cartesiano, organiza a experiência formulando questões que se originam em conexão com a reprodução da vida em determinado momento.

O conhecimento gerado pelas disciplinas científicas é aplicado ao maior número de ocasiões, não sendo preocupação do comportamento tradicional a gênese social dos problemas, nem a situação da ciência empregada, nem os fins perseguidos com a sua aplicação, pois tais questões são consideradas exteriores. A gênese social do problema, a situação da ciência e os fins perseguidos por ela são pertinentes à análise da Teoria Crítica, que tem como objeto o homem, que é o produtor de todas as formas históricas de vida, diferenciando-se dos outros animais. Não se estuda o pior homem e as suas agruras com o mesmo método que se estuda o macaco mais habilidoso. As situações em que se fundamenta a ciência não é coisa dada, que basta apenas constatar e procurar leis para futuras previsões, pois o “dado” não está cru na natureza, mas depende do poder do homem sobre essa natureza. Os objetos e a percepção que se formam historicamente, bem como a formulação de questões e o sentido da resposta, demonstram a autenticidade da atividade humana e o seu poder.<sup>156</sup> A alienação expressa na terminologia filosófica, ao separar valor de ciência, valor de pesquisa e saber de agir, preservam o cientista das contradições e emprestam ao seu trabalho alguns limites bem demarcados. Para o teórico crítico, a oposição ao conceito tradicional de teoria não está na diversidade dos objetos, muito menos na diversidade de sujeitos, mas está onde vê os fatos como resultantes do trabalho. Não são exteriores ao mundo, como os têm os outros profissionais que se consideram “pequenos” cientistas.

Para o pensamento crítico, é importante haver uma nova organização de trabalho, em que não se fantasiem as diferenças, em que os fatos concretos dados à percepção devam despojar-se do caráter de mera faticidade, quando forem compreendidos como produtos que deveriam estar sob o controle

---

<sup>155</sup> *Idem*, p. 139.

<sup>156</sup> HORKHEIMER, Max. Filosofia e Teoria Crítica. In: *Textos Escolhidos*. Trad. de Edgard Afonso Malagodi e Ronaldo Pereira Cunha. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 163.

humano.<sup>157</sup> O método dialético expõe uma realidade que deve ser despojada, tanto da fantasia alienante, quanto do reducionismo factual. Embora presentes nas sociedades, fantasia e fato não se autodefinem, pois fazem parte dos mecanismos de representação social, que podem ser melhor interpretados pela interrupção dialética, que os percebe num todo. Embora transformador da natureza e mecanismo importante de humanização do homem, o trabalho por ele realizado renova a cada dia a sua própria exploração e o ameaça com formas diferenciadas de misérias. Citando Marx e Engels, Horkheimer afirma que, na sociedade moderna, objeto da Teoria Crítica, o trabalhador, útil pela prole que gera e que mediatiza a mais-valia relativa, vivencia o nexo entre o trabalho que dá aos homens ferramentas mais potentes, na sua luta incessante com a natureza, e vive simultaneamente o paradoxo da renovação constante de uma organização obsoleta, que o leva a ser vil, indigno, miserável e impotente. Se a miserabilidade é questionável nos países mais avançados, a vileza e a indignidade caminham com o progresso. O desemprego e as crises econômicas, os terrorismos, principalmente os de governos, e a impotência das massas não se baseiam na limitação do potencial técnico, como ocorria no passado, mas nas condições inadequadas da produção. Essa, segundo Horkheimer, não está destinada à vida coletiva, mas à orientação de exigência do poder de indivíduos. Como consequência inevitável, levou à aplicação do “princípio progressista de que é suficiente que os indivíduos se preocupem apenas consigo mesmos”.<sup>158</sup>

A crítica ao progresso dialoga com a crítica inerente à dialética, paralisando o discurso continuísta da teoria tradicional. A propriedade da Teoria Crítica torna-se evidente, se o “teórico e a sua atividade” são analisados na dinâmica dos subalternos e dominados, de modo que a “exposição das contradições sociais não seja meramente uma expressão da situação histórica concreta, mas também um fator que estimula e que transforma”.<sup>159</sup> Entende-se a agressividade do teórico crítico, frente não só aos apologetas conscientes da situação vigente, mas também frente aos conformistas e utópicos, nas suas próprias fileiras. A teoria tradicional admite o seu papel positivo na sociedade

---

<sup>157</sup> HORKHEIMER, “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”. *op. cit.*, 1975, p 139-40.

<sup>158</sup> *Idem*, p. 142.

<sup>159</sup> *Idem*, p. 144.

que funciona, “a relação mediatizada e intransparente com a satisfação das necessidades gerais, a participação no processo renovador da vida da totalidade”.<sup>160</sup> Essas assertivas são questionadas pelo pensamento crítico, que tem interesses universais, embora não reconhecidos. Os conceitos críticos tais como classe, exploração, mais-valia, lucro, pauperização e ruína são momentos da totalidade, em que o sentido deve ir além da reprodução da sociedade e deve chegar a transformá-la. A Teoria Crítica contraria o modo de pensar existente, tal como Kant e Marx o fizeram nas épocas passadas com suas críticas, pois o conformismo possibilita a continuidade do passado segregador (e muitas vezes ufanista), favorecendo os interesses da ordem ultrapassada que procura se renovar pela retórica autoritária.

A Teoria Crítica deve extinguir a parcialidade da teoria tradicional, o que não significa negar a teoria tradicional. Trata-se de expor a ela a consciência concreta de sua limitação, considerando os seus resultados no contexto mais amplo da sociedade produtora de mercadorias. Talvez, assim, a teoria tradicional possa superar sua função de legitimação da dominação, a partir do momento em que se colocou “como tarefa examinar os fenômenos sociais de maneira objetiva e neutra”.<sup>161</sup> Existe certa hostilidade na opinião pública a qualquer teoria, o que redundava na prática contra a atividade modificadora, inerente ao pensamento crítico. Todo pensamento que não se limita a registrar e classificar as categorias de forma neutra ou confirme a práxis da vida dada, sofre de resistência. Também para os dominados, prevalece o medo inconsciente de perceber que foi equivocada e supérflua a sua acomodação à realidade, pois foi o resultado de muito esforço. Da mesma maneira como é difícil para os dominados fugir da acomodação da realidade, é igualmente difícil enfrentar fundamentos teóricos que dessublimam a teoria tradicional, mesmo que tenha como premissa o homem. A Teoria Crítica, sendo “a forma mais avançada do pensamento presente, e pelo fato de qualquer esforço intelectual consequente, preocupado com as questões humanas, desembocar analogamente na Teoria Crítica”,<sup>162</sup> faz com que a teoria em geral passe a ser desacreditada pelo pensamento mediano. A administração do mundo cada vez

---

<sup>160</sup> *Idem*, p. 146.

<sup>161</sup> NOBRE, *op. cit.*, 2004, p. 40.

<sup>162</sup> HORKHEIMER, Teoria Tradicional e Teoria Crítica. *op. cit.*, 1975, p. 155.

mais recalcado possibilita a multiplicação dos fetiches; esses vão da mercadoria ao corpo, adequando-se às teorias tradicionais.

O interesse no Brasil pela Teoria Crítica, sobretudo a partir dos anos 60, não se mostra como uma moda passageira. Esse interesse fundamenta-se na indagação filosófica, sociológica e histórica, iniciada por um grupo de pesquisadores que, sob condições adversas, repudiaram todas as formas de conformismo, principalmente o intelectual. Horkheimer e seus colaboradores merecem a crítica rigorosa que eles mesmos perpetraram contra os outros. Não restam dúvidas dos limites também de suas críticas e das consideráveis debilidades. Todavia, a teoria social e a crítica cultural contemporâneas não alcançariam o relevo se não fosse a contribuição de seus membros como Benjamin, Adorno e Horkheimer entre outros.

## CAPÍTULO 2- INTERRUPTÃO E DIALÉTICA

### 2.1 - Interrupção e imagem dialética

Neste capítulo procuraremos algumas constantes de diretrizes que apontam para a relação do tempo na obra de Walter Benjamin. Nosso objetivo não é sistematizar o pensamento ou a obra de Benjamin, já que ele mesmo era contra esse método. Pretendemos apontar alguns procedimentos metodológicos que poderão enriquecer as análises dos objetos da história. Veremos outras perspectivas para a história cultural, que problematiza as maneiras de apreensão do acontecimento, a partir de alguns conceitos importantes da produção benjaminiana. Tentaremos demonstrar como a “dialética na interrupção” de Walter Benjamin propugna uma história que seja um objeto de construção. Para isso, devemos utilizar um método que descubra a história que foi obstaculizada pelas histórias oficiais ou universais, que aplaina todas as diferenças sob o método homogêneo da cultura dominante. O método, segundo a dialética na interrupção, deve ser usado como desbravador do desconhecido, e não como homogeneizador de perspectivas. Para Benjamin, a “verdadeira imagem do passado” é algo único e momentâneo, que não se coaduna na totalidade falseadora do real. Pretendemos tratar da insistência de Benjamin em um gênero historiográfico de conceituação da paralisação. Benjamin nos faz apreender o fato histórico pela interrupção metodológica, a partir da oposição entre a homogeneidade causalista e a intensidade instantânea de dois acontecimentos. Percebemos, no crítico, que o presente e o futuro não são conceitos distantes temporalmente e fixos no espaço, e nem se encontram numa relação de causa e efeito, mas que o passado está, de certa forma, presente no presente e o futuro também já está presente no presente.<sup>163</sup>

Depois da crítica de Benjamin feita à metodologia historicista e socialdemocrata, devido ao fato de ambas acreditarem num progresso imanente à história, veremos como o conceito de revolução, presente na obra

---

<sup>163</sup> OTTE, Georg. A questão da legibilidade do mundo na “Obra das Passagens” de Walter Benjamin, In: *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 8, n.1, e n. 2, p. 25-38, jan/jun e jul/dez de 2004, p. 32.

desse pensador, inova ao procurar redimir, a partir da imobilidade do instante, os revolucionários vitimados pelo progresso e pela história dos vencedores. As proezas realizadas na dominação do mundo não têm valor se não forem acompanhadas de um progresso no plano social, estruturados na consciência e no bem-estar de todos. Benjamin se rebela contra a emprestada normatividade de uma compreensão histórica que se fundamenta na imitação simples dos modelos do passado. Ele se insurge contra uma tendência da compreensão moderna de história que neutraliza a provocação do novo e do inesperado, tal como no evolucionismo e em certas filosofias da história.<sup>164</sup> Quando se estuda o passado de maneira não dinâmica, sobressaindo uma normatividade generalizante, o diferente e significativo ficam ocultos no enredo histórico. Benjamin irá contra a concepção historicista que encerra a história em um museu e “desfia entre os dedos” os eventos e acontecimentos, como as “contas de um rosário”<sup>165</sup> na mão do crente. No pensamento benjaminiano, a imagem possui a característica de se apresentar conforme o modelo do sonho e do despertar, favorecendo a atualização histórica. A palavra *Denkbild* (imagem-pensamento) sintetiza a imagem como um instrumento importante para a expressão do histórico em Benjamin. A imagem funciona como um relâmpago que se opera na *durée*.

A dialética na interrupção é uma categoria importante no pensamento de Benjamin, por ser uma espécie de teor das imagens dialéticas (*dialektisches Bild*). No entanto, os significados dessas expressões conceituais permaneceram cambiantes em toda a obra do nosso crítico. Talvez acolhessem um tratamento consistente na redação final das *Passagens*. As várias interpretações e variabilidade de traduções desses conceitos expressam as transfigurações benjaminianas possíveis. Benjamin não tinha a preocupação de procurar uma mediação em seus escritos, o que lhe obrigou a refazer vários textos, para que fossem aceitos na Revista do Instituto de Pesquisa Social. Isso se explica por que estamos diante de oximoros, diante de dois conceitos

---

<sup>164</sup> HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Trad. de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 17.

<sup>165</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. de Wanda Nogueira Caldeira Brant. Trad. das teses Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 140. Cf. também BENJAMIN, Walter. Über den Begriff der Geschichte. In: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt (am Main): Suhrkamp, 1990, p. 703.

forçosamente aproximados, nesse sentido, quase artificiais, de termos antagônicos. Para usarmos uma imagem de Benjamin, é como um arco que não se consegue esticar. Essa ideia aparece como uma metáfora surrealista, na qual a iluminação profana faz compreender aspectos escorregadios da linguagem benjaminiana.<sup>166</sup> O pensamento de Benjamin não pretendia chegar a afirmações obrigatórias de validade geral, mas procurou, na medida do possível, substituí-las por afirmações metafóricas. “Uma metáfora estabelece uma conexão que é sensorialmente percebida em sua imediaticidade e dispensa interpretações”.<sup>167</sup> As metáforas, enquanto tropo linguístico, são os meios pelos quais se realizam poeticamente a unicidade do mundo da vida. A metáfora potencializa a dialética pela sua própria característica tropológica, ao se fundamentar numa relação de semelhança entre o próprio e o que designa.

O pensamento dialético precisa perceber a separação dos dois momentos da história, o passado e o futuro, como uma espécie de apocatástase<sup>168</sup> histórica recolhida no presente:

Pequena proposta metodológica para a dialética da história cultural. É muito fácil estabelecer dicotomias para cada época, em seus diferentes domínios, segundo determinados pontos de vista: de modo a ter, de um lado, a parte fértil, auspiciosa, viva e positiva, e de outro, a parte inútil, atrasada e morta de cada época. Com efeito, os contornos da parte positiva só se realçarão nitidamente se ela for devidamente delimitada em relação à parte negativa. Toda negação, por sua vez, tem o seu valor apenas como pano de fundo para os contornos do vivo, do positivo. Por isso, é de importância decisiva aplicar novamente uma divisa a esta parte negativa, inicialmente excluída, de modo que a mudança de ângulo de visão (mas não de critérios!) faça surgir novamente, nela também, um elemento positivo e diferente daquele anteriormente especificado. E assim por diante *ad infinitum*, até que todo o passado seja recolhido no presente em uma apocatástase histórica.<sup>169</sup>

---

<sup>166</sup> MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. Trad. de Lílian Escorel. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 138-9.

<sup>167</sup> ARENDT, Hannah. Walter Benjamin: 1892-1940. In: *Homens em Tempos Sombrios*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras: 1999, p. 144.

<sup>168</sup> Ao recuperar o conceito de rememoração, Benjamin lança mão também do conceito de apocatástase. Esta palavra foi defendida por Orígenes, pensador cristão perseguido, torturado e assinado pelas autoridades do Império Romano no século III. “Orígenes sustentava a tese de que o poder de Deus era tão grande que, depois de salvar os justos, Ele salvaria também os pecadores, encaminhando todos para o Reino dos Céus. Benjamin defendia a ideia de uma ‘salvação histórica’ para todas as aspirações libertárias do passado, a serem simbolicamente realizadas pela humanidade redimida.” KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. R. de Janeiro: Campus, 1988, p. 83.

<sup>169</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. (org.) Willi Bolle. Trad. do alemão: Irene Aron; trad. do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG/ São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 501 [N 1a, 3].

Esta seria a maneira metodológica em que o século de Baudelaire se fizesse presente no século XX. Na dialética benjaminiana, o que interessa não são os grandes contrastes, por exemplo, entre uma boa e uma má adaptação de Fausto para o cinema, e sim os contrastes dialéticos, que são frequentemente confundidos com nuances. Por isso, na obra das *Passagens*, Benjamin utiliza o método da montagem literária: “Somente mostrar”.<sup>170</sup> As noções que compõem o conceito da “imagem dialética” são fundamentais para Benjamin: primeiro, a imagem, motivo original de sua maneira de pensar; em seguida, a dialética, que sustenta os seus escritos.

No confronto entre a imagem e a dialética, vemos a primeira levar vantagem sobre a segunda. Pertencendo até então ao domínio do espaço, às vezes à sua fantasmagoria, ela domina os efeitos do próximo e do distante. A imagem pretende, além do instante puro, figurar na história para servir ao presente. Com base nessa capacidade do presente absorver os tempos, quando o “presente se transforma no futuro por meio do passado”, poderíamos ter na “imagem do passado” mais do que o germe; talvez uma matriz do futuro.<sup>171</sup> A imagem dialética vai contra a monotonia e introduz a mudança, como por exemplo, no eterno retorno, que representa uma espécie de continuidade temporal, em que a mudança é aparente e a realidade é sempre a mesma. Ou a moda, que sempre dá a ilusão de novidade. A moda, na história, apresenta-se como o eterno retorno do novo. Porém, a moda possui determinadas características que ajudam a “prever” ou a antecipar coisas, dando novas correntes da arte, de antemão.<sup>172</sup> A moda ajuda Walter Benjamin a figurar a história como *Jetztzeit*.<sup>173</sup> Como a moda apresenta novas roupagens, utilizando as antigas, pode igualmente sustentar um sentido de interrupção temporal, pois essa interrupção é portadora do passado histórico. Assim como a arte, a moda possui o caráter de antecipar determinados fenômenos.<sup>174</sup> Para Benjamin, a história mostra que a moda permanece em

---

<sup>170</sup> *Idem*, p. 502 [N1a, 8].

<sup>171</sup> MISSAC, *op. cit.*, 1998, p. 139-140.

<sup>172</sup> OTTE, Georg. A questão da legibilidade do mundo na “Obra das Passagens” de Walter Benjamin, In: *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 8, n.1, e n. 2, p. 25-38, jan/jun e jul/dez de 2004, p. 26.

<sup>173</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 701.

<sup>174</sup> Na perspectiva de Benjamin, uma das principais tarefas da arte foi a de suscitar indagações num momento ainda não preparado “para que recebesse plena resposta.” BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução.” In: *Textos escolhidos*. Tradução de José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 29. Em seguida, Benjamin

contato constante com “as coisas vindouras graças ao faro incomparável que o feminino tem para aquilo que o futuro reserva. Cada estação da moda traz em suas últimas criações certos sinais secretos de coisas por vir”.<sup>175</sup> A moda também dá um “salto de tigre” em direção ao passado, forçando a história a ressignificar. Esse salto rompe a continuidade histórica e provoca a rememoração para uma nova utopia. Ele cai sempre na arena onde a classe dominante impera, donde surge a necessidade de este salto ser dialético, como o concebeu Marx em relação à revolução.<sup>176</sup>

O método tem na imagem a característica peculiar de se expressar historicamente. Desta forma, a história se decompõe em imagens e não em histórias. O método imagético oferece-nos uma história de forma diferente da épica tradicional, afastando-se de um princípio homogeneizador e causalista. Tal valorização do imagético favorece, na exposição da história, a teoria das imagens dialéticas, que “funda” uma concepção de exposição, na qual interagem palavras e imagens. Essa teoria apaga, também, uma fronteira que existia na escrita discursiva do historiador, qual seja, a fronteira entre o agente da história e o responsável pelo seu relato, tal como a figura do historiador positivista ou historicista.<sup>177</sup> A imagem possibilita àquilo que já ocorreu unir-se ao agora (*Jetzt*), numa espécie de constelação. Ela procura uma relação dialética que salte do que foi para um agora, não se reduzindo a uma simples imbricação entre o passado e o presente. A imagem dialética instaura uma relação entre o passado e o agora no sentido de uma correspondência histórica “que só pode se produzir se o conhecimento histórico, em lugar de ter como objetivo descrever o passado o traduz, isto é, comunica a experiência

---

acrescenta: “Segundo André Breton, a obra de arte só tem valor na medida em que agita os reflexos do futuro. (...) ela elabora as formas de arte tradicionais, nos diversos estágios de seu desenvolvimento, com o objetivo de aplicá-las nos efeitos que, em seguida, serão desembaraçadamente visados pela forma da nova arte. Antes de o filme ser aceito, os dadaístas, através de suas manifestações, procuravam introduzir junto ao público um movimento, o qual Chaplin, logo após, viria a ensejar de modo mais natural. (...) ela prepara, de maneira amiúde invisível, as modificações sociais, transformando os métodos de acolhida a fim de adaptá-los às formas novas de arte.” *Idem*, 1975, p. 29.

<sup>175</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2006, p. 103 [B1a, 1].

<sup>176</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 701.

<sup>177</sup> Com a teoria das imagens dialéticas “Benjamin não apenas fundou uma concepção forte de exposição (*Darstellung*) histórica – em oposição ao registro da re-presentação – na qual interagem palavras e imagens, como também apagou outra fronteira que tradicionalmente conduzia a escrita discursiva do historiador”. Cf.: SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 227.

desse passado vivido no presente”.<sup>178</sup> As imagens dialéticas buscam arrancar os momentos significativos do passado, e que foram solapados pela historiografia dominante, para representá-los no presente. Os momentos pretéritos são significativos quando se associam com o presente, na imagem. Temos, dessa forma, o postulado de não diferenciar entre os eventos grandes e pequenos, pois o pequeno pode se revelar grande em conjunção com o presente, como por exemplo, na representação literária do romance policial.

Walter Benjamin pretende, com esse método, destacar os acontecimentos que estão imersos num fluxo homogêneo e mostrar as suas diferenças, pois, dessa forma, a história dos vencidos poderá significar os eventos no presente. O historiador precisa interromper o continuísmo histórico para apreender o acontecimento; caso contrário, a sua análise será experimentada como apressada. A imagem dialética implica o afastamento da história apologética, pois esta encobre os momentos revolucionários do curso histórico. De fato, a história apologética “acalenta no coração” o estabelecimento de certo continuísmo, atribuindo importância àqueles elementos que já repercutiram na obra. “Escapam-lhe as escarpas e os ressaltos que oferecem apoio àquele que deseje chegar além”.<sup>179</sup> A relação entre o “agora” e o “ocorrido” é descrita como não sendo apenas imagética, mas dialética. A partir da tensão imanente à imagem, ela se instaura como uma dialética em paralisia, como uma dialética na interrupção que une o que passou com o agora. Em relação à imagem dialética, não é o passado, segundo Benjamin, que “lança a sua luz sobre o presente ou que o presente jogue luz sobre o passado, mas, antes, imagem é aquilo onde o ocorrido encontra-se com o agora como um raio formando uma constelação”.<sup>180</sup> No entanto, essas imagens não se confundem com as imagens arcaicas. A imagem ajuda a escrever a história, dando às datas a sua fisionomia. Ao descrever as datas como pontas de *icebergs* ou como vaga-lumes numa noite escura, estamos chamando as imagens metaforizadas para auxiliar no entendimento histórico. Mais do que escritor, Goethe, por exemplo, apresenta-se a Benjamin como um

---

<sup>178</sup> FERRARI, Sônia C. Miguel. *Sobre o conceito de experiência em Walter Benjamin*. São Paulo: FFLCH-USP, 1991. (Dissertação de mestrado), p. 86-7.

<sup>179</sup> BENJAMIN, Walter. Parque Central. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 152.

<sup>180</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2006, p. 504 [N2a, 3]. Cf.: BENJAMIN, *op. cit.*, 1991, p. 576-577.

escrutinador de imagens. E “a imagem dialética é a forma do objeto histórico que satisfaz as exigências de Goethe quanto a um objeto sintético”.<sup>181</sup> É no tocante à capacidade de unir momentos diferentes, que as imagens dialéticas serão apropriadas por Benjamin. As imagens facilitam o conhecimento do passado, na sua instantaneidade.

Da mesma forma que as imagens, os sonhos são ressignificados na obra de Walter Benjamin. O sonho, na teoria desse filósofo, contém a descontextualização espaço-temporal, servindo de instrumento de rearticulação da história. De fato, o sonho faz, para Benjamin, a ligação entre a consciência individual e a coletiva, entre o passado e o futuro. As imagens dialéticas funcionam como o método do sonho e do despertar, em que o sonho só passa a significar quando se desperta e se procura analisá-lo, ou seja, quando se retira o conteúdo manifesto da continuidade sonolenta e se procura o significado latente, pela interrupção. O analista não quer saber da história épica contada pelo analisando, mas se interessa pelo que é significativo na continuidade narrada.

A função dos elementos do sonho é a do despertar histórico, tornando consciente um saber ainda não consciente. Se o saber ainda não consciente possui a estrutura do sonho, o saber do que foi deve se caracterizar pela interrupção estruturada no despertar. A imagem do sonho no momento do despertar traz à luz um saber não consciente. O despertar e o sonho são adotados como modelo do procedimento dialético quando trazemos para o “estado de vigília as imagens daquilo que vivenciamos diariamente e de que não tomamos consciência. A distinção entre imagem do sonho e do despertar faz-se pela leitura dessa imagem”.<sup>182</sup> Como no sonho, o despertar leva ao conhecimento, via interrupção, da mesma forma que a imagem dialética interrompe a continuidade histórica, para ser assimilada. O despertar é idêntico ao “agora” da cognoscibilidade benjaminiana, na qual se exige que as coisas conheçam a sua verdadeira face.<sup>183</sup> O despertar onírico favorece o desvendamento dos elementos do sonho, da mesma forma que a interrupção dialética expõe os elementos históricos, perdidos na história tradicional. A

---

<sup>181</sup> BENJAMIN, Parque Central, *op. cit.*, 2000, p. 169.

<sup>182</sup> FERRARI, *op. cit.*, 1991, p. 88.

<sup>183</sup> *Idem*, p. 89.

dialética na interrupção bloqueia o *continuum* da história, para que a imagem do agora nos leve à compreensão do passado. Caberia ao “materialista histórico” estabelecer as correspondências entre as imagens do que foi e as que refletem o presente. As imagens presentes na obra de Benjamin tendem à conceituação, ao mesmo tempo em que se afastam do *mainstream* vivido em sua época.<sup>184</sup> O materialismo histórico é o lugar sobre o qual se projetam as semelhanças e os desvios entre o marxismo e as imagens dialéticas.

A dialética na interrupção é a “quintessência do método” de Benjamin, presente em vários momentos de suas críticas, cuja noção já constava no ensaio sobre *As Afinidades Eletivas de Goethe*, destacando-se a partir das reflexões estabelecidas nas *Passagens* e nas teses. É reveladora a dificuldade, tanto no francês quanto no português, para se encontrar a tradução exata de *Dialektik im Stillstand*. No francês traduzem-na ora como *dialectique au repôs* (dialética em repouso) ora como *dialectique à l'arrêt* (dialética em suspensão ou parada). No português, encontramos dialética na imobilidade, no repouso, na suspensão, na paralisação, na interrupção. A verdade é que cada tradução destaca um dos aspectos evocados por Benjamin. A dialética na suspensão evoca a parada do cão na caça, detido em uma corrida que ele deseja retomar. Nesse sentido, longe de tratar de uma imobilidade calma, a atitude testemunha uma tensão extrema entre dois contrários, e isso corresponde à ideia que Benjamin quer dar à interrupção do processo dialético.<sup>185</sup> Missac levanta a questão se, depois desse estágio, a tensão será mantida. Desta forma, a ideia de relaxamento vem à tona.

Com o repouso, a ênfase se desloca ou se perde no caminho e é substituída por uma atonia desoladora. Mesmo que não haja um repouso eterno fora daquele almejado pela prece cristã, numa eternidade conquistada pela morte, a imagem que se apresenta é a de uma longa pausa e, longe do ruído das batalhas, de um abandono às delícias de Capoue.<sup>186</sup>

---

<sup>184</sup> FUNARI, Pedro Paulo A. Considerações em torno das ‘teses sobre a filosofia da História’, de Walter Benjamin, in: *Crítica Marxista*, n. 3, p. 45-53, 1996, p. 51.

<sup>185</sup> MISSAC, *op. cit.*, 1998, p. 139-146.

<sup>186</sup> MISSAC, *op. cit.*, 1998, p. 146.

No entanto, após essa pausa, vem à tona a crise, que exige um novo rompimento com a continuidade. As dificuldades apresentadas na tradução são tamanhas que Missac vislumbra a possibilidade de se traduzir *Dialektik im Stillstand* por “dialética congelada”, um equivalente cujo mérito não residiria numa adequação irrefutável, mas sim na riqueza de se fazer associações de caráter literário. *Stillstand* é o estado no qual se interrompe ou cessa o desenvolvimento de algo; é quando ocorre a interrupção da ação ou do fenômeno. Preferimos traduzir *Dialektik im Stillstand* por “dialética na interrupção”, pois esse conceito nos remete à crítica à causalidade na história, bem como une dois acontecimentos distantes no tempo, mas semelhantes em diferenças reveladoras, numa inserção histórica.

A ideia de *interrupção* e, de maneira mais específica, o conceito de *cesura* preenchem assim na reflexão historiográfica de Benjamin uma função dupla: em primeiro lugar, critica uma concepção trivial da relação histórica, em particular uma relação de causalidade determinista, tão fácil de estabelecer *a posteriori*; a essa causalidade achatada opõe a intensidade de um encontro súbito entre dois (ou mais) acontecimentos que, de repente, são (com)preendidos pela interrupção da narração e se cristalizam numa significação inédita: processo de significação baseado na semelhança repentinamente percebida entre dois episódios, que podem estar distantes na cronologia, e, ao mesmo tempo, baseados em suas diferenças reveladoras de uma inserção histórica distinta.<sup>187</sup>

Walter Benjamin desejava se libertar da ascendência do tempo, de “interromper” o curso da história etapista, por meio da dialética. A interrupção faz parte da esfera da dialética, visto que ela é parte integrante do movimento de toda transformação, de ida e volta. Opondo-se à natureza, a suspensão da dialética é imposta de fora. Para atingi-la e para que a negação deixe de ser “um procedimento retórico, acentue seu caráter negativo, em detrimento daquilo que Adorno chama de negação positiva, para tudo isso é necessário apelar para recursos externos, como os da imagem no discurso”,<sup>188</sup> do proletariado e do Messias na história.

O choque advindo da estética de Baudelaire alavancará a ideia de interrupção, de paralisação momentânea do progresso. Baudelaire terá que duelar para criar. A experiência do choque está no centro de seu trabalho

---

<sup>187</sup> GAGNEBIN, *op. cit.*, 1994, p. 121.

<sup>188</sup> MISSAC, *op. cit.*, 1998, p. 143-144.

artístico; por isso, o habitante da grande cidade fica fascinado pela multidão e seus encontrões, em que o êxtase do cidadão é um amor, não já à primeira vista, mas sim à última. Nesse sentido, Baudelaire, ao contrário de Engels, que se apossou dos aspectos negativos da situação das classes trabalhadoras, procura estetizar os choques do cotidiano.<sup>189</sup> O filme é o resultado da técnica que correspondeu à nova e urgente necessidade de estímulos, em que “a percepção intermitente afirma-se como princípio formal”.<sup>190</sup> O filme é, por conseguinte, um caso concreto em que o processo dialético se realiza.

Da mesma forma que a bofetada desperta a Bela Adormecida e ressoa no castelo,<sup>191</sup> o toque do alarme repercutirá através da história monótona e contínua, e reanimará a coletividade adormecida.<sup>192</sup> O grito dos vencidos chega aos ouvidos daqueles que sabem apreender os mecanismos manifestos por meio da dialética. Nas teses *Sobre o Conceito de História*, a dialética na interrupção assume uma espécie de “princípio heurístico, um procedimento por meio do qual o materialista histórico lida com os seus objetos”,<sup>193</sup> no qual tem um presente que cessa o tempo, em que ocorre uma interrupção (*Stillstand*): “Pois tal conceito define exatamente o presente em que ele escreve a história para si mesmo. (...) Ele deixa aos outros desgarrarem-se com a prostituta ‘era uma vez’ no bordel do historicismo”.<sup>194</sup> O materialista histórico pode explodir o *continuum* da história dominante, que é representada pelas grandes narrativas por meio da ironia “era uma vez”. Esse tipo de narrativa, embora não só característica do historicismo, oculta a história dos subalternos. Enquanto a abordagem de Ranke e Sybel neutraliza as imagens do passado, a metodologia do materialista histórico descobre as energias explosivas no tempo-de-agora (*Jetztzeit*). O historicismo culmina na história universal, na qual o procedimento aditivo é a sua marca.

---

<sup>189</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. Trad. de Edson Araújo Cabral e José Benedito de Oliveira Damiano. In: *Textos Escolhidos de Walter Benjamin*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 44.

<sup>190</sup> *Idem*, p. 49.

<sup>191</sup> Segundo um apólogo de Benjamin para essa narrativa. Cf.: BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*, ed. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972, tomo I, p. 901.

<sup>192</sup> MISSAC, *op. cit.*, 1998, p. 145.

<sup>193</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2006, p. 29.

<sup>194</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2007, p. 128. BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 702.

Ele mobiliza a massa dos acontecimentos para preencher o tempo homogêneo e vazio. À historiografia materialista subjaz, por sua vez, um princípio construtivo. O ato de pensar pertence não só ao movimento dos pensamentos, mas também a sua interrupção (*Stillstellung*).<sup>195</sup>

A partir da construção dialética da história, as equações temporais passam a fazer parte da escrita, não de forma passiva, mas como fenômenos carregados de tensões, como numa mônada. Nesta estrutura, o materialista histórico “reconhece o sinal de uma paralisação messiânica do acontecimento, ou seja, uma chance revolucionária na luta em favor do passado oprimido”.<sup>196</sup> Enquanto a dialética de Marx considera “cada forma histórica no fluir do movimento”,<sup>197</sup> a dialética de Benjamin almeja “deter o fluir do movimento, compreender todo devir como ser”.<sup>198</sup> Segundo Tiedemann, as imagens tornam-se dialéticas devido ao índice histórico presente em cada uma delas. A interrupção dialética “anula o contrato dos vencedores históricos e todo o *páthos* reincide sobre a salvação dos oprimidos”.<sup>199</sup>

---

<sup>195</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2007, p. 130. BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 702.

<sup>196</sup> *Idem*, p. 703.

<sup>197</sup> MARX *apud* TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. (org.) Willi Bolle. Trad. do alemão: Irene Aron; trad. do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG/ São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 29.

<sup>198</sup> TIEDEMANN, *op. cit.*, 2006, p. 29.

<sup>199</sup> TIEDEMANN, *op. cit.*, 2006, p. 29.

## 2.2 - Interrupção e desvio dialético

Não podemos falar de visões análogas entre Walter Benjamin e a Escola dos *Annales* em relação ao tempo. No entanto, persistem no filósofo várias *durées*. Podemos destacar, primeiro, a *durée* de uma pré ou proto-história, marcada por uma evolução positiva; em segundo lugar, a *durée* de uma história humana, em que o homem deve dar a forma, carregando consigo a possibilidade de deformá-la, ao se encarregar de seu destino. Para Missac, a primeira deixa traços na segunda, sobretudo nos estratos mais humanos e/ou avançados, como o da criação artística ou literária, cujo processo de “maturação ocupa um lugar essencial”.<sup>200</sup> Essa diferença de *durées* pode ser observada já no início do ensaio sobre a reprodutibilidade da obra de arte, quando Benjamin afirma que a dialética das condições de produção estava mais nítida na superestrutura do que na economia.<sup>201</sup> Acentua-se a diferença de ritmos, estruturando a crítica à automaticidade do progresso. Valéry também se insurge contra a existência de um *continuum* universal de tempo em Bérghson, confluindo com perspectivas próximas de Benjamin, referentes aos problemas da obra de arte e da história.<sup>202</sup> Mas há uma diferença essencial entre a interpretação de Valéry e a de Benjamin: enquanto o poeta não percebe o tempo vinculado à dialética, o crítico a identifica como um antídoto contra a concepção de um tempo otimista, que convida à passividade. É a dialética que introduz a noção de ruptura e qualifica o movimento dos choques na modernidade. Numa continuidade enganosa, a dialética insere a “noção de ruptura e qualifica o movimento pelo choque. Todo o problema estará em saber sobre que ritmo se desenrolará esse percurso do tempo e da dialética”.<sup>203</sup> O desenvolvimento do ritmo ou dos ritmos não é apreensível quando se trabalha com a perspectiva causalista ou linear, pois essa visão oculta os hiatos do tempo e as suspensões surgidas na dinamicidade do campo de experiências da realidade. Não se tem uma fórmula mágica para se adequar ao ritmo

---

<sup>200</sup> MISSAC, *op. cit.*, 1998, p. 136.

<sup>201</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Trad. de José Lino Grünnewald. In: *Textos Escolhidos de Walter Benjamin*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 11.

<sup>202</sup> MISSAC, *op. cit.*, 1998, p. 136.

<sup>203</sup> *Idem.*

temporal, muito menos para desviá-lo ou hesitá-lo. Mas a utilidade da dialética, conforme o uso benjaminiano, pode apontar para um horizonte de virtualidades que expresse as tensões do objeto de pesquisa.

A ideia de suspensão temporal pode ser observada nas festas de tradição.<sup>204</sup> Festas de grande repercussão no ocidente eram as Saturnais, evento marcante da Roma antiga, quando, no meio do inverno, todos os anos, traziam uma mudança na estrutura social. Nessas festas, a distinção entre senhores e escravos era suspensa, chegando mesmo à inversão dos papéis sociais. Assim, por exemplo, os escravos eram reconhecidos nas suas dignidades, sendo, por algumas horas ou dias, servidos como convidados. A influência dessa festa chegou ao Brasil, representada principalmente no carnaval. Talvez devido ao processo secular de dominação, os ex-escravos e povos subalternos aproveitavam as festas carnavalescas para projetar suas angústias históricas, expressas na fraternidade e alegria, características desse momento de grande inversão dos códigos sociais.

Também a congada demarca um momento de suspensão entre os dominados. A congada celebra, por exemplo, a coroação de um rei do Congo. No entanto, devido ao caráter temporário dessas mudanças, impede-se que se cometam excessos e que as desforras, em relação ao carnaval, sejam leves. Deve-se destacar, no entanto, que há nessas manifestações a oportunidade de se sonhar com outra história, ou seja, o que poderia ter acontecido, caso não houvesse o retorno à continuação histórica modelar. A oficialização da festa retira o seu caráter subversivo, sendo reconhecido o seu aspecto excepcional. A revolução, a revolta e a mudança qualitativa devem ser inesperadas, provocando rompimentos sobre a homogeneidade das normas. Elas não devem ser anunciadas, muito menos preparadas. Benjamin quer resgatar as virtualidades explosivas do instante presente.<sup>205</sup> A Roma antiga era citada por Robespierre, por carregar um passado de tempo-de-agora (*Jetztzeit*), passado que o revolucionário fazia explodir do contínuo da história.<sup>206</sup> A República romana era carregada pelo tempo-de-agora de que a República francesa necessitava. As celebrações de festas em datas históricas podem atualizar

---

<sup>204</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 701-2.

<sup>205</sup> MISSAC, *op. cit.*, 1998, p. 137-8.

<sup>206</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 701.

esse tempo-de-agora. É Benjamin quem diz que a Grande Revolução introduziu um novo calendário, que funciona como o condensador do tempo histórico. O dia que começa um novo calendário é um dia de rememoração por ser dia de festa.<sup>207</sup> Essa compreensão de tempo de Benjamin lembra a de Paul Tillich, cuja concepção de tempo como *chronos*, tempo formal, é oposta ao “*kairos*, tempo histórico pleno, em que cada instante contém uma única chance, uma constelação singular entre o relativo e o absoluto”.<sup>208</sup>

O método, enquanto desvio, leva-nos a uma dialética na interrupção para, a partir daí, perceber o objeto histórico nas suas variantes cognitivas e não redutíveis ao parâmetro circunscrito da empatia historicista. Dessa forma, na metodologia benjaminiana, tratado, desvio e dialética na interrupção se interligam para expor os objetos ou acontecimentos históricos na sua infinitude de possibilidades. O tratado renuncia de antemão à intenção; daí, a sua riqueza enquanto método, pois elimina o pré-conceito, já no seu movimento interno. “Método é caminho indireto, é desvio. A representação como desvio é, portanto, a característica metodológica do tratado. Sua renúncia à intenção, em seu movimento contínuo: nisso consiste a natureza básica do tratado”.<sup>209</sup> O método enquanto desvio é como subir a montanha, procurando o melhor caminho, mas que não é necessariamente o mais reto. No tratado, não há autor. Há um saber que perpassa o egocentrismo didático.

O método de Benjamin afasta-se do cartesiano por se propor digressivo. Impõe um discurso em “curto-circuito” que “interrompe a si mesmo” objetivando restaurar a relação com seus objetos.<sup>210</sup> O método, ao buscar diferentes níveis de significado na unicidade do mesmo objeto, é estimulado a “começar de novo”.<sup>211</sup> O método não almeja essencialmente comunicar, pois perderia a nervura principal. “Aquilo que um poema contém para além da comunicação não é universalmente tido como inalcançável, misterioso, poético”.<sup>212</sup> Da mesma forma como num poema a mensagem está além da

---

<sup>207</sup> *Idem*, 701-2.

<sup>208</sup> LÖWY, *op. cit.*, 2007, p. 119.

<sup>209</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1984, p. 50.

<sup>210</sup> “Benjamin opõe um discurso em curto-circuito que a meio caminho interrompe a si mesmo a fim de renovar contato com seus objetos”. Cf.: MATOS, Olgária C. F. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 10.

<sup>211</sup> “O pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas”. Cf.: BENJAMIN, *op. cit.*, 1984, p. 50.

<sup>212</sup> BENJAMIN *apud* MATOS, *op. cit.*, 1993, p. 11.

comunicação enunciada pelas palavras ou frases, o método de estudo da história deve proporcionar um desenvolvimento análogo à poesia: deve transcender o momento da enunciação para outros contextos. Em relação às teorias, por exemplo, como as de Platão e Leibniz, a “destruição” deve ser uma constante no que tinham para enunciar. Nesse sentido, o “tônus da verdade” encontra o meio próprio para se manifestar.<sup>213</sup> A descoberta de que em cada momento histórico estão contidas múltiplas possibilidades não manifestas, que só podem vir à tona com a interrupção da história, é caracterizada como a síntese da dialética benjaminiana. Essa dialética faz emergir os sentidos ocultos pelo mito e pela historiografia oficial.<sup>214</sup>

O método da interrupção benjaminiano utiliza a citação para expor o fenômeno histórico. O “salto” em direção ao passado é o mecanismo que Benjamin usa para atualizar o instante, o tempo-de-agora (*Jetztzeit*).<sup>215</sup> Seu método tem na citação a encruzilhada da filosofia da história, pois a citação interrompe o falso *continuum* do tempo, suspende o contexto presente e se insere num novo contexto, articulando-se como um mosaico. A citação participa entre o “agora” e o que passou, produzindo uma constelação fulgurante com o antigo e o presente.<sup>216</sup> O “salto de tigre” em direção ao passado reafirma a ligação entre interrupção e revolução, na medida em que a história, antes cotejada com a continuidade obcecante que apagava os restos significativos, traz agora à superfície o que poderia ter sido e que foi escondido. A revolução, a partir de uma interrupção abrupta da história, tem a missão de descobrir o que estava latente na narrativa dominante. A narrativa historicista apaga as lacunas da história, ao escrever de forma linear e acrítica, homogeneizando os acontecimentos numa linha cronológica. Ao planificar as lacunas da história, as brechas da escrita, a narrativa tradicional impõe uma semelhança apaziguadora com o passado. A descontinuidade almejada no tempo retilíneo, a desconstrução oferecida numa temporalidade cronológica

---

<sup>213</sup> “Referindo-se à Teoria das ideias de Platão e à Monadologia de Leibniz, Benjamin considera que seu conteúdo de conhecimento será tanto maior quanto mais o que pretendiam enunciar estiver destruído. Só então o tônus de verdade pode manifestar-se”. Cf.: *idem*, p. 11.

<sup>214</sup> FERRARI, op. cit., 1991, p. 81.

<sup>215</sup> BENJAMIN, op. cit., 1990, p. 701.

<sup>216</sup> OEHLER, Dolf. “Science et poésie de la citation. Dans Le Passagen-Werk”. In: *Walter Benjamin et Paris*. Colloque international 27-29 juin/1983. Paris: Cerf, 1986, p. 841.

vazia e homogênea, tal como o tempo do relógio, deve “renunciar ao desenvolvimento feliz” de uma sintaxe lisa, coerente e sem rupturas.<sup>217</sup>

Essas figuras de pensamento benjaminianas, de acordo com Gagnebin, indicam muito mais do que um instrumento ideológico: elas indicam mais apropriadamente que a construção da verdade de um

discurso não se esgota nem no seu desenrolar harmonioso, nem na sua argumentação sem falhas, nem na sua coerência interna. Essas regras da enunciação racional que a *Aufklärung* erigiu em leis são preciosas por sua virtude de clarificação contra a onipotência do mito.<sup>218</sup>

Benjamin, ao ressaltar a importância da tradição autônoma alicerçada na *Aufklärung*, busca, na teoria da narração e da história, o indício da verdade que está obliterada na narrativa e lhe escapa, que está nos tropeços da escrita e nos seus silêncios, tal qual um paciente na clínica do analista, ali onde a voz se cala e retoma o fôlego. Para Walter Benjamin, a verdade mesma é inerente e, por isso, mais apreensível, a um núcleo temporal que se caracteriza pela oposição ao “conceito de um ser ontologicamente puro”,<sup>219</sup> ou seja, a verdade se encontra na construção histórica dada em um núcleo temporal – e não no simples ser.

As interrupções conseguem arrancar a verdade do discurso do “mentiroso”, no lugar em que são inseridas. As paradas e silêncios constantes na historiografia oficial são outros signos negados pelos historicistas e seus congêneres. Quando não se sabe ouvir o silêncio, seja nos documentos oficiais e processos forais, seja no tratamento psicológico e na análise estatística, perde-se um importante parâmetro de significação. Embora esta estrutura forme uma consciência desperta, tal consciência se constrói pelo recalque.<sup>220</sup> O método da interrupção da história demarca o lugar de uma verdade não-dita, da mesma maneira que a interrupção da narrativa marca o ponto crível da

---

<sup>217</sup> GAGNEBIN, *op. cit.*, 1994, p. 114.

<sup>218</sup> *Idem*, p. 115.

<sup>219</sup> ADORNO, Theodor W. Prefácio a Estudos sobre la filosofia de Walter Benjamin, de Rolf Tiedemann. In: *Sobre Walter Benjamin*. Espanha: Catedra Teorema, 1995, p. 86. Na terceira parte do seu *Estudo sobre a filosofia de Walter Benjamin*, Tiedemann mostra como a estética de Benjamin determina o teor de verdade das obras de arte em contrapartida à construção mítica da existência.

<sup>220</sup> As paradas e os silêncios “são outros tantos signos daquilo que deve ou quer ser negado pelo historiador oficial ou, num mecanismo muito próximo, pelo eu consciente que se edifica sobre o recalque.” Cf.: GAGNEBIN, *op. cit.*, 1994, p. 115.

escrita. Interrupção da história, desconstrução do sentido dominante e construção historiográfica são as estratégias usadas por Benjamin, para fazer a história significar a luta dos vencidos. Numa imagem, os fios da história aparecem unidos, mas quando nos aproximamos, vemos que foram organizados de forma arbitrária. Caberia ao “historiador dialético” não separar as diferentes pontas dos fios, mas colocá-los numa forma representativa.

### 2.3 – Interrupção no sol da história

O saber histórico, principalmente a partir do final do século XIX e todo o século XX, vem sendo chamado a contribuir para uma crítica à época da indústria cultural, por esta produzir com mais frequência, uma consciência em estado mítico e/ou de sonho.<sup>221</sup> O conhecimento histórico salutar e necessário para liberar o presente do mito deve ser aquele comprometido com as forças emancipadoras das sociedades. O saber histórico, que está escondido nas malhas da cultura dominante, deve ser alçado e, com os despojos, construir uma história de todos. A história só é verdadeira narrativa se os nossos atos e palavras forem penetrados juntos pela finitude e depreciação, ou seja, sem o conforto da imortalidade.<sup>222</sup> Para Benjamin, a nossa história nos escapa e nos desenraiza, mas graças a essa fuga é que conseguimos suportar a repetibilidade do previsível e a sedução do totalitarismo. O mundo capitalista tem uma ordem do profano, de caráter destrutivo, que testemunha a violência necessária do tempo e da morte, em nossa história.

A história, para Walter Benjamin, é uma história aberta, cujo sinal é a descontinuidade. A concepção de história da socialdemocracia alemã receberá fortes críticas de Benjamin, por acreditar num *telos* inerente às sociedades, culminando numa plataforma social sem classes. Essa concepção pode levar ao perigo, segundo Olgária Matos, de uma racionalização do sofrimento.<sup>223</sup> Nas teses *Sobre o Conceito de História*, Benjamin escreve numa forma de espiral, indo da teologia ao materialismo histórico, e retorna à teologia judaica. Da mesma forma, sua obra possui uma espiral, que vai dos textos imbricados na teologia judaica, passa pelo marxismo e volta às teses, sintetizando essas esferas.

Benjamin mantinha um olhar dialético voltado para o passado, pois objetivava recuperar as energias libertadoras que estavam obliteradas. Ele acreditava que o porvir emancipador estava rechaçado no passado e que somente o historiador crítico, ao empregar o materialismo histórico, poderia

---

<sup>221</sup> BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Trad. de Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó: Argos, 2002, p. 20.

<sup>222</sup> Cf.: GAGNEBIN, *op. cit.*, 1994, p. 109.

<sup>223</sup> MATOS, *op. cit.*, 1989, p. 13.

salvar aquele passado, embora não pela teoria historicista, que via esse passado com uma imagem “eterna”: “O historicismo pretende apresentar a imagem eterna do passado. O materialista histórico, uma experiência dele que se coloca como única”.<sup>224</sup> Na tese VI, Benjamin critica Leopold Von Ranke, que afirma devermos conhecer o passado tal como ele de fato foi.<sup>225</sup> Isto significaria apreender o passado na sua fixidez, no seu isolamento cristalizado. Quer dizer, para os historicistas, a “verdadeira imagem” do passado se encontra fixa. Os objetos históricos possuiriam, então, um rosto irretocável, no qual a história se tornaria uma sucessão de momentos cristalizados. Segundo a perspectiva de Benjamin, essa concepção via o passado como uma sucessão de fatos históricos em disposição linear. O historicismo representa o tempo de maneira contínua, em que se expõe apenas a superfície do momento histórico. Mas o que se expressa nesse tempo é a história do inimigo que não cessa de vencer.<sup>226</sup> Na continuidade temporal, o historicismo escreve a história com os “despojos” no cortejo triunfal daqueles vencedores. Onde o historicismo prevalece, a obra de arte individual fica presa em seu período e, desta forma, não pode aparecer para contatar a visão contemporânea.

Para os historicistas, conforme Benjamin, os fatos sociais, políticos e econômicos possuem as mesmas causas gerais e o mesmo sentido. Os historicistas têm o fato histórico simultaneamente como visão de mundo específico e como fase de um desenvolvimento geral da civilização. Assim, haveria um sentido processual de causa universal que regeria os fatos entre diversos momentos da história.<sup>227</sup> A tese XVII afirma que a história universal,<sup>228</sup> tão ao gosto dos historicistas, não possui qualquer “armação teórica”. “O historicismo culmina justamente na história universal. Nisso é que, mais do que em qualquer outra coisa, a historiografia materialista se diferencia mais nitidamente. O historicismo não tem armação teórica”.<sup>229</sup> Os fatos históricos seriam dispostos de forma a constituir uma homogeneidade aditiva, que preencheria o tempo vazio. Nessa concepção de história, a metodologia se

---

<sup>224</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1985, p. 162.

<sup>225</sup> *Idem*, p. 156.

<sup>226</sup> *Idem*, p. 215.

<sup>227</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 704.

<sup>228</sup> Benjamin, ao discutir o conceito de crítica de arte entre os românticos, portanto mais de 20 anos antes de escrever as “teses”, tinha como pressuposto de que a verdadeira história universal só nasceria de uma humanidade redimida. Cf. BENJAMIN, *op. cit.*, 1999, p. 46-7.

<sup>229</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 702-3.

resume à crítica das fontes documentais. A função da crítica se estabelece apenas pelos documentos, procurando agrupá-los numa cadeia causal e isentando-se do esforço heurístico e comparativo.<sup>230</sup> O historicista deve, antes de tudo, esquecer tudo da época posterior da história ao falar do passado.<sup>231</sup>

Na tese VII, Fustel de Coulanges é criticado pelo uso da empatia (*Einfühlung*), método que teve sua origem, segundo as palavras de Benjamin, na “inércia do coração”, caracterizando-a como *acedia*, que renuncia a se “apoderar da verdadeira imagem histórica, em seu fugaz relampejo”.<sup>232</sup> Na Idade Média, os teólogos tinham a *acedia* como o fundamento para a indiferença, para o descuido de si, ou seja, para a melancolia. Nessa passagem, a habilidade de Benjamin se faz presente, ao transfigurar os significados. Assim, recuperando a “indiferença platônica, ciceroniana e medieval”, a *acedia* era conduzida ao contexto do cientificismo historicista.<sup>233</sup> Para Benjamin, o historiador historicista está condenado a viver a tristeza do melancólico no seu ofício. O historicista se revela como o defensor da história dos dominantes, pois seu método focaliza os vencedores do passado. Dessa forma, há uma identificação do historicista, que se serve da empatia, com os detentores do poder.

Na tese XVI, o historicismo é comparado a um bordel e o historicista a uma meretriz, que não cansa de tagarelar “era uma vez”. Essa crítica tem por alvo, assim como para os criadores da revista *Annales*, as grandes narrativas dos historiadores historicistas que fizeram uso exagerado da forma épica, enfadonha, causalista e de uma falsa totalidade. Benjamin criticou o tempo homogeneizador do historicismo, porque este possui uma concepção da cultura como mero acúmulo de bens espirituais, na qual não são considerados os sofrimentos infringidos na acumulação desses bens. O “anjo” dialético da história é resgatado para lutar contra esse *continuum* historicista. Benjamin quer interromper a homogeneização da história e da consciência – e, ao mesmo tempo, de acordo com a sua metodologia, restaurar o reino da

---

<sup>230</sup> CARDOSO Jr. Hélio R. Tempo e narrativa histórica nas “Teses” de W. Benjamin. In: *A Velha História: teoria, método e historiografia*. Jurandir Malerba (org.) Campinas, S. P.: Papyrus, 1996, p. 57.

<sup>231</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 696.

<sup>232</sup> *Idem*, p. 696.

<sup>233</sup> Cf.: FUNARI, *op. cit.*, 1996, p. 49.

fragmentação.<sup>234</sup> A barbárie dos vencedores se desdobra como original e heroína pela imposição a-histórica do fenômeno enquanto fato dado e consolidado. As agruras dos vencidos devem ser perscrutadas onde se encontram, seja no campo econômico, seja no cultural.

Não sem razão, como aponta Ernani Chaves,<sup>235</sup> Benjamin irá compartilhar das críticas feitas por Nietzsche ao historicismo. De fato, ao criticar o historicismo pela conservação e veneração do passado, Nietzsche percebe, como consequência imediata do gesto do historicista, a transformação do “talento” para o pensamento em um resíduo de “curiosidade,” em um prazer de conhecer tudo do passado, sem um lampejar crítico. Por isso, Benjamin colocou uma epígrafe de Nietzsche na tese XII, onde este escreve que precisamos da historiografia, mas não como os “ociosos mal-acostumados” dos sábios.<sup>236</sup> A história concebida pelo historicista perde o seu caráter crítico, por fechar os olhos para o presente, que reclama conhecimento e transformação como capacidade de emancipar os homens.

A crença na evolução contínua, ininterrupta, que aponta como uma seta para um futuro glorioso de progressos técnicos, está presente não apenas na concepção de história causalista. A própria maneira de narrar demarca esse continuísmo cego e acrítico. O historicismo, ao acreditar numa continuidade temporal infinita e regular, acarreta uma falsa narrativa épica.<sup>237</sup> Conforme Benjamin, a pesquisa histórica deve, em favor do materialismo histórico, destruir a continuidade épica em proveito da decidibilidade construtiva. No entanto, como nos lembra Jeanne M. Gagnebin, esse conceito de épico (que talvez se ligue à descrição aristotélica do *epos*, em oposição ao sentido de tragédia presente na *Poética*), que se define na pretendida capacidade de representar pela narrativa universalizante, não pode e não deve ser confundido com a perspectiva positiva assumida por Benjamin, ante o teatro épico de

---

<sup>234</sup> A justaposição de fragmentos está presente na obra de Paul Klee, artista inspirador de Benjamin em várias passagens de sua obra. O próprio Klee chegou a afirmar que “todas as coisas pequeninas e justapostas umas às outras, estreitamente, formam um conjunto que em si constitui uma atividade real”. Na obra de Klee, temos uma indeterminação gráfica na qual não sabemos onde começa e onde termina. É um fragmento diminuto de uma vicissitude mais geral, da qual o artista apenas fixou um instante significativo. Cf.: RITTNER, Maurício e RIBEIRO, Leo Gilson. *KLEE, Paul. Gênios da pintura*. São Paulo: Abril Cultural, 1968, p. 4.

<sup>235</sup> CHAVES, Ernani. Considerações extemporâneas acerca das “teses” Sobre o Conceito de História, de Walter Benjamin. In: *Humanitas*. Belém, v. 14, n. ½, p. 19-28, jan/dez. 1998.

<sup>236</sup> Cf.: NIETZSCHE *apud* BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 700.

<sup>237</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 702-3.

Brecht.<sup>238</sup> No historicismo, de acordo com Benjamin, os fatos são encadeados uns nos outros, dentro de um fluxo interminável, sem obstáculo. A narrativa historicista “pretende traduzir na sucessão de palavras e de frases o encadeamento do real”.<sup>239</sup> A narrativa historicista, ao privilegiar os grandes fatos, não percebe que nada do que um dia aconteceu está “perdido para a história”.<sup>240</sup> O historiador comprometido com a verdade dos acontecimentos terá que perscrutar não só os grandes, mas também os pequenos fatos que estão imersos na história oficial.

Walter Benjamin está consciente de sua atitude, ao opor a perspectiva pessimista-revolucionária<sup>241</sup> ao otimismo exagerado e superficial de alguns teóricos marxistas modernos. Talvez seja por isso que percebemos que nos ensaios de 1936-1940 sobressai um caráter marxista, só que dentro de uma interpretação nova e criativa do materialismo histórico, diferente da doutrina apregoadada na Segunda e na Terceira Internacionais. Como escreve Michel Löwy, o objetivo de Benjamin é aprofundar e radicalizar o contraste entre a ideologia burguesa e o marxismo, expressar o potencial revolucionário e culminar numa elevação do conteúdo crítico.<sup>242</sup> De fato, é na oposição clara ao

---

<sup>238</sup> GAGNEBIN, *op. cit.*, p. 113.

<sup>239</sup> GAGNEBIN, *op. cit.*, p. 113.

<sup>240</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 694.

<sup>241</sup> O pessimismo cultural em Freud, diferente do de Benjamin, está vinculado à questão do pecado. Ou seja, o preço que pagamos pelo desenvolvimento civilizatório é a perda da felicidade, que se origina do sentimento de culpa. Para Freud, este sentimento de culpa deriva da tensão entre o ego e severo superego. Expressa-se dessa forma a necessidade de punição. É por isso que o homem primitivo, ao invés de surrar-se a si mesmo pelo pecado, surra o fetiche. O cristianismo, ao vencer os deuses pagãos, desvalorizou a vida terrena e impôs igualmente um sentimento pessimista frente à vida. O sentimento de culpa se origina também devido à morte Daquele que morreu para nos salvar. Na formação da psique humana, o sentimento de pecado remonta à morte do pai primevo, provocando no indivíduo um estado psicológico de remorso. “Esse remorso constituiu o resultado da ambivalência primordial de sentimentos para com o pai. Seus filhos o odiavam, mas também o amavam. Depois que o ódio foi satisfeito pelo ato de agressão, o amor veio para o primeiro plano, no remorso dos filhos pelo ato. Criou o superego pela identificação com o pai; deu a esse agente o poder paterno, como uma punição pelo ato de agressão que haviam cometido contra aquele, e criou as restrições destinadas a impedir uma repetição do ato. E, visto que a inclinação à agressividade contra o pai se repetiu nas gerações seguintes, o sentimento de culpa também persistiu, cada vez mais fortalecido por cada parcela de agressividade que era reprimida e transferida para o superego. (...) Matar o próprio pai ou abster-se de matá-lo não é, realmente, a coisa decisiva. Em ambos os casos, todos estão fadados a sentir culpa, porque o sentimento de culpa é uma expressão tanto do conflito devido à ambivalência, quanto da eterna luta entre Eros e o instinto de destruição ou morte.” FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização* [cultura]. Trad. de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1974, p. 156. Em relação ao sentimento de culpa e seu recalque ligado à ordem primeva, cf.: FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

<sup>242</sup> LÖWY, Michel. “Walter Benjamin e o marxismo.” In: *Trans/formação*, São Paulo, 17: 7-13, 1994, p. 10.

conteúdo dos hábitos de pensamento burguês que o materialismo histórico encontraria as suas bases.

Depois dos anos 20, Benjamin se aproximou cada vez mais do marxismo. O jovem Benjamin ficou impressionado com o rigor e o poder de análise de Lukács, apropriando-se do fenômeno da reificação. Foi levado, assim, a uma aproximação maior com o pensamento de Marx, pois este lhe oferecia instrumentos capazes de proceder a uma crítica profunda do presente. Benjamin estava interessado, a partir de então, em desmistificar as construções ideológicas geradoras de anacronismos e conformismo sociais.<sup>243</sup> Em 1929, por intermédio da militante comunista Asja Laciš, conheceu Bertold Brecht. O conhecimento e o teatro renovados de Brecht empurravam Benjamin para a militância revolucionária.

Ao criticar a noção de progresso, corrente na socialdemocracia alemã, nas teses *Sobre o Conceito de História*, de alguma forma Benjamin retoma uma linha já demarcada em sua juventude. No texto intitulado *A Vida dos Estudantes*, escrito quando militava no movimento Estudantes Livres, ele fez severas críticas ao predomínio da informação sobre a formação, na universidade alemã. Contudo, o que nos chama a atenção aqui é o fato de o texto desacreditar a “concepção de história” que confia na “infinitude do tempo”, que distingue somente o ritmo dos homens e das épocas que “avançam pela via do progresso”.<sup>244</sup> Desta forma, as reflexões de sua fase de maior maturidade sofreram um aprimoramento em relação à fase anterior. Nesse texto de juventude, Benjamin critica a escola burguesa pelo pressuposto temporal fundado na teleologia, da mesma forma que irá criticar a “escola” da socialdemocracia alemã. De fato, a partir do século XIX, a Alemanha Imperial conheceu formidável revolução industrial. Sua estrutura social se manteve inalterada, embora tenha dado início a uma transformação importante nas mentalidades.<sup>245</sup> Entre as várias organizações partidárias, a Alemanha, no limiar do século XX, contou com participação efetiva da socialdemocracia. Esse partido surgiu como resultado de duas outras agremiações socialistas, durante

---

<sup>243</sup> KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rua de Janeiro: Campus, 1988, p. 33.

<sup>244</sup> BENJAMIN, W. *La vie des étudiants*. In: *Mythe et Violence*. Paris: Les Lettres Nouvelles, 1971, p. 37.

<sup>245</sup> DUPEUX, Louis. *História Cultural da Alemanha 1919-1960*. Trad. de Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1992, p. 17.

o congresso de Gotha, em 1875. A história do Partido Social Democrata é marcada por momentos importantes de atuação política, mas também por excesso de estratagemas. Em 1914, aceitou a “União sagrada” para defender a Alemanha. A partir de 1916, ocorreram cisões com a pequena liga espartaquista e, em 1917, rompeu com os socialistas independentes. O SPD aceitou o Tratado de Versailles, com a intenção de evitar o caos e a ocupação total do país:

Fez prova de senso de responsabilidade que seus aliados de direita não souberam avaliar, já que os socialistas, sempre tratados de vermelhos e de marxistas, foram logo estigmatizados como criminosos de novembro, cúmplices de pretensa facada nas costas do Exército alemão. A ausência de reformas sociais sérias e a pusilanimidade do partido perante os militares quando do golpe de Kapp o arrastariam ao desamor, por parte do eleitorado, manifestado na ocasião das eleições de junho de 1920.<sup>246</sup>

Ao criticar a socialdemocracia, Benjamin refletia sobre os desdobramentos e as alianças formadas por esta agremiação, ao longo das primeiras décadas do século XX. Além da crítica ao historicismo, Benjamin enceta severas restrições ao comportamento da socialdemocracia alemã, em relação à sua fé no progresso. A crítica ao conceito de progresso imanente à história, delineada por Benjamin no início do século XX, teve uma base similar em um de seus resenhados: Franz Kafka. Esse autor, em um dos seus aforismos, escreveu que ao se “crer no progresso significa não crer que já se havia produzido progresso. Isso não seria crer.”<sup>247</sup> Benjamin reconhece que há um caminhar da humanidade, mas não um futuro de progresso teleológico, transcendente ou mítico demarcado. Benjamin não desconhece o extraordinário avanço nas ciências naturais e na sua aplicação técnica diária. O que posiciona a sua crítica é que, apesar do grande domínio do homem sobre a natureza, as relações sociais cada vez mais se apresentam dominadas de

---

<sup>246</sup> DUPEUX, *op. cit.*, 1992, p. 29. Nos anos que se seguiram até a década de 30, o partido continuou a desenvolver suas estruturas, dirigindo sozinho ou em coalizão, importantes *Länder*, como a Prússia e a Saxônia. No final dos anos 30, o partido contava com um grande número de adeptos, concentrados na Alemanha Setentrional e Central. *Idem*, p. 30.

<sup>247</sup> ADORNO, Theodor W. Prefácio a Estudos sobre la filosofia de Walter Benjamin, de Rolf Tiedemann. In: *Sobre Walter Benjamin*. Espanha: Catedra Teorema, 1995, p. 87.

formas exógenas e que a subjugação das forças da natureza não melhorou a quantidade de satisfação, muito menos não redundou em maior felicidade.<sup>248</sup>

A aproximação ao marxismo não foi capaz de aliviar as críticas de Walter Benjamin direcionadas à socialdemocracia nas teses *Sobre o Conceito de História*. A socialdemocracia alemã acreditava numa continuidade da história, num *continuum* histórico característico do historicismo. Tal postura levava o proletariado a aceitar o “saber” da burguesia acumulado sobre a história dos vencidos, saber que não levava em conta a “práxis” da situação de classe dos trabalhadores. A ideia de um progresso linear permeava o “marxismo vulgar” da socialdemocracia. Ela acreditava num progresso automático, continuamente implicado pelo curso da história caracterizada sem nenhum hiato. Benjamin está também interessado nesses hiatos da história. Karl Kautsky, considerado o guardião da ortodoxia do partido socialdemocrata alemão, afirmava que seria “anticientífico forçar o movimento da história por meio de uma revolução prematura”.<sup>249</sup> Longe de ser um pensamento isolado, as ideias de Kautsky sobre a evolução da história eram quase consensuais no seio do partido. Haveria um tempo e um momento certo em que a revolução deveria estourar, bastando então que os combatentes estivessem preparados para tal instante, sem apressar ou adiantar a marcha da história. Esse tipo de pensamento teria criado uma cultura de conformismo político e intelectual criticada duramente por Benjamin. Para ele, os trabalhadores deveriam perceber que a cada momento da luta se adquire o sentido revolucionário, mesmo nos momentos mais simples do cotidiano.<sup>250</sup>

---

<sup>248</sup> O conceito freudiano de mal-estar na cultura enfatiza a infelicidade civilizatória. Este mal-estar está ligado à percepção de que somos pecadores, segundo a tradição judaico-cristã. Segundo Freud, a partir de um “sentimento oceânico” que se liga à esfera da religião, o sujeito encontra substrato para conseguir viver. Este “sentimento oceânico” ocupa o lugar do ventre materno, lugar confortável e seguro, de onde o homem saiu e quer psicologicamente voltar. Deduz-se que a religião, na versão freudiana, surge vinculada ao desamparo infantil. Cf.: FREUD, S. *O mal-estar na civilização* [cultura]. Trad. de José Octávio de Aguiar Abreu. R. Janeiro: Imago, 1974, p. 90. No indivíduo ocorre o antagonismo irremediável entre as exigências da pulsão e as restrições impostas pela civilização com suas regras e sua moral. Esse pessimismo freudiano, de diferentes maneiras, irá influenciar os membros da Escola de Frankfurt. Tal como os frankfurtianos, Freud sentirá na pele e demonstrará em alguns dos seus textos, principalmente os escritos a partir de 1927, como o progresso da ciência e da técnica estavam sendo utilizados pelos nazistas. Daí o seu juízo pessimista em relação ao progresso.

<sup>249</sup> DUPEUX, *op. cit.*, 1992, p. 28.

<sup>250</sup> Lukács também afirma que a relação com a totalidade é “inerente a cada momento precisamente no seu aspecto quotidiano, o seu aspecto mais simples e mais prosaico, mas que só se torna real uma vez que dela se tome consciência e confira assim a realidade ao momento da luta cotidiana, manifestando a sua relação com a totalidade”. LUKÁCS, *op. cit.*, 1989, p. 38.

A concepção de história da socialdemocracia levaria os operários socialistas a pensar segundo os critérios evolucionistas de cunho darwinista, dentro de um parâmetro simplista e apressado. Os operários acreditariam que as sociedades deveriam passar por etapas evolutivas sucessivas, como as espécies zoológicas. “O desenvolvimento das forças produtivas lhes traria, desse modo, inexoravelmente, de maneira mais ou menos automática, a libertação”.<sup>251</sup> Mas o progresso corresponde, segundo a metodologia benjaminiana, ao tempo *continuum* do historicismo, e o desenvolvimento técnico, considerado como saída para o proletariado, não passa de conformismo. “O conformismo, que desde o início existia camufladamente na socialdemocracia, está presente não só em sua tática política, mas também em suas concepções econômicas”.<sup>252</sup> Na tese X, Benjamin acusa os políticos, em quem a oposição ao fascismo tinha confiado a esperança, de trair a sua causa. Benjamin se dirige principalmente aos políticos que acreditavam cegamente no progresso e em suas “bases nas massas”.<sup>253</sup>

A luta contra o fascismo, empreendida nas teses X e XI, é uma *Kulturkampf*, em que tanto o progresso quanto a cegueira por ele causada estariam na origem da perdição da classe dos trabalhadores. Rejeitando as ilusões dominantes no seio da esquerda, Walter Benjamin aspira a uma teoria da história a partir da qual o fascismo e os seus congêneres possam ser percebidos e apreendidos. A socialdemocracia acreditava que a humanidade progride além do “conhecimento e das habilidades”; que o progresso era infinito, bem como a capacidade de “aperfeiçoamento” do gênero humano; e que o progresso era um processo automático, que “avançava como numa espiral”. A crítica que deve ser feita em comum a todos esses itens é que eles têm a concepção de progresso da humanidade na história em consonância com a marcha uniforme de um tempo padronizado.<sup>254</sup> O tempo padronizado oculta as “regressões da sociedade” e estabelece uma visão estática que somente enxerga a si mesma.<sup>255</sup> Ao naturalizar o tempo num progresso

---

<sup>251</sup> KONDER, *op. cit.*, 1988, p. 78.

<sup>252</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2007, p. 100. Cf.: BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 698-9.

<sup>253</sup> *Idem*, 698.

<sup>254</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 698-702 (teses X a XV).

<sup>255</sup> CARDOSO Jr. Hélio R. Tempo e narrativa histórica nas “Teses” de W. Benjamin. In: *A Velha História: teoria, método e historiografia*. Jurandir Malerba (org.) Campinas, S. P.: Papyrus, 1996, p. 59.

*continuum*, o método da socialdemocracia coloca os episódios históricos dentro de uma linha de forma arbitrária, apenas se preocupando com as causalidades históricas, iguais ao historicismo e ao positivismo.

O operariado foi corrompido, por acreditar que “navegava a favor da correnteza” e que o trabalho industrial, ao apresentar traços de um “progresso técnico”, representaria uma conquista política.<sup>256</sup> Com estas concepções, os trabalhadores não precisavam lutar conscientemente por uma revolução, já que ela seria inexorável, e que o trabalho humano levaria ao domínio sobre as forças produtivas. Os trabalhadores não perceberiam, assim, que eles mesmos não se apropriariam de seus produtos. E a socialdemocracia, mais ainda, não perceberia as regressões da sociedade, embutidas nos traços tecnológicos, muito menos as diretrizes que fomentavam o fascismo. Nesse ponto, ela se emparelhava com o discurso positivista, ao estabelecer uma relação de causalidade, advinda das ciências naturais. Com ironia, Benjamin chega a elogiar as ideias do socialista utópico Charles Fourier, como mais razoáveis do que as socialdemocratas. Conforme o horizonte benjaminiano, as fantasias concernentes ao trabalho de Fourier tinham a peculiaridade de libertar a criatividade potencializada no labor diário.<sup>257</sup>

A socialdemocracia não conseguiu perceber, segundo a tese XII de Benjamin, que o sujeito do conhecimento histórico era particularmente a própria classe oprimida. “O sujeito do conhecimento histórico é a própria classe oprimida, a classe combatente”.<sup>258</sup> Essa classe deveria vingar, em nome dos vencidos, os anos de opressão das gerações passadas. Talvez a última ressonância dessa classe libertadora tenha sido o movimento *Spartacus*, do qual fazia parte Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, o que, lamentavelmente, não foi percebido pela socialdemocracia em sua época. Ou melhor, a socialdemocracia lutou contra o espartaquismo, alinhando-se aos conservadores. A crença inveterada no progresso levou a socialdemocracia a colocar a classe trabalhadora apenas como “redentora das gerações futuras”. Esse parâmetro teria feito os trabalhadores perderem o “espírito de sacrifício”

---

<sup>256</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 698-9.

<sup>257</sup> *Idem*, p. 699.

<sup>258</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 700.

originado das vozes e imagens dos antepassados.<sup>259</sup> A consequência disso foi a redução do espírito dos trabalhadores a um conformismo ingênuo.

Para Habermas, haveria uma contradição entre a filosofia da história benjaminiana e a ideia do materialismo histórico.<sup>260</sup> Segundo Habermas, quando Benjamin estabelece uma concepção antievolucionista da história, está recobrando o materialismo histórico com “um capuz de monge”. De fato, esse pressuposto leva a um conflito de interpretações dominantes sobre o materialismo histórico no decorrer do século que passou. Todavia, inúmeros trabalhos contemporâneos fazem uma interpretação dialética e antievolucionista da história, que vê os frutos do progresso e suas regressões. Löwy afirma que o nazifascismo “leva às últimas consequências a combinação tipicamente moderna entre progresso técnico e regressão social”.<sup>261</sup> O que parece um erro para Habermas, está na origem do pensamento criativo e singular de Benjamin, principalmente ao compreender a imbricação de modernidade com barbárie. Com razão, o próprio Benjamin considerava o seu pensamento como constituído de um “rosto de Janus”, embora alguns críticos se apearam a apenas uma face, esquecendo o outro lado do rosto.<sup>262</sup>

Em consonância com os críticos pertinazes do seu tempo, Walter Benjamin tinha consciência de que as formas conservadoras, imanentes às sociedades, aproveitavam as fraquezas dos revolucionários para se mostrarem. É por isso que quando a esquerda evitava falar de seus equívocos na interpretação e práxis históricas, estava, de alguma forma, protegendo o conservadorismo presente nesses processos e não se resguardando do domínio da direita.<sup>263</sup> De acordo com o filósofo Konder, ninguém possui uma visão espontânea e criticamente madura, pois são os outros que nos despertam a atenção para as nossas deficiências e nos auxiliam a superar as nossas automistificações. É através do diálogo, palavra que tem a mesma origem de dialética, que procuramos nos situar. É por meio da interlocução,

---

<sup>259</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 700.

<sup>260</sup> HABERMAS *apud* LÖWY, Michel. “Walter Benjamin e o marxismo”. In: *Trans/form/ação*, São Paulo, 17, 1994, p. 11.

<sup>261</sup> LÖWY, Michel. “A Escola de Frankfurt e a modernidade”. Trad. de Murilo Marcondes de Moura. In: *Novos Estudos*, n. 32/março de 1992, p. 121.

<sup>262</sup> Cf. LÖWY, 1994, p.12. Cf. tb. SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: a História de uma amizade*. Trad. de Geraldo Gerson de Souza, Natan Norbert Zins e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1989, p. 2000.

<sup>263</sup> KONDER, *op. cit.*, 1988, p. 8.

mesmo de nossos adversários que nos perturbam ou nos desagradam, que aprendemos a pensar a mudança, pois os sujeitos históricos precisam ver a verdade nos vários momentos históricos. A riqueza de experiências, como assegura Konder, realiza-se em diferentes condições históricas.<sup>264</sup> Talvez seja essa falta de perspicácia que levou a socialdemocracia a aceitar um conceito de progresso contínuo, sem perceber as formas autoritárias e coercitivas latentes nos discursos de setores tecnicistas. O olhar e os ouvidos atentos de Benjamin, com a sua paciência intrigante, fizeram-no perceber as mazelas que se encobrem na homogeneidade autoritária das concepções temporais fundamentadas num evolucionismo ingênuo e acrítico. Por isso, a metodologia da interrupção dialética se coloca como necessária para uma história que considera a imponderabilidade dos fenômenos sociais e históricos.

Benjamin procurava a melhor maneira de contemplar o histórico e as manifestações do espírito. Adorno chega a classificar o pensamento de Benjamin como histórico-cultural, devido ao fato de que todos os elementos fossilizados ou obsoletos da cultura, todos os objetos ou seres que perderam a sua vivacidade, “falavam” aos seus ouvidos.<sup>265</sup> A história se expressa como ruína na teoria de Benjamin, figura na qual o restante da história possível está incluído. A história só realizou uma de suas inúmeras possibilidades, uma vez que tardou em trazer à luz a história dos vencidos. Como na alegoria, em que buscava despertar do petrificado a vida congelada, Benjamin também procurou considerar o que está vivo, para que se apresentasse o que já transcorreu, ou seja, a proto-história, para a liberação do significado.<sup>266</sup>

Revelar a história que está oculta sob os escombros, soterrados pela história dos vencedores, é um caminho que promove a crítica do passado a uma tomada de consciência no presente. A consciência da transmissão cultural do passado é um mecanismo importante na tomada de posição política. O passado não é uma “natureza petrificada”. Deve-se olhá-lo buscando as categorias culturais que sirvam para a emancipação humana. A história, segundo a definição benjaminiana presente na tese XIV, é objeto de uma

---

<sup>264</sup> *Idem*, p. 9.

<sup>265</sup> ADORNO, Theodor W. Caracterização de Walter Benjamin. In: *Sociologia*. (Org.) Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1985, p. 192.

<sup>266</sup> *Idem*.

construção, repleto do tempo-de-agora (*Jetztzeit*).<sup>267</sup> Repele, com essa característica, a concepção de um tempo “homogêneo e vazio”, constante do historicismo e da socialdemocracia. O momento de pausa, caracterizado como *Jetztzeit*, possui um elemento vital para interpretar o passado: a mônada, conjunto composto por unidade de força.<sup>268</sup> Na construção da história, a mônada capta os fragmentos, os pedaços, os escombros da barbárie enterrados no tempo *continuum* dos dominadores e os envolve com o próprio tempo. Isto é facultado pela mônada devido à capacidade de apanhar a história toda como presente.<sup>269</sup> Para Walter Benjamin, a verdadeira imagem do passado é algo único e momentâneo, por isso não adianta reinventar o fato histórico, e sim descobrir a história oprimida.

O historiador materialista dialético capta o momento do fato histórico nas entranhas da civilização do progresso. Ele deve lançar mão da mônada para captar o instante significativo do passado no presente. “Cada momento do presente tem que captar a mônada precisa da correspondência que implica (*meinen*) ambos, o presente e aqueles momentos do passado”.<sup>270</sup> O historiador materialista possui a peculiaridade, em relação à historiografia tradicional, de trabalhar a história com um princípio construtivo. Procede-se à destruição de sistemas explicativos autossuficientes, alicerçados numa cronologia teleológica, para, em seguida, proceder à construção histórica, sem pré-conceitos adiantados pela historiografia dominante. O historiador deve ser sensível ao diferente, ao desigual e às lacunas formadas pela homogeneização dos dados. O processo construtivo se efetiva na problematização dos dados, e não na descrição linear. O historiador crítico age de maneira cautelosa, pois necessita do ato de pensar – que pertence à interrupção dialética.<sup>271</sup>

Em Walter Benjamin, deve-se levar em consideração que os objetos perdem a sua identidade de coisas ou de obras acabadas, para fazerem parte

---

<sup>267</sup> BENJAMIN, *op.cit.*, 1990, p. 701.

<sup>268</sup> Segundo Leibniz, o universo é composto por unidades de força, caracterizando-se como mônada. No entanto, mônada pode ser considerada ainda como a experiência interior que cada indivíduo tem de si mesmo ao mesmo tempo em que o revela como uma substância una e indivisível. CHAUI, Marilena de Souza. “Vida e Obra de Leibniz”. In: *Leibniz*, São Paulo: Nova Cultural, 2000, p. 10.

<sup>269</sup> MATOS, Olgária C. F. *Os Arcanos do Inteiramente Outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 32.

<sup>270</sup> *Idem*.

<sup>271</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 702.

de uma “desintegração atômica”:<sup>272</sup> O passado, ao ser atualizado dialeticamente, revela a carga explosiva que estava latente, uma carga explosiva de futuro que estava comprimido.<sup>273</sup> São os fragmentos do passado que se unem numa história em construção, numa história repleta de “agora”.<sup>274</sup> Tanto a escritura da filosofia, quanto da historiografia, são concebidas numa construção, na medida em que confluem indivíduo e história, para romper a concepção tradicional de conhecimento. Essa concepção a ser dilacerada é aquela que se estrutura num conhecimento lógico-linear, tanto na que se assenta numa linguagem como mera representação e *mimese* de uma realidade estática, quanto na visão linear da história.<sup>275</sup> Os detritos, as sobras, os fragmentos do cotidiano são potencializados, quando colocados numa nova relação. Isso é feito de maneira criativa, por exemplo, por uma criança, quando pega os restos de uma oficina e os coloca numa relação original e significativa para ela. Se tal organização não faz sentido para o adulto, esses detritos formam um novo “rosto” do mundo para as crianças. “Nesses detritos, elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas assume para elas, e só para elas.”<sup>276</sup> São os fragmentos que entram numa justaposição que ajudam a construir a história de mulheres e homens. Após justapor os fragmentos significativos e irradiadores, a história a ser construída abarcará o conhecimento, em toda a sua espacialidade. O fragmento, na escrita benjaminiana, estimula a total independência da parte que é separada de um todo. Ele fica longe do sentido que combina organização total e homogeneidade. No fragmento, tem-se um inacabamento de uma tensão, que anseia por unidade significativa. Todavia, essa busca não é atingida de forma conclusiva. No final da escrita, sempre fica um resíduo que, aparentemente incongruente, deixa os rastros para novos significantes.

---

<sup>272</sup> MATOS, Olgária C. F. *O iluminismo visionário*: Benjamin, leitor de Descartes e Kant. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 13.

<sup>273</sup> BODEI, Remo. “L’expérience et les formes”. In: *Walter Benjamin et Paris*. (org.) H. Wismann. Paris: Cerf, 1986, p. 39.

<sup>274</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 701.

<sup>275</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o Livro do Mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 234.

<sup>276</sup> BENJAMIN, Walter. Livros infantis antigos e esquecidos. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne M. Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 238.

Além das teses *Sobre o Conceito de História e das Passagens*, o livro *Rua de Mão Única* fornece-nos exemplos dessa metodologia. Benjamin, ao se opor a uma história que determina um início causalista, cujo sistema explicativo passa pela simetria homogeneizante, propõe uma reflexão alicerçada no trabalho do historiador que perceba as interrupções, no desenvolvimento dos fatos. Ao interromper o desenvolvimento falsamente construído, por exemplo, da narrativa historicista ou positivista, o historiador confere ao pensamento a propriedade de se deter “numa constelação saturada de tensões”.<sup>277</sup> O pensamento irá se deparar com uma situação de choque, na qual ocorre uma cristalização, como se fosse uma mônada.<sup>278</sup> Com esse gesto brutal e inesperado, suspende-se o tempo, como os atiradores nos relógios na Paris do século XIX, conforme consta na tese XV.<sup>279</sup> A interrupção do tempo tem no gesto de Josué a imagem síntese.

Quem poderia imaginar! Dizem que irritados contra a hora  
Novos Josués, ao pé de cada torre  
Atiraram nos relógios para parar o dia.

Walter Benjamin vai ao antigo testamento para se apropriar de uma imagem da tradição messiânica, a fim de mostrar que os revolucionários não devem tomar a história como um fenômeno temporal infinito e progressista. Eles devem procurar interromper o curso dos dias, no sentido de tomar consciência histórica. Os revolucionários devem pensar como os hebreus, que não tinham o tempo como uma categoria vazia, mas inseparável de seu conteúdo.<sup>280</sup> Benjamin faz referência a Josué para deter a marcha do tempo dos historicistas, dos positivistas e também dos socialdemocratas, que acreditavam num *telos* imanente da história. Nas crônicas das vitórias dos exércitos conduzidos por Josué, Javé paralisa o sol para deter a marcha do tempo.

E o sol se deteve e a lua ficou parada, até que o povo se vingou dos inimigos. No Livro do Justo está escrito assim: O sol ficou parado no meio do

---

<sup>277</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 702-3.

<sup>278</sup> *Idem*, p. 703.

<sup>279</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 701-2.

<sup>280</sup> LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2007, p.125.

céu e um dia inteiro ficou em ocaso. Nem antes, nem depois houve um dia como esse, quando Javé obedeceu à voz de um homem.<sup>281</sup>

O sol precisava ficar parado naquele dia, para que o exército tomasse fôlego e continuasse a sua jornada de lutas, vencendo os inimigos. Trata-se de interromper a marcha catastrófica do mundo, representada pelo progresso. Nessa imagem, Benjamin pretende imprimir uma interpretação nova, ao preconizar a interrupção do tempo na história. Benjamin retoma essa imagem alegórica e transformadora nas *Passagens*, quando afirma que Baudelaire queria interromper o curso do tempo: “Interromper o curso do mundo – esse era o desejo mais profundo em Baudelaire. O desejo de Josué”.<sup>282</sup> A impaciência de Baudelaire é a mesma de Benjamin: o desejo renovado de atingir o “mundo no coração”. Em ambos, o inconformismo defronte às consciências adaptadas ao *continuum* do tempo linear. A consciência revolucionária – tal como dos trabalhadores de julho de 1830 em Paris – pode explodir a continuidade anestésica dos vencedores.<sup>283</sup> Essa tese, ao mesmo tempo em que tenta responder a um momento dramático por que passavam os povos que se opunham ao nazifascismo, possui o teor de uma metodologia historiográfica que rompe com a historiografia tradicional.

---

<sup>281</sup> *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Edições Paulinas, 1990, Josué, cap.10, vers., 13-14, p. 252.

<sup>282</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2006, p. 363. [J50, 2]. Também em: BENJAMIN, Walter. Parque Central. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 160.

<sup>283</sup> LÖWY usa um exemplo latino-americano para interpretar essa tese: trata-se do ato simbólico, nas comemorações oficiais do 500º aniversário da “descoberta” do Brasil pelos navegantes portugueses, das organizações operárias e camponesas, juntamente com movimentos de negros e indígenas, repudiarem as festividades ligadas ao evento. Esse simbolismo contestatório fica evidente quando um grupo de indígenas atirou flechas contra o relógio que marcava os dias e as horas do 500º aniversário. Cf.: LÖWY, *op. cit.*, 2007, p.126-7.

## CAPÍTULO 3 - INTERRUPÇÃO NA ESTÉTICA

### 3.1 – Interrupção nas afinidades

O método da interrupção de Benjamin está presente na crítica elaborada na análise da obra *As Afinidades Eletivas*.<sup>284</sup> Goethe se orientou a partir do teor coisal (*Sachgehalt*) e do teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*) de obra. Esses teores formados se conservaram na vida e na linguagem. O mítico é o “teor coisal” das *Afinidades Eletivas*, em que o conteúdo aparece nos costumes da época. Segundo Benjamin, as “sementes do crescimento eterno” de Goethe vieram daquela tendência do classicismo que procurava apreender menos o elemento ético e histórico e mais os caracteres míticos e filológicos. Após o seu enlace, Goethe começou a escrever *As Afinidades Eletivas*, inserindo o seu protesto contra o mundo que, na sua maturidade, estabeleceu um acordo. É uma obra que marca uma virada nos escritos do poeta, trabalho de grande estima, incompreendido pelas leituras conservadoras, como expressa a fala de uma senhora contemporânea sua: “não posso absolutamente aprovar este livro, Sr. von Goethe. É verdadeiramente imoral e não o recomendo a nenhuma moça. Então, Goethe silenciou um momento, muito sério, e finalmente disse com muito fervor: causa-me pena, é o meu melhor livro”.<sup>285</sup> De fato, esse livro rompe com o padrão de escrita anterior. O contraste e a dialética formam o eixo central do romance. Conforme a perspectiva de Benjamin, as últimas obras de Goethe atestam a purificação que representa uma liberação. Isso porque talvez na

sua juventude tenha buscado, muitas vezes, diante das dificuldades da vida, um refúgio acessível no campo da arte literária, a idade – como para puni-lo com uma terrível ironia – instalou a literatura como senhora sobre sua vida. Goethe curvou sua vida às ordens que fazem a ocasião das suas obras.<sup>286</sup>

---

<sup>284</sup> GOETHE, Johann Wolfgang von. *As Afinidades Eletivas*. Trad. de Erlon José Paschoal; introdução e notas de Kathrin Holzermayr Rosenfiel. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

<sup>285</sup> BENJAMIN, Walter. *As Afinidades Eletivas de Goethe*. Trad. livre de Ana Resende, 2008, p. 88. (não publicado).

<sup>286</sup> *Idem*.

Nos últimos romances de Goethe, estava presente um renovado teor coisal muito diferente do fenômeno correspondente na vida antiga, o que resulta na não compreensão de seus contemporâneos. Ironicamente, a busca desse teor era estranha ao próprio Goethe. Devido ao fato de que o casamento sintetiza as expressões objetivas do teor vital humano, Benjamin elege *As Afinidades Eletivas* por manifestar a intuição síntese dos teores coisais. Goethe rompe com a visão conservadora de Kant no que diz respeito ao casamento, o que redundava num certo estranhamento. Com renovado apuro, também o conteúdo da ópera *A Flauta Mágica* de Mozart, deve ser visto e ouvido menos como o desejo dos amantes do que a persistência dos cônjuges para manterem-se unidos para sempre. Nas *Afinidades Eletivas*, Goethe tocou no teor coisal do casamento, embora este não seja o objeto. O casamento, segundo a análise de Benjamin, não é ali um problema moral ou social, pois “em sua dissolução, todo o humano se torna fenômeno e o mítico permanece apenas como essência”.<sup>287</sup>

O método, assim como a tradução, constrói-se no espaço indefinido entre a liberdade e a fidelidade, como se fossem alegorias, narrativas sem coerência que, todavia, favorecem associações, tal como os sonhos.<sup>288</sup> O método histórico de Walter Benjamin, ao utilizar a dialética na interrupção, objetiva mostrar os desvios possíveis que levam ao “teor de verdade”. De fato, a própria crítica benjaminiana se satisfaz na obra, que é considerada como um fragmento descontínuo de uma espécie de mosaico. O trabalho microscópico se relaciona ao todo plástico e intelectual, resultando na expressão do teor de verdade. Todavia, este se manifesta quando se satisfaz dos pormenores do teor coisal. O teor de verdade só pode ser captado pelas imersões exatas nos detalhes do teor coisal; deve ser buscado na sua ligação com o teor coisal.<sup>289</sup> Busca-se o teor de verdade que se imprime no mundo das aparências, mas mantendo a diferença entre o teor coisal, pois se fossem iguais “seria possível o conhecimento imediato”.<sup>290</sup>

---

<sup>287</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2008, p. 53.

<sup>288</sup> MATOS, *op. cit.*, 1993, p. 12.

<sup>289</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1984, p. 51.

<sup>290</sup> KANGUSSU, Imaculada. Walter Benjamin e Kant I. Inexprimível: a herança do “sublime” na filosofia de Walter Benjamin. In: *Leituras de Walter Benjamin* (org.) Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1999, p. 151.

Nesta empreitada interpretativa, a crítica, depois de se satisfazer no teor coisal da obra, caminha na busca do teor de verdade da mesma. Em Benjamin, o teor de verdade de uma obra se torna mais significativo quanto mais se aproxima do teor coisal. O teor de verdade deve expressar o teor histórico. “Neste processo, a estrutura interna da obra não sofre qualquer violência. A verdade não passa pela anulação de nenhum dos seus momentos, mas consiste em sua preservação”.<sup>291</sup> O teor de verdade não aflora num desvendamento, mas se propaga com a intensidade de uma iluminação. No estudo sobre Goethe, Benjamin vê o crítico como um paleógrafo, diante de um pergaminho que possui um texto desbotado, coberto por uma escrita mais poderosa que se refere a este texto. Da mesma forma que o paleógrafo deve iniciar a leitura pela escrita, o crítico deve começar pelo comentário.<sup>292</sup> Benjamin opõe o comentador/químico que investiga o teor coisal da obra, ao crítico/alquimista que procura o teor de verdade da mesma. Dessa forma, procura minimizar os critérios de juízo do crítico.

Somente então ele [o crítico] pode colocar a questão crítica fundamental: se a aparência do teor de verdade se deve ao teor coisal ou se a vida do teor coisal se deve ao teor de verdade. Porque, ao separarem-se na obra, decidem por sua imortalidade. Neste sentido, a história das obras prepara sua crítica e, por isso, a distância histórica aumenta sua autoridade. Se, para usar uma comparação, quer-se ver a obra em desenvolvimento como uma fogueira em chamas, o comentador está diante dela como o químico; o crítico, como o alquimista. Enquanto que, para aquele, apenas madeira e cinzas permanecem como objetos da sua análise, para este, apenas a chama mesma conserva um enigma: o do vivo. Assim, o crítico pergunta pela verdade, cuja chama viva segue ardendo sobre as pesadas achas do que foi as leves cinzas do vivido.<sup>293</sup>

Essa metáfora da iluminação gerada pelo fogo foi trabalhada também no livro *Origem do Drama Barroco Alemão*, mas com a intenção de mostrar a relação entre verdade e beleza.

A resposta de Platão é que compete à verdade garantir o Ser da beleza. É nesse sentido que ele descreve a verdade como o conteúdo do belo. Mas ele não se manifesta no desvendamento e sim num processo que pode ser caracterizado metaforicamente como um incêndio, no qual o invólucro do

---

<sup>291</sup> ROUANET, *op. cit.*, 1981, p. 14. Sérgio P. Rouanet prefere traduzir *Wahrheitsgehalt* por conteúdo de verdade e *Sachgehalts* por conteúdo material.

<sup>292</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2008, p. 47-8.

<sup>293</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2008, p. 48.

objeto, ao penetrar na esfera das ideias, consome-se em chamas, uma destruição, pelo fogo, da obra, durante a qual sua forma atinge o ponto mais alto de sua intensidade luminosa.<sup>294</sup>

Longe de uma objetividade positivista, o crítico, como um alquimista que exerce a obscura arte de transmutar os elementos fúteis do real no ouro brilhante e duradouro da verdade, deve saber ver nas manifestações irregulares e enigmáticas da obra.<sup>295</sup> Nesse procedimento, as forças escondidas que existiram no passado têm a chance de se manifestar na história do presente. Na imagem acima, a verdade não se encontra nem na madeira queimando, nem nas cinzas residuais dessa madeira, mas na comunicação derivada da fumaça. Nesse sentido, a metodologia benjaminiana não se apega ao apenas palpável, pois a história busca outras formas de significar no que está vivo, mesmo que este seja leve como uma fumaça. O teor coisal de uma obra se encontraria no texto superficial de primeira leitura. E o teor de verdade apenas apareceria numa segunda leitura. A segunda leitura não anula a primeira, pois a verdade da obra não está na superfície, muito menos na profundidade textual. O teor de verdade precisa do teor coisal para se expor, da mesma forma que no palimpsesto é preciso raspar a primeira escrita, para a segunda aparecer. Também na psicanálise, a queixa ou demanda explícita do analisando é superficial, mascara a verdade sobre si, a qual precisa ser desmascarada em outro lugar, implícita em seu inconsciente; no entanto, uma diz da outra o tempo todo, pois diz do mesmo sujeito.

Como o químico, o alquimista precisa saber dos elementos constituintes do fogo, mas precisa saber decifrar igualmente os elementos presentes na fumaça. A fumaça, antes de tudo, para significar, conserva o que já foi. O palimpsesto não se caracteriza pela eliminação de um ou outro texto, mas pela unidade de ambos. Se ocorrer a perda do texto manifesto, o texto latente também se perderá. Enfim, a morte do manifesto deve ser relativa, para que o escondido se apresente.

---

<sup>294</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad., apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 53-4.

<sup>295</sup> ARENDT, Hannah. Walter Benjamin: 1892-1940. In: *Homens em Tempos Sombrios*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras: 1999, p. 136.

O palimpsesto é a unidade dos dois textos, e não a substituição do texto latente pelo manifesto. Se este último for destruído, o primeiro se perderá para sempre. Mas para que o particular se salve, ele tem, de certo modo, que morrer.<sup>296</sup>

O teor de verdade pode ser captado quando aprofunda nas imersões dos pormenores do teor coisal. A verdade se apresenta como num mosaico, constituído pelas partes arrancadas de um todo original. O fragmento assume um caráter de importância própria, quando “passa a ter uma existência que prescinde de qualquer participação anterior em alguma totalidade”.<sup>297</sup> Mas o fragmento deve fazer lembrar o original, não tal como no passado, mas com as significações prometidas e não realizadas.

Explorando ao máximo os limites da dialética, Benjamin mostra como a natureza se move de modo sobre-humano sob as mãos humanas. Os personagens do romance estão sob o encanto das afinidades eletivas desde o início, seus movimentos misteriosos articulam a peculiar harmonia da química. O silêncio e a surdez dizem mais do que as palavras: Otilia se adapta “perfeitamente à execução de flauta de Eduardo, mas isto é falso. Enquanto lê, Eduardo tolera em Otilia o que proibia em Carlota, mas este é um mau costume. Ele se sente maravilhosamente entretido por ela, mas ela silencia”.<sup>298</sup> Eles continuam seguindo os seus caminhos, “sentindo, mas surdos, vendo, mas mudos”. Os personagens estão mudos diante de Deus e mudos frente ao mundo. A tradição silenciada com o jogo barroco do medo da vida se preocupa em formular em Goethe uma norma. No entanto, está longe de perceber o conflito das formas de vida presente no tormento do poeta.

Goethe, numa carta a Schiller, fala de objetos simbólicos não poéticos que despertam nele uma disposição poética. Quando se presta atenção, por exemplo, numa viagem, não ao singular, mas também ao “significativo”, leva-se consigo uma apropriação simbólica e excitante de lugares desconhecidos. Esse significativo de cada um é que Benjamin quer resgatar da história. Benjamin lembra que o simbólico une, necessariamente, o teor de verdade e o

---

<sup>296</sup> ROUANET, *op. cit.*, 1981, p. 15.

<sup>297</sup> SALLES, Vanessa Madrona Moreira. *Teoria benjaminiana da alegoria a partir do Trauerspielbuch: a concepção de História como catástrofe*. São Paulo: FFLCH-FIL (USP), 2001, p. 36. (Tese de mestrado).

<sup>298</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2008, p. 56.

teor coisal.<sup>299</sup> Esses objetos potencializadores de poeticidade eram apanhados por Goethe em suas incursões do cotidiano, pois poderiam, assim como para os dadaístas, servir no futuro. No entanto, embora Benjamin veja neste gesto uma mudança importante como método, chama a atenção para os exageros inerentes a tal atitude nos biógrafos e historiadores da obra de Goethe.

A consequência imediata é que Goethe, no curso das suas viagens, começa a arquivar todos os papéis oficiais, diários, semanários, excertos de sermões, programas de teatro, decretos, cotações etc., acrescentando os seus comentários, comparando-os à opinião da sociedade, corrigindo com esta sua própria opinião, voltando a incluir *ad acta* a informação nova e, assim, espera conservar material para um uso futuro! Nisto já se anuncia totalmente a importância que, mais tarde, concederia – com uma gravidade que se revelou totalmente ridícula – à inclusão das suas melhores peças nos diários e nas anotações e à consideração de cada coisa mais insignificante com uma patética expressão de sabedoria. Desde então cada medalha oferecida a ele e cada lasca de granito com que presenteia é um objeto da maior importância.<sup>300</sup>

Quando pretendemos colocar cada coisa embutida de sabedoria, por menor e insignificante que seja, somos advertidos por Benjamin quanto ao risco crescente, constante na metodologia historiográfica contemporânea, de querer significar tudo. O manejo com os elementos do passado, com os novos objetos apontados pela nova história, não deve sufocar a expressividade do real e do necessário na vida. Benjamin, ao chamar a atenção dos biógrafos de Goethe, delimita o terreno de atuação do historiador, para que possa ir além de objetos desconexos. A erudição não deve compartilhar espaços com os enciclopedismos. A história e a crítica não devem ser monumentais tais como as considerações de Nietzsche. O que é significativo não deve extrapolar a vida, pois senão o homem fica paralisado no caos dos símbolos e privado da liberdade que os nossos ancestrais desconheciam.<sup>301</sup>

Teor e essência vêm à luz, de maneira durável, na obra do artista. Mas a essência de um homem se dá a conhecer também através da obra. Benjamin insiste que uma obra só é conhecida quando se descobre o método inerente a ela. Sem esta estratégia, é inútil se dedicar aos detalhes da mesma. Consoante a isso, o crítico utiliza a dialética na interrupção para apreender o teor de

---

<sup>299</sup> *Idem*, p. 75.

<sup>300</sup> *Idem*, p. 76.

<sup>301</sup> *Idem*, p. 77.

verdade da obra. Goethe usa como armadura uma terminologia quase impenetrável, fundamental para a relação entre mito e verdade. No entanto, nos adverte o crítico, é uma relação de mútua exclusão. Só há verdade nas coisas e por isso é possível o conhecimento no mito, ou seja, “o conhecimento da sua indiferença destrutiva face à verdade”.<sup>302</sup> Outros métodos que não hesitam em tomar como teor de verdade da obra de Goethe o “extrato opaco de terra do teor coisal”, percebe mais a atmosfera sentimental do que a ideia forte de destino ligado ao romance. É a quimérica busca da liberdade que condena os personagens do livro ao destino. Alguns atos corajosos dos personagens rompem com a esfera do destino que se encerra sobre eles, desmascarando “uma liberdade que quer lhes envolver no nada da escolha”.<sup>303</sup>

Foi com argúcia que Goethe evitou que a tendência novelística quebrasse a forma do romance em *Afinidades Eletivas*, pois esta obra estava orientada como uma novela inserida nos *Anos de Peregrinação de Wilhelm Meister*. Rompendo e unindo, Goethe controla a unidade do romance, enobrecendo-o com a forma da novela. Mostrando a dialeticidade da obra goethiana, Benjamin afirma que se o elemento mítico funciona como tese no romance, ele funciona como antítese na novela. O pano de fundo sobre o mítico no romance de Goethe é a reabilitação dos poderes da natureza (química) que, de uma forma ou de outra, questionam os limites da autonomia dos protagonistas.<sup>304</sup> O expediente artístico renunciou à participação do leitor no centro da intriga, o que fica claro na morte repentina de Otília. É a expressividade do gesto trágico na sua imediação que provoca um não-lugar no leitor, rompendo a harmonia da cena. Benjamin afirma que é problemático o caráter moral do desejo de morte, que anima Otília no seu silêncio. No fundamento desse desejo está a pulsão de morte, o que a faz perder a santidade. A morte preserva a personagem da sua ruína interior. Mas, ao ser a morte desejada, é ao mesmo tempo a reparação no sentido do destino, perde o sentido de purificação sagrada ordenada por Deus. Otília comete uma falta contra a sua benfeitora, Carlota, e a sente mais do que o necessário, embora

---

<sup>302</sup> *Idem*, p. 85.

<sup>303</sup> *Idem*, p. 93

<sup>304</sup> OTTE, Georg. Da imagem dialética à obra de arte. In: *Linha, choque e mônada*. Tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin. Belo Horizonte: UFMG, 1994, p. 98. (Tese de Doutorado).

não tenha sentido antes. Por que esse silêncio? Esse silêncio da voz moral não deve ser compreendido, segundo Benjamin, como um traço de sua personalidade. Esse silêncio é mais alto quando se busca o teor de verdade. Nesse sentido, é compreensível o estranhamento e as leituras morais, pois Goethe estava rompendo com alguns imperativos existenciais na representação da morte e do silêncio no homem. Benjamin, a partir do método da dialética na interrupção, percebe aquela morte como uma ruptura no romance ligado à influência da forma da novela. O que na novela fica dissimulado vem à tona, com clareza, no romance.<sup>305</sup> A obra de arte emerge do caos, o que não significa se fazer do caos. Porém, a forma faz do caos um universo num instante. A vida que agita a obra de arte deve se apresentar como paralisada, deve parecer imobilizada num momento. O que é essencial da obra de arte é apenas a mera beleza, pura harmonia que inunda o caos e apenas aparenta revivificá-lo. Devido ao risco do fluir da harmonia se tornar mera aparência, é preciso, então, que o inexprimível ouse interrompê-lo.<sup>306</sup> A aparência da obra de arte necessita ser quebrada pelo sem-expressão: “o que interrompe esta aparência, capta o movimento e corta a palavra à harmonia é o sem-expressão”.<sup>307</sup> A interrupção é o teor da obra de arte. Essa interrupção arranca a verdade das evasivas de uma mulher, por exemplo, justamente onde ela se cala: “Como a interrupção, por uma palavra de ordem, das evasivas de uma mulher pode arrancar a verdade justamente aí onde ela se interrompe”.<sup>308</sup> Merquior analisa esse fragmento benjaminiano, interpretando-o como a necessidade de que o inexprimível ouse interromper esse fluxo. “Cortando a palavra a uma mulher que recorre a desculpas, podemos arrancar-lhe a verdade na sua expressão fisionômica subsequente ao ato de interrupção”.<sup>309</sup>

No ensaio sobre as *Afinidades Eletivas de Goethe*, Benjamin mostra-nos que o “sem-expressão”, o insignificante e o sem-importância do texto provocam efeitos concomitantemente paralisadores e reveladores. O sem-expressão, o inexprimível, presente no ensaio, é uma espécie de indício de verdade, por romper a falsa totalidade estética e transformam a obra em cacos. Da mesma

---

<sup>305</sup> *Idem*, p. 90.

<sup>306</sup> MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969, p. 128.

<sup>307</sup> *Idem*, p. 105.

<sup>308</sup> *Idem*.

<sup>309</sup> MERQUIOR, *op. cit.*, 1969, p. 128.

forma, o inexprimível força a “harmonia trêmula a parar”, possibilitando imortalizar, com seu “veto”, a sua tremulação. “Imortalizado, o belo deve justificar-se; mas precisamente nesta justificação ele aparece interrompido e, assim, recebe a eternidade do seu teor daquele veto”.<sup>310</sup> Transforma igualmente a obra em fragmento, em estilhaços do mundo verdadeiro. O sem-expressão quebra, em toda bela aparência, o que nela sobrevive como a herança dos cacos: a falsa, enganadora totalidade, a absoluta. Só completa a obra aquilo que a fratura e a torna uma obra em pedaços, o fragmento do mundo verdadeiro e o torso de um símbolo.<sup>311</sup> O sem-expressão força o latente a se manifestar. O sem-expressão é o poder crítico na arte que impede de misturar a aparência com a essência. Esse possui o poder enquanto palavra moral, o poder sublime do verdadeiro determinado pela linguagem do mundo real, segundo as leis do mundo moral. O sem-expressão aparece como cesura, quebra o ritmo, “interrupção que dá lugar a uma potência que ultrapassa toda expressão”.<sup>312</sup> Assemelha-se ao ato falho que, aparentemente fora de contexto, deflagra a verdade.

O gesto de ruptura salvadora, que deve ser o mesmo do tradutor e do historiador, é caracterizado como a fratura da linguagem mesma. É a paragem marcada pela “cesura” que destaca o verso ao interrompê-lo.<sup>313</sup> Na sequência rítmica das representações, a cesura faz aparecer à própria representação. Este importante conceito, que Benjamin importou de Hölderlin, tem a finalidade de vetar o ritmo homogeneizante da tragédia grega. Assim, do lirismo de Hölderlin, surge o sem-expressão.<sup>314</sup> O caos manifesta antes os detalhes que foram ignorados pela totalidade enganadora. Os pedaços e os fragmentos ajudam-nos a perceber a constituição verdadeira da obra de arte. Segundo o método de Hölderlin, usado por Benjamin, há uma cena no romance que contém toda a cesura da obra, suspendendo a ação dos personagens: é quando “a esperança passou, como uma estrela cadente, sobre suas cabeças” [de Eduardo e Otília].<sup>315</sup> Essa frase resume o romance – e o método da interrupção pode esclarecê-lo: a esperança passou sobre a cabeça dos

---

<sup>310</sup> *Idem*, p. 105

<sup>311</sup> *Idem*, p. 105.

<sup>312</sup> KANGUSSU, *op. cit.*, 1999, p. 153.

<sup>313</sup> GAGNEBIN, *op. cit.*, 1994, p. 117-118.

<sup>314</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2008, p. 106.

<sup>315</sup> GOETHE *apud* BENJAMIN, *idem*, p. 124.

amantes, mas caiu como uma estrela. Aqui está a cesura que demarca a atitude do narrador. A forma expressiva do mistério nas *Afinidades Eletivas* é o símbolo representado pela estrela cadente sobre os amantes. O mistério é aquele elemento que o coloca “acima da esfera da linguagem que lhe é própria a uma esfera superior e inacessível a esta”.<sup>316</sup> Ele não é dito em palavras, mas exclusivamente na exposição, como por exemplo, na estrela cadente.

A aparência não contém a essência da beleza artística, e esta essência remete ao sem-expressão da obra de arte. A lei essencial da beleza exige que esta se expresse no que é velado. A crítica de arte, de acordo com o ponto de vista de Benjamin, não deve levantar o véu. Ela deve, antes, elevar-se à intuição verdadeira do belo e necessita do esforço do iniciado para intuir o belo como mistério. Ou seja, a obra de arte verdadeira é apreendida na apresentação como mistério, pois só o belo pode ser essencialmente velado e velador. “É no mistério que se encontra o fundamento ontológico e divino da beleza”.<sup>317</sup> O crítico afirma que toda a beleza traz consigo a revelação de ordens histórico-filosóficas, e o “que torna visível não é a ideia mesma, mas o mistério da ideia”.<sup>318</sup> Nesse ponto, Benjamin aponta os limites da indústria cultural que, além da aparência, se coaduna, quando muito, em expressar a ideia.

Segundo as ordens do mito, a origem de uma vida simplesmente bela encontra-se no mundo das ondas harmoniosas e caóticas, sendo aí o lugar de origem da bela Otília. No entanto, assim originada, ela provocará tempestade nestas ondas harmoniosas, ao influenciar na ruptura do casamento até então perfeito. Aquela ninfa, aquela terrivelmente delicada ninfa do mar, aquela Vênus emerge e desaparece num brilho supraterrâneo, estabelecendo o mal-estar entre os seus. Os personagens do romance são enganados pela nobre indulgência, pela delicadeza, aumentando a distância de que são conscientes. Nesse sentido, os personagens delineiam sentimentos típicos da modernidade. Numa outra passagem, Benjamin afirma que “o caráter aparente que determina a beleza de Otília ameaça de inconsistência a salvação que os amigos obtêm na sua luta. Porque se a beleza é aparente, também o é a promessa mítica de

---

<sup>316</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2008, p. 125.

<sup>317</sup> *Idem*, p. 120.

<sup>318</sup> *Idem*, p. 120.

uma reconciliação”.<sup>319</sup> Falta à reconciliação aparente todo elemento destrutivo da verdadeira reconciliação. Para Benjamin, mesmo a morte de Otília sendo de repente, a descrição goethiana objetiva ser menos dolorosa e violenta, provocando ameaçadora inquietação no espírito muito pacífico. Percebe na dialética do todo e no silêncio dos personagens, descritos por Goethe, o universo real dos sentimentos. Aquilo que o autor oculta aparece no todo, pois as leis morais privam a paixão do direito e da felicidade. A obscura falta exige ser reparada no embaraço mudo da moral burguesa. A calma da arte goethiana esconde a tempestade, o que produz certa opressão.<sup>320</sup>

É compreensível que a obra de arte, de alguma maneira, recomponha-se com o real. Benjamin conhece mais do que rebelião em arte. Talvez seja por isso que nos momentos de crise, o intelecto procure, nas asperezas das situações, as formas criativas. Por isso, no teatro, o momento de crise que leva ao agravamento da intriga força a ação dramática a uma catástrofe ou a uma consequência decisiva, que exige a superação do estado anterior. Então, novas oportunidades de ação criativa surgem. Também as crises sociais forçam a situação grave anterior ou a romper com a tradição, criando novos caminhos, ou a redirecionar a vida social precedente. A “pura beleza” e harmonia que vive na obra de arte inundam o caos. Todavia, na leitura de *Merquior*, ao fornecer forma ao caos, não necessariamente o anula. O que foi transfigurado sobrevive na forma, assim como um vaso que foi estilhaçado por um acidente, na sua recomposição, sobrevive a lembrança do fragmento. No romance *As Afinidades Eletivas*, a vida material da aristocracia rural e mundana, do final do século XVIII, sobrevive num ambiente ordenado e racional. Mas essa ordenação esconde rompimentos matrimoniais passados e futuros.<sup>321</sup> O que acontece é que o fluir da harmonia sempre corre o risco de tornar-se apenas aparência. Walter Benjamin evoca a maneira de aparição da verdade na obra de arte, pois a harmonia é uma herança no caos, promove o caos ao suportável na arte. “De modo que o que salva a obra da condição de simples aparência é precisamente o que a rompe”.<sup>322</sup> O caos precisa da harmonia para significar, para chamar a atenção das incongruências presentes

---

<sup>319</sup> *Idem*, p. 108.

<sup>320</sup> *Idem*, p. 109.

<sup>321</sup> ROSENFIEL, Kathrin Holzermayr. “Prefácio” In: GOETHE, *op. cit.*, 1992, p. 10-11.

<sup>322</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2008, p. 128.

na linearidade. Quando se corta o fluxo épico da narrativa, quando se interrompe a ação rítmica da poesia ou das palavras ditadas em forma linear, o que é puro tende a se revelar na paralisação.

Goethe empregou, no esforço supra-humano em arte, todo o seu poder para “imobilizar a beleza”; no entanto, consoante a Benjamin, com um gesto hábil, o autor fica prestes a sentir o universo desta beleza suave e oculta como o centro do romance.<sup>323</sup> A beleza está oculta na obra, mas acessível para que a interrompa pela dialética. A técnica da paralisação está presente também numa outra passagem. No passado, Eduardo e Carlota se estabeleceram no amor. Amaram-se, mas a despeito disso, concluem o casamento sem nenhum valor, antes de se juntarem entre si. Onde está a suspensão na vida de ambos: no passado ou no presente? “Talvez apenas deste modo pode ficar em suspenso a questão sobre onde está o passo em falso na vida de ambos: se na indecisão passada ou na infidelidade presente”.<sup>324</sup> A indecisão paralisa, mas a infidelidade interrompe. A esperança de um vínculo harmonioso, feito para durar, como se descortina no início do romance, termina na suspensão da indecisão. A sedução da aparência deve ser interrompida pela busca da essência na existência. Benjamin afirma que não escapou a Goethe “que o casamento não podia enfrentar a aparência que o seduz nem como forma jurídica nem como forma burguesa”.<sup>325</sup> Somente no plano religioso é que casamentos como esses se sustentam. “Se eles são arrancados da via do casamento é para encontrar sua essência sob outras leis”.<sup>326</sup> A aparência da beleza que reflete Otília é a do declínio, é a que se extingue. Goethe discorda da poética de Aristóteles quanto à capacidade de formação derivada da catarse trágica. A comoção é uma transição, nunca um fim. Comentando a poética, afirma:

Quem avança na via de uma formação interior verdadeiramente moral, sentirá e reconhecerá que as tragédias e os romances trágicos de modo algum apaziguam o espírito, antes, põem inquietos o ânimo e o que chamamos coração e conduzem a um estado vago e incerto; e porque a juventude ama a este estado é tomada apaixonadamente por tais produções.<sup>327</sup>

---

<sup>323</sup> *Idem*, p. 110.

<sup>324</sup> *Idem*, p. 114.

<sup>325</sup> *Idem*, p. 115.

<sup>326</sup> *Idem*, p. 115.

<sup>327</sup> GOETHE *apud* BENJAMIN, *idem*, p. 117.

A comoção que se torna transição na via da formação moral é aquela transição da aparência do declínio de Otilia.

### 3.2 - Interrupção no barroco

Na tese de doutorado *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*,<sup>328</sup> Walter Benjamin havia criticado a concepção de progresso linear, ao analisar o significado da reflexão. Para Benjamin, em Schlegel e Novalis, a infinitude da reflexão não é uma infinitude da continuidade, mas de conexão. Esta infinitude de conexão rompe com a explicação fundada num progresso linear. “Isto é decisivo, juntamente com o seu caráter temporal inacabável e antes mesmo dele, que deve ser compreendido de outra maneira que não uma progressão vazia”.<sup>329</sup> Embora o autor esteja fundamentando a sua análise na crítica dos primeiros românticos, percebemos que já era sensível à crítica da progressão ininterrupta, chamando atenção para não confundirmos infinitude da continuidade com infinitude de conexão. A questão da filosofia da história sempre recebeu atenção especial de Benjamin, como pode ser percebido na sua tese de doutorado. Conforme Márcio Seligmann-Silva, Benjamin terá como central no romantismo a questão temporal, seja por meio da história, seja por meio da religião.<sup>330</sup> A crítica de arte deve servir-se da “interrupção”. Para Jeanne M. Gagnebin, a interrupção da narrativa força a beleza a se apresentar no seu “vivo estremecer”. Quando se “mortifica” a obra de arte pela crítica da interrupção, amparada pela violência do gesto, não se deixa a aparência se misturar com a verdade. O gesto provoca uma fissura no âmago da obra de arte, quebra a falsa ilusão de totalidade da arte.<sup>331</sup> O gesto é na dança uma leitura dos astros em seus movimentos ou revoluções. O gesto e o salto dizem respeito à outra leitura na dança que se liga aos astros.<sup>332</sup>

O método enquanto dialética na interrupção faz-se presente no livro *Origem do Drama Barroco Alemão*.<sup>333</sup> Tanto na forma quanto no conteúdo, o livro se serve da quebra da cronologia por etapas. Os momentos históricos são

---

<sup>328</sup> BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Trad., introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.

<sup>329</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1999, p. 36.

<sup>330</sup> Cf. a nota de Márcio Seligmann-Silva em BENJAMIN, *idem*, 1999, p. 133.

<sup>331</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. Campinas: Unicamp; São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 117.

<sup>332</sup> MATOS, *op. cit.*, 1993, p. 12.

<sup>333</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad., apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

justapostos no texto de maneira dialética, e não seguindo uma direção em *continuum*. Dialética no sentido de que o conteúdo de vários textos é exposto de forma contraditória e, ao mesmo tempo, complementar à ideia central. Por isso, o estilo barroco é pesquisado analisando-se a sua formação, não apenas enquanto sucedâneo do Renascimento, mas como estilo representativo de variantes distantes no tempo. A construção do livro sobre o barroco expõe a metodologia que rompe com as formas tradicionais de escrita, não se limitando à hierarquia cronológica, muito menos ao autoritarismo da causalidade factual. Há sentido, mas não com a autoridade de um ponto arquimediano de que tudo deriva, tal como “a tradição fundada na identidade estabelece”.<sup>334</sup> Há sentidos, no plural. Se isto dificulta, em alguns momentos, a leitura, a dialeticidade do exposto propicia uma maior apreensão gnosiológica do enunciado. Tanto a escrita, quanto os objetos de estudo que se atêm ao fragmento, rompem com as continuidades e expõem novas formas de concatenar o pensamento. Por isso, Benjamin sugere: “não deixe nenhum pensamento passar incógnito e mantenha seu caderno de notas tão rigorosamente quanto a autoridade constituída mantém o registro de estrangeiros”.<sup>335</sup> É a partir de uma predisposição para a escrita que os fragmentos se edificam na obra de Benjamin. “A fala conquista o pensamento, mas a escrita o domina”.<sup>336</sup>

No Barroco, já que a palavra história está escrita com o rosto da transitoriedade, a fisionomia da alegoria, ao ser colocada no palco pelo drama, reflete o presente como ruína, como fragmento. Se na modernidade o anjo da história “vê uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a nossos pés”,<sup>337</sup> no barroco, as ruínas fizeram a história se fundir com o sensório do drama. As alegorias são no “reino dos pensamentos” o que as “ruínas são no reino das coisas”.<sup>338</sup> Se a imagem do fluxo histórico está impressa nas ruínas, é porque a história está impressa com os caracteres da transitoriedade nos objetos de todas as épocas. Para Walter Benjamin, a importância do barroco se configura, além de seus atributos estéticos e cognitivos, como o lugar em que a história quer significar. Os

---

<sup>334</sup> MATOS, *op. cit.*, 1993, p. 15.

<sup>335</sup> BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 31.

<sup>336</sup> *Idem*, p. 31.

<sup>337</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 697.

<sup>338</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1984, p. 200.

artefatos antigos, as ruínas e destroços do passado, devem ser depurados da espera de um acaso para serem apreendidos enquanto criações artísticas e construções históricas.

Ao forçar o passado a significar no presente, um conceito bastante operacional nesta metodologia é o de “origem” (*Ursprung*). Este conceito já estava presente em Benjamin, na sua tentativa de descrever a história das formas e dos gêneros artísticos. De fato, o conceito de origem, trabalhado na introdução do livro *Origem do Drama Barroco*, ilustra o procedimento metodológico de Walter Benjamin também nas *Passagens*.<sup>339</sup> O conceito de origem, formulado por Goethe, a partir do conceito de fenômeno originário, que foi transposto do domínio da natureza para a história judaica, é o escolhido por Benjamin para empreender as pesquisas das passagens parisienses. Ele quer dar continuidade à crítica da ideia de origem, já desdobrada no livro sobre *Origem do Drama Barroco Alemão*.<sup>340</sup> A análise feita por Georg Simmel, sobre o conceito de verdade de Goethe, deu fundamento a Benjamin para seus estudos. Ele persegue “a origem das formas e das transformações das passagens parisienses desde seu surgimento até seu ocaso, e a apreende nos fatos econômicos”.<sup>341</sup> Se esses fatos econômicos forem estudados com perspectiva da causalidade, eles deixam de ser fenômenos originários. Com a ideia de origem e, conseqüentemente, de fenômeno originário, no próprio desenvolvimento surge “a série de formas históricas concretas das passagens, assim como a folha, ao abrir-se, desvenda toda a riqueza do mundo empírico das plantas”.<sup>342</sup>

Com o termo “origem”, Benjamin quer designar algo que emerge do vir-a-ser da extinção e não o vir-a-ser daquilo que se origina. Origem (*Ursprung*) encerra o conceito de fenômeno originário (*Urphänomen*). E, apesar de ser uma categoria histórica, não significa gênese. “A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido

---

<sup>339</sup> Este conceito demonstra a influência de Goethe, principalmente seus estudos científicos de botânica, em Benjamin. No livro *Origem do Drama Barroco Alemão*, Benjamin une a perspectiva elaborada por Goethe com a ideia platônica, juntamente com a concepção de tempo ligada à redenção judaica. BENJAMIN, *Passagens*, 2006, p. 504 [N2a, 4].

<sup>340</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1984, p. 67. Cf.: BENJAMIN, W. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978, p. 27.

<sup>341</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2006, p. 504 [N2a, 4].

<sup>342</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2006, p. 504 [N2a, 4].

pela gênese”.<sup>343</sup> A origem, que se arrasta no fluxo do vir-a-ser, parecendo um redemoinho, leva consigo o material originado. Benjamin nos lembra que o originário nunca se encontra no mundo dos fatos manifestos e brutos. Se encontrássemos a origem nos fatos puros e simples, teríamos uma história factual positivista ou historicista, sem construção dialética. A representação desta história é justamente a da vitória das elites. A origem é o local do fluxo de duplo ritmo: restauração e reprodução por um lado, e incompleto e inacabado por outro.<sup>344</sup> Ela quer designar também como o instante que se imobiliza, que cessa a apressada causalidade dos fatos que alguns têm por história. A origem luta contra a temporalidade infinita que se esvazia.<sup>345</sup> Por isso, o conceito de origem aponta para uma categoria histórica temporal não linear. A origem faz saltar, explodir o *continuum* do tempo homogêneo. A origem pode levar a uma retomada de um estado perdido nos tempos de outrora, momento de maior equilíbrio entre o homem e a natureza. A origem descreve um momento da história, arrancado ao fluxo pelo historiador materialista. Em seguida, o historiador a transforma, “enquanto ideia, em objeto de rinação”.<sup>346</sup> Quando entra no “redil” das ideias, não mais funciona historicamente. O que é trazido pela origem é imobilizado e, desta forma, perscrutado pelo historiador em forma de mônada, por meio de uma construção em sentido de constelação em totalidade: “mas nessa imobilização, o fato de origem revela, monadologicamente, a totalidade de sua pré e pós-história”.<sup>347</sup> Com a característica de revelar a pré e pós-história, a origem abarca uma interrupção historiográfica.

Com um conceito de origem que direciona para uma história não-contínua, corrobora a ideia de um tempo-de-agora, fundado na interrupção. Tanto o conceito de origem quanto o de “tempo de agora” ajudam na construção de uma história ativa, em favor dos vencidos. Nessa paralisação historiográfica, não há tempo para uma história tradicional, que busca uma evolução contínua, antes de uma paralisação monadológica. A origem faz

---

<sup>343</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1984, p. 67-8.

<sup>344</sup> *Idem*, p. 68.

<sup>345</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. Campinas: Unicamp; São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 111.

<sup>346</sup> ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981, p. 21.

<sup>347</sup> *Idem*, p. 21.

submergir uma história das esperanças truncadas, que foram dissimuladas pela história etapista e progressista. “O olhar de Medusa do historiador revela, no momento em que salva do fluxo o fato de origem”,<sup>348</sup> o acontecimento que enriquece e alimenta a história dos vencidos, que quer significar, a partir do petrificado. A origem desperta do vir-a-ser como desabrochar dialético na interrupção. A origem como espalmar dialético apresenta como possível um alcance melhor dos objetos históricos.

A crença numa história contínua é atacada igualmente por Benjamin no livro sobre o barroco. Para Benjamin, o universo do pensamento no âmbito da filosofia não se desenvolve numa “sequência ininterrupta de deduções conceituais”, mas sim pela descrição daquilo que o filósofo chama de mundo das ideias.<sup>349</sup> Em consonância à introdução elaborada por Benjamin para o livro *Origem do Drama Barroco*, o pressuposto básico para que a filosofia continue na busca da representação da verdade deverá ser o abandono do “sistema” como forma e adotar o “tratado”. O tratado, diferentemente do sistema, pode levar, via caminho indireto ou desvio, a uma representação mais fiel da realidade. Muitos sistemas filosóficos que perderam qualquer relação com a ciência só sobreviveram porque mantiveram uma relação estreita entre verdade e beleza.<sup>350</sup> O tratado, ao contrário do sistema que tudo acolhe, serve como manejo didático, pois, além de não aceitar a coerção da demonstração matemática, faz uso peremptoriamente da citação autorizada. Tal como os dadaístas e cubistas, a citação chama atenção para o que é diferente e indireto. Para o não-linear. O tratado, ao estabelecer o método como caminho indireto, desvio, processa-se como o melhor meio para a representação. No tratado, ocorre a renúncia da intenção e o mesmo força o pensamento a recomeçar, voltando sempre ao objeto, com um olhar mais apurado pela contemplação.

Ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, ela [a contemplação] recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo. Ela [a contemplação] não teme, nessas interrupções, perder sua energia, assim

---

<sup>348</sup> *Idem*, p. 21.

<sup>349</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1984, p. 65.

<sup>350</sup> *Idem*, p. 54.

como o mosaico, na fragmentação caprichosa de suas partículas, não perde a sua majestade.<sup>351</sup>

Foi-se o tempo em que as grandes filosofias representavam o mundo na ordem das ideias. Nesse sistema, habilmente construído dentro de uma continuidade, cabia ao filósofo atuar de forma mediadora entre o investigador e o artista. O investigador tem em comum com o filósofo o interesse na eliminação da mera empiria e, com o artista, a obrigação da representação. No entanto, o filósofo, segundo a introdução benjaminiana, tem sido marginalizado por ser-lhe retirada a sua tarefa de representação. Ora, a originalidade do filósofo se encontra justamente na capacidade de seus postulados, que se dão na “arte da interrupção, em contraste com a cadeia das deduções. Com o gesto único do fragmento, temos o contraste com o universalismo vazio”.<sup>352</sup> Nessas questões introdutórias à *Origem do Drama*, fica claro o método preferido da interrupção, que tem no filósofo o sujeito capaz de colocá-lo em prática. Desse livro, passando pelas *Passagens*, até as teses *Sobre o Conceito de História*, novos artefatos teóricos se juntaram para a crítica das continuidades, sejam os de cunho sistêmico, sejam as narrativas continuístas, conforme o gosto dos historicismos.

O método da interrupção sofrerá digressões mais eficientes, para se contrapor à repetição dos motivos, principalmente ligados à elite, bem como se oporá ao “universalismo vazio”. Walter Benjamin, ao criticar o método da indução e da dedução, na introdução ao estudo sobre o barroco, está delimitando o método que empreenderá no livro. Dessa forma, antes de uma leitura harmoniosa e sem tropeços, com os grandes nomes da literatura dramática, teremos um vaivém de citações de pesquisadores de pesos diferenciados na pesquisa histórica. O crítico não se torna uma presa da cronologia linear, mas um arguto pensador que refaz as suas ideias num crescente, em cada subcapítulo. Benjamin escreve, após criticar outros métodos, um livro que provoque o pensar tencionado na interrupção.

No livro sobre o *Drama Barroco*, Benjamin, ao discutir a teoria platônica do mundo das ideias, na qual analisa a palavra enquanto ideia, escreve que a verdade é o equilíbrio das essências puras. Adverte que a descontinuidade é a

---

<sup>351</sup> *Idem*, p. 50-1.

<sup>352</sup> *Idem*, p. 54-5.

característica das essências que vivem uma vida *toto caelo*, que é diferente da “que é vivida pelos objetos e suas propriedades, cuja existência não podemos modificar dialeticamente acrescentando ou retirando certas propriedades que encontramos nos objetos”.<sup>353</sup> Para ele, a ignorância, não raro, para essa “finitude descontínua frustrou certas tentativas enérgicas de renovar a doutrina das ideias, como a dos primeiros românticos. Em suas especulações, a verdade assumia o caráter de uma consciência reflexiva”,<sup>354</sup> e não o de uma realidade linguística. Percebemos, nessa passagem, que Benjamin enfatiza a sua metodologia da descontinuidade, ligando a tese *O Conceito de Crítica de Arte do Romantismo Alemão* ao livro sobre a *Origem do Drama Barroco Alemão*. Nesta obra, Benjamin chama a atenção para o risco crescente entre os pesquisadores da arte de se aproximarem de uma homogeneidade grosseira, contida no método de indução. Ele cita Scheler que afirma que devemos “reunir todos os exemplos do trágico, isto é, todos os acontecimentos e ocorrências que transmitem aos homens a impressão do trágico, para em seguida perguntar, indutivamente, o que eles têm de comum?”<sup>355</sup> Agindo desta maneira, na perspectiva de Benjamin, estaremos dando crédito aleatoriamente às pessoas que subjetivamente denominam o trágico de acordo com uma espontaneidade acrítica de cada um. O método deve ser usado sempre como desbravador do desconhecido e não como homogeneizador de perspectivas. O uso aleatório da indução favorece uma planificação forçada das diferenças, servindo igualmente a um substrato elitizante. Johannes Volkelt é citado por Benjamin por colocar, no mesmo plano, as

peças de Holz e Halbe, por um lado, e de Ésquilo e Eurípedes, por outro, sem perguntar se o trágico constitui uma forma capaz de receber um conteúdo contemporâneo, ou se é uma forma historicamente situada, temos

---

<sup>353</sup> HERING *apud* BENJAMIN, *op. cit.*, 1984, p. 60.

<sup>354</sup> Benjamin, ao analisar o significado da reflexão para os românticos, como a estruturaram e como a empregaram, afirma que: “primeiramente, no que concerne à construção, ela possui no seu ponto de partida certa afinidade como a teoria da reflexão contida no *Conceito da doutrina-da-ciência*, de Fichte. O simples pensar com o algo pensado que lhe é correlato constitui a matéria da reflexão. Ele é, na verdade, diante do pensado, forma, é um pensar de algo, e por isso deve ser permitido, devido a motivos terminológicos, denominá-lo o primeiro grau da reflexão; em Schlegel ele se chama ‘o sentido’. A reflexão propriamente dita, no seu significado pleno, nasce, no entanto, apenas do segundo grau; no pensar aquele primeiro pensar. A relação destas duas formas da consciência, do primeiro e do segundo pensar, deve-se representar exatamente conforme as elaborações de Fichte no texto nomeado.” BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Trad., introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 37.

<sup>355</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1984, p. 61.

de admitir que no que diz respeito ao trágico essa justaposição de materiais tão distintos não significa tensão, mas heterogeneidade morta. Amontoados esses materiais, numa pilha em que os fatos originais, menos acessíveis, são logo recobertos pelos caos dos fatos modernos, mais atraentes, só resta nas mãos do investigador, que se submeteu a essa acumulação para descobrir o que tais fatos tinham de comum, a pobreza de uma reação psicológica, pela qual, na subjetividade do pesquisador ou do contemporâneo médio, esses objetos distintos são percebidos como idênticos.<sup>356</sup>

Esta justaposição de materiais, tão distantes no tempo e com as suas especificidades históricas, é o alvo da crítica de Benjamin. Ao se contemplar materiais tão diferentes num mesmo plano histórico, o método acaba por esconder a originalidade dos objetos e a sua capacidade de significar. Contra uma heterogeneidade tosca e uma homogeneidade vaga, o método benjaminiano procura a essência na tensão dialética dos objetos. Estes devem ser arrancados de seu contexto para significar, mas não com os instrumentos que se prestam apenas à emulação do passado. O método indutivo percebe a forma artística do drama, da tragédia, da comédia, “a do jogo de situações e de personagens, como dadas, e é delas que parte. Ele procura, pela comparação de grandes representantes de cada gênero, formular regras e leis que, por sua vez, permitirão julgar as produções individuais”.<sup>357</sup> Como afirma Benjamin, este método é o oposto ao usado na análise do drama barroco.

O verismo, a cujo serviço se põe o método indutivo da teoria da arte, não se torna mais aceitável pela circunstância de que no final as perspectivas discursivas e indutivas se fundem numa ‘visão’, capaz de assumir a forma de um sincretismo dos métodos mais diversos. (...) Isso nos traz de volta ao ponto de partida, como ocorre com todas as formulações da questão do método, baseadas no realismo ingênuo. Porque é exatamente a ‘visão’ que precisa ser interpretada. Também aqui a pesquisa estética indutiva revela suas insuficiências: essa visão não é a do objeto, dissolvido na ideia, mas subjetiva, projetada na obra pelo recipiente, nisso consistindo, em última análise, a *empatia*, que R. M. Meyer considera o elemento decisivo do seu método. Esse método [é] o oposto do adotado neste trabalho.<sup>358</sup>

Benjamin não aceita aquelas formas artísticas como dadas, mas as situa historicamente, escrutinando, muitas vezes, o seu caminho, até o barroco moderno. Da mesma forma, o crítico não procura fazer comparações entre os

---

<sup>356</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1984, p. 61-2.

<sup>357</sup> MEYER *apud* BENJAMIN, *op. cit.*, 1984, p. 64-5.

<sup>358</sup> *Idem*, p. 64.

representantes de cada gênero, para a formulação de leis gerais. Se assim o fizesse, cairia num artificialismo universalizante, alvo central de Benjamin. O método dedutivo também leva a uma homogeneização dos vários estilos, escondendo, assim, a originalidade e a especificidade dos diferentes barrocos praticados na Europa.

O drama barroco não atinge seu ponto alto nos exemplares construídos de acordo com todas as *regras*, mas nas obras em que ressoam, como brincando, as notas da comédia. Por isso Calderón e Shakespeare criaram dramas barrocos mais importantes que os autores alemães do século XVII, que nunca foram além da rigidez dos tipos.<sup>359</sup>

Tanto a indução quanto a dedução degradam as ideias em conceitos, “na medida em que as projetam num *continuum* pseudológico”.<sup>360</sup> Benjamin acredita que o universo do pensamento filosófico escapa de uma sequência ininterrupta de deduções conceituais. Benjamin prima pela colocação dos objetos numa ordem em que o método usado exponha a originalidade desses objetos. Pelo método da interrupção, a continuidade absorvente é retida, estagnada, e os fatos devem ser interpretados no contexto de sua natureza. Evita-se que os acontecimentos do passado sejam acumulados junto ao “caos de fatos modernos” que, por sinal, costumam ser mais atraentes. E é justamente por serem mais atraentes que eles obscurecem a nossa visão do original menos acessível. Benjamin critica o princípio do estudo sobre o trágico, que tudo quer aglutinar numa forma heterogênea, pois antes de evidenciar perspicácia crítica, pode demonstrar uma pieguice histórica e anacrônica.

Em relação ao trágico, em que um monte de escombros se empilha subterrando “fatos originais”, assemelha-se à crítica feita na tese IX, em que o Anjo da história “vê uma catástrofe única, que sem cessar acumula escombros sobre escombros”,<sup>361</sup> onde nós vemos uma série de eventos. Nos dois casos, a interrupção do amontoado de escombros, “que cresce até o céu”, é o método que o pesquisador deve utilizar, para não cair na subjetividade de vê-los como idênticos.<sup>362</sup> Com este método, não ocorre a acomodação do sincretismo que

---

<sup>359</sup> *Idem*, p. 151.

<sup>360</sup> *Idem*, p. 65.

<sup>361</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 697-8.

<sup>362</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1984, p. 62.

tenta capturar a verdade numa rede estendida entre os vários ramos do conhecimento, “como se a verdade voasse de fora para dentro”,<sup>363</sup> mas um ajustamento, para que a representação da verdade se cristalize na forma de uma mônada.

Se a interrupção quebra o ritmo da observação, ela possibilita novos recomeços, com outros ângulos; por isso, menos viciados e mais atentos aos significados. Da mesma forma que um mosaico pode se transformar numa bela obra de arte, apesar de se formar pelos espaços entre os fragmentos que dão sentido à obra como um todo, o saber se constrói com fragmentos que são intercalados cognitivamente num processo construtivo, e não por formações enciclopedistas. É na relação entre o fragmento e o todo plástico e intelectual que o teor de verdade se apresenta, pois o mesmo precisa imergir nos pormenores do teor coisal.<sup>364</sup>

---

<sup>363</sup> *Idem*, p. 50.

<sup>364</sup> *Idem*, p. 51.

### 3.3 - Interrupção na cena

O sentido da dialética na interrupção propicia ver fatos e acontecimentos longe de uma linearidade padronizada. A dialética, em Benjamin, expõe um pequeno resíduo, a menor parte que pode ser isolada do fluxo histórico, que contém as características deste sem, no entanto, reduzir-se ao mesmo. Esse método se aplica não somente à história, mas igualmente à crítica literária e artística. É o que ele faz, por exemplo, a respeito da obra de B. Brecht. O teatro épico de Brecht se torna original, na perspectiva de Benjamin, não por reproduzir situações, mas por descobri-las. “A descoberta das situações ocorre por meio da interrupção do ato.”<sup>365</sup> A dialética, enquanto método de interrupção do fluxo contínuo, é exemplificada por Benjamin numa outra passagem significativa sobre o teatro: “estancar, no fluxo real da vida, o instante, esse instante em que o seu fluxo se detém, torna-se perceptível como refluxo: a admiração, o espanto, é esse refluxo. A dialética em momentânea paralisia é o seu verdadeiro tema.”<sup>366</sup>

Da mesma forma como a interrupção demarca o espaço da fala e da escrita para a melhor ressignificação do fato, o teatro de B. Brecht compartilha essa intenção no palco. Com o texto sobre Brecht, Benjamin estabelece a ligação entre os conceitos de interrupção e verdade de sua juventude à fase mais amadurecida das teses *Sobre o Conceito de História*. No subcapítulo intitulado “A interrupção”, Benjamin diz que Brecht contrapõe o seu teatro épico ao teatro dramático formulado segundo a teoria de Aristóteles, marcado pela empatia. O que diferencia o teatro de Brecht é que ele elimina a catarse aristotélica, “a descarga dos afetos mediante a empatia com o comovente destino do herói. (...) A arte do teatro épico é muito mais a de provocar o espanto ao invés da empatia”.<sup>367</sup> O espanto provoca a interrupção do pensamento, promove novos arranjos no intelecto, destrói as premissas apressadas, reagrupa as ideias em uma nova constelação. O teatro do efeito

---

<sup>365</sup> BENJAMIN, Walter. “O que é o teatro épico? Primeira versão – Um estudo sobre Brecht.” In: *Sociologia*. Trad. de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985, p. 205.

<sup>366</sup> Cf.: *idem*, p. 211.

<sup>367</sup> *Idem*, p. 214-5.

de estranhamento (*Verfremdungseffekt*) insere novas situações, ao provocar a interrupção dos acontecimentos. Vejamos um exemplo:

uma cena de família. De repente entra um estranho. A mulher estava mesmo pegando um bronze para atirá-lo contra a filha; o pai estava para abrir a janela a fim de chamar um guarda. Neste instante aparece à porta o estranho. 'Tableau' – como se costumava dizer por volta de 1900. Isto quer dizer: o estranho passa a ser confrontado com a nova situação: feições conturbadas, janela aberta, mobiliário devastado.<sup>368</sup>

A interrupção como método brechtiano convida o espectador a admirar as relações em que vive. Por isso, aproxima-se do que é verdadeiro. A estratégia de interrupção também aparece nas peças didáticas de Brecht. Segundo Benjamin, “aqui se pode ir mais longe e conscientizar-se de que a interrupção é um dos procedimentos fundamentais de toda a criação de formas”.<sup>369</sup> Benjamin vê a interrupção, tal como a pratica Brecht, como a possibilidade de ir além da arte. O teatro épico, ao provocar a paralisação pela interrupção, elimina o contínuo da vida, da sua cotidianidade e, com isso, faz pensar nos agentes históricos no tempo-de-agora. Outra estratégia de paralisação nas ações é a utilização da citação. Nesse ponto, tornar os gestos citáveis deve ser a primeira grande lição do teatro épico. “O ator deve poder deixar espaços entre os gestos como o linotipista entre as palavras”.<sup>370</sup> A partir desses espaços, os espectadores assumem uma forma construtiva no enredo, consistindo na interação ativa da obra. Dessa maneira, o que poderia ser tomado como um lugar de heroicidade do outro provoca efeitos libertadores naqueles que assistem ao espetáculo. O teatro épico de Brecht se define, na perspectiva benjaminiana, como um teatro gestual, por possibilitar a interrupção na ação daquele que interpreta.

O teatro de Brecht deixa os mecanismos artificiais modernos de intervenção cênica visíveis, para que os espectadores não sofram a catarse. Os espectadores devem perceber as intervenções, na montagem da cena, como externas e conscientes, provocando-lhes estranhamento. Imobiliza-se o tempo, como na cena do teatro épico em que o espectador preenche a lacuna

---

<sup>368</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1985, p. 215.

<sup>369</sup> *Idem*, p. 215.

<sup>370</sup> *Idem*, p. 215.

deixada pelo ator. Na interrupção, o pensamento ou se reconcilia com a tradição, ou busca um novo tempo, que reflita as condições existentes. Igualmente, o trabalho do historiador não deve ser aquele em que se produz um discurso histórico homogêneo, mas um discurso que crie as condições da emergência do novo, a partir de uma origem e não de uma causa niveladora. Um discurso que sirva, antes de tudo, como uma ação transformadora do presente, e não um instrumento a favor de uma empatia a-histórica do passado. O teatro épico de Brecht é analisado com persistência por Benjamin, devido à sua capacidade imanente de servir a uma consciência viva, na qual há possibilidade de tratar os elementos da realidade por meio da experimentação. As situações são reconhecidas como reais pelos espectadores, não num sentido do teatro naturalista, mas sim como “espanto”, seguindo a prática socrática. Aquele que se espanta, no teatro épico, tem a capacidade de pensar com fundamento. O teatro de Brecht tem como alvo as massas, ou seja, um lugar para “conhecedores”.<sup>371</sup> O teatro épico deve estar atento à evolução da técnica como ocorre, por exemplo, no rádio e no cinema. O teatro brechtiano se coloca a um público que precisa retirar exemplos da encenação a qualquer momento da cena; cada parte deve ter um valor próprio. O teatro épico rompe o teatro da indústria da diversão e efetua uma canalização para a manifestação social; um “teatro para fumantes”, onde não exista o “chegar atrasado” e que objetiva os proletários.

Benjamin tem nas artes o modelo de superação emancipadora da ideia de progresso inelutável. É possível esperar que haja um progresso nas consciências e no plano social, a partir da descoberta da fotografia e de sua antítese, que é o cinema. Este supera a ambiguidade estética da fotografia, ao integrar o tempo e a técnica no âmbito de produção da obra.<sup>372</sup> A fotografia revolucionou a imagem, ao possibilitar a reprodução ampliada. Mas, no seu começo, a fotografia estabeleceu uma luta contra o retrato da “grande pintura”. O tempo era o mecanismo intermediário. Tanto a pintura de retrato quanto a fotografia, em seus primórdios, tinham o tempo como essencial, pois a exposição do modelo deveria durar um determinado tempo. No aparelho

---

<sup>371</sup> *Idem*, p. 205.

<sup>372</sup> MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. Trad. de Lílian Escorel. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 117.

fotográfico, na sua origem, o modelo se comprazia com o sentimento de sua própria importância, e não tinha nenhuma dificuldade em não olhar para a objetiva, já que ele contemplava a si próprio. Estático, imóvel, paralisado no tempo, os minutos pareciam um vestíbulo da eternidade. A reprodução infinita será a segunda reaparição do tempo.<sup>373</sup> No texto *Pequena História da Fotografia*, Benjamin sublinha a aura presente nas primeiras fotografias, porém, devido a exploração comercial feitas por Atget, elas perdem-na de forma irreversível. Como escritor, Benjamin pretende ser uma espécie de fotógrafo da escrita: não apenas dizer, mas mostrar. Daí a grande quantidade de imagens em seus escritos. Só que essas imagens não querem apenas ilustrar ou exemplificar, mas ser potencializadas dialeticamente, para dizer o inaudito. Graças à intervenção da máquina fotográfica, o instante do tempo aloja o sonho da eternidade. Nesse sentido, o modelo consegue livrar-se das garras do tempo atomizado.

A preocupação com uma estética materialista fará de Benjamin um estudioso da imagem cinematográfica. A partir das reflexões do crítico, percebe-se que o filme mantém uma relação próxima com o tempo. De fato, o tempo no filme não é um tempo homogêneo e abstrato, como em algumas filosofias da história. O tempo no filme se expressa com intensidade, cheio de interrupções:

Estamos diante de um tempo de que é necessário tratar ativamente e até mesmo com brutalidade: reviravolta, interrupções, fragmentação serão mais uma vez, e de forma ainda mais radical, os impulsos de uma atitude feita de fascinação e de ódio.<sup>374</sup>

No filme, a técnica de produção liga-se, necessariamente, à reprodutibilidade mecânica. No entanto, ainda que as técnicas de reprodução deixem intacto o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam o seu *hic et nunc*, (aqui e agora) ou seja, aquilo do original que constitui a sua autenticidade. Ao contrário da reprodução feita pela mão do homem, a reprodução técnica está mais independente do original e, em alguns casos, essa reprodução pode levar

---

<sup>373</sup> *Idem*, p. 118.

<sup>374</sup> *Idem*, p. 124.

à situação em que o próprio original jamais seria encontrado.<sup>375</sup> Ao se atingir a autenticidade da obra de arte, atinge a sua duração enquanto testemunho histórico: “o que caracteriza a autenticidade de uma coisa é tudo aquilo que ela contém e é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu poder de testemunho histórico”.<sup>376</sup> A reprodução atinge a autenticidade do testemunho, transfigurando a relação do ser com o tempo. Atinge, desta maneira, a autenticidade da coisa, na qual a pior encenação de *Fausto*, por exemplo, ainda é melhor que um filme sobre o mesmo tema, pois a substância tradicional sugerida pelo desempenho dos atores se esvazia na tela de todo valor.<sup>377</sup>

Com a reprodução técnica alveja-se a “aura” da obra de arte, aquilo que lhe dá autenticidade. A aura, ao ser definida como “a única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que esteja”,<sup>378</sup> faz a transposição para as categorias de espaço e de tempo que descrevem o valor de culto da obra. A aura, esse conceito importante na obra benjaminiana, ao mesmo tempo em que é temida a sua perda, é pressentida como uma necessidade que desapareça. Na sua expressividade dialética, é aquela que aparece, mostra o seu vigor e tende a desaparecer em seguida. É a necessidade da vida dessacralizada que condena o seu valor de culto para se mostrar com valor de exibição. Essa contradição já estava na sua origem. Gershom Scholem, amigo de Benjamin e especialista na Cabala, fala da origem do termo “aura”:

O conceito estava no vocabulário de todos que se ocupavam com coisas teológicas. Designa a luz invisível que rodeia uma aparição, o prolongamento do todo psicofísico de uma pessoa e que é visível ou pode tornar-se visível para determinadas pessoas. Ele (Benjamin) ainda o aplicou no antigo sentido teológico, mas de tal modo que o sentido religioso original ficou escondido na definição.<sup>379</sup> A obra de arte original tem aura, que se relaciona com seu lugar único.

---

<sup>375</sup> BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução. In: *Textos Escolhidos*. (Col. Os Pensadores.) Trad. de José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 13.

<sup>376</sup> *Idem*, p. 14.

<sup>377</sup> *Idem*.

<sup>378</sup> *Idem*.

<sup>379</sup> SCHOLEM *apud* KOTHE, Flávio René. *Benjamin e Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978, p. 41.

A valorização da teologia na obra de Benjamin implica a revalorização da aura na arte, em oposição à profana reprodução técnica. A aura da obra de arte pode tornar-se visível ou não, dependendo da pessoa que a contempla. Benjamin procurou secularizar esse conceito mágico-religioso, pois percebia que as obras auráticas eram representações de entidades pretensamente transcendentais que expressavam, de alguma forma, sua origem burguesa, mesmo naquelas artes que ocultavam essa ligação.

A reproduzibilidade técnica atinge outro tipo de percepção, ao atrofiar a diferença e dessacralizar o valor de culto da obra. O processo de produção mecanizado na confecção da obra de arte alcança-a na sua unicidade aurática. Se a obra de arte é mistério e distância, e se esse algo distanciado é sabotado pela reproduzibilidade técnica, se a aura é atingida pela reprodução, conforme Flávio Kothe, a própria natureza da arte é colocada em questão, não cabendo mais a divisão entre arte aurática e não aurática. “Difícilmente ainda se poderia falar em *arte* no caso da arte sem aura”.<sup>380</sup> Benjamin vislumbrou as possibilidades abertas pela tecnologia e as consequências positivas desta nova percepção dessacralizada, ou seja, uma grande quantidade de pessoas tendo acesso ao produto reproduzível. Assumindo a dialética como o modo de compreendermos a realidade como essencialmente contraditória e em permanente transformação, Benjamin percebe que, no desenvolvimento tecnológico, ocorre um aumento “quantitativo” na possibilidade de reprodução técnica, o que resultará, hegelianamente, num salto “qualitativo”. Já Adorno aponta as deficiências presentes no processo moderno de produção artística. De acordo com essa perspectiva, não há um salto qualitativo, e sim a atrofiação do fazer artístico. No capitalismo tardio, a arte e a cultura perdem o seu potencial de veículos emancipadores, perdem o seu mote, pois o gosto sobre o belo está deteriorado. Segundo Adorno, o “próprio sentido de gosto está ultrapassado”.<sup>381</sup> Ao aceitar, quase sem resistência, as novas necessidades, os consumidores fecham um círculo de manipulação em que a unidade do sistema se efetiva de forma coesa. A técnica da indústria cultural, ao padronizar, eliminou o que fazia a diferença entre a lógica da obra de arte e a do sistema

---

<sup>380</sup> KOTHE, *op. cit.*, 1978, p. 36.

<sup>381</sup> ADORNO, Theodor W. “O fetichismo na música e a regressão da audição”. In: *Textos Escolhidos*. Trad. de Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1996, p. 65.

social. A semelhança e a sensação de *déjà vu* perpetua a fetichização da arte e da cultura, retirando-lhe o potencial de crítica do sistema, ao igualá-los na homogeneização. O maior problema, segundo a *Dialética do Esclarecimento*, é que os indivíduos que ainda possuíam necessidades que talvez escapassem ao sistema, recalcam essas necessidades pelo controle de suas consciências.<sup>382</sup> A padronização do gosto no cinema, no rádio e na televisão confirma o controle da consciência individual.

Conforme Benjamin, a especificidade do filme está em se adequar rigorosamente à sua própria duração, modificando a forma de apreensão do conteúdo. Ele se opõe, neste formato, à pintura que se instala de forma estática no espaço, bem como se diferencia da música, da dança e da escrita, por dependerem da *durée*. Numa fala de Adorno a propósito de Stravinsky: “como arte do tempo, e por causa dele, a música está sujeita a uma forma sucessiva e, por isso mesmo, irreversível como o tempo”.<sup>383</sup> Segundo Benjamin, a “estrutura dialética do filme”, ligada à sua especificidade técnica, é fornecida pelas imagens descontínuas, que se dissolvem numa sequência contínua, diante de nossos olhos. Claro que essa sequência contínua é uma ilusão, devido à rapidez dos fotogramas, passando frente a nossa retina. A técnica do ator Charles Chaplin, por exemplo, a partir de uma sequência de pequenos “fragmentos de movimentos”, que se compõem em “movimentos completos”, deve ser apreendida dentro dessa dialética do filme. No caráter descontínuo do filme, o essencial está na célula primitiva, que é a foto.<sup>384</sup> No instantâneo da foto ainda restava a possibilidade satisfatória de ser contemplada; tal possibilidade é rejeitada no cinema, pois as imagens passam tão rápido que substituem os pensamentos.<sup>385</sup> Diferente dos anjos que retornam ao nada, após ter desaparecido o instante em que cantaram um hino breve à glória do criador, às imagens fotográficas é reservada uma melhor sorte, depois de desaparecerem na duração do filme. A imagem inicial é substituída pela imagem seguinte, “mas não teria a menor ideia de como seria a sua sucessora, apesar de anunciá-la e contê-la, numa pequena mudança,

---

<sup>382</sup> HORKHEIMER, Max e ADORNO, W. Theodor. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 114.

<sup>383</sup> ADORNO *apud* MISSAC, *op. cit.*, 1998, p. 125.

<sup>384</sup> MISSAC, *op. cit.*, 1998, p. 126.

<sup>385</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1975, p. 31.

numa fração de quase um segundo”.<sup>386</sup> O cinema, ao animar a foto, a sucede e herda seus poderes, transformando-se em função positiva. Para Missac, o cinema é o modelo mais perfeito do processo dialético; por isso, bastante inspirador de Benjamin. É o exemplo concreto de uma negação que se faz valer construtivamente. É a dialética na sua interrupção, na sua relação temporal, na sua tese que é negativa e que se torna positiva. A foto é contradição de um acontecimento, que leva a um outro expressivamente superior, ao cinema, mas que contém o germe daquele e o potencial de sua superação.

A fotografia demarca o limite da obra de arte com aura na reprodução técnica. A aura só subsiste nas primeiras fotografias ou, quando muito, na foto com um rosto humano, a última trincheira de seu valor de culto.<sup>387</sup> A reprodutibilidade técnica processa a destruição da aura, racionalizando e dessacralizando o mundo, potencializando a democratização no acesso aos bens culturais. Benjamin tem em Baudelaire o seu exemplo, representado na imagem do poetaastro. No texto *Perte de l'aureole*, Baudelaire fala do poeta que perdeu a sua auréola, ao atravessar a rua enlameada. Não voltou para pegá-la, pois assim poderia ficar anônimo entre os demais. (Numa outra versão ele volta para pegar a auréola, mas tem a sensação de um mal-estar.) A auréola poderia servir a um mau poeta que a colocaria na cabeça, enfeitando-se e sentindo-se feliz. Nessa passagem, percebe-se como Benjamin utiliza do potencial alegórico da aura baudelairiana para expressar a sua dialeticidade. Ao mesmo tempo em que critica uma estética fundamentada na sensibilidade burguesa, mostra que a modernidade é a sociedade do choque e dos encontros, das transformações urbanas e seus dissabores.

Como índice da modernidade, Baudelaire é aquele que escreve a um público que tinha dificuldade com poesia lírica, mas que vivia sob a experiência das transformações sociais Oitocentistas. Por isso, ele foi escolhido por Benjamin por expressar a modernidade artística dessacralizada, sem aura, em que o trabalho artístico é semelhante a um esforço físico. O esforço do poeta moderno é semelhante ao do esgrimista, tal como no poema O Sol, de As

---

<sup>386</sup> MISSAC, *op. cit.*, 1998, p. 127.

<sup>387</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1975, p. 19.

*Flores do Mal*:<sup>388</sup> o poeta curva-se sobre a sua mesa com papel, que esgrimindo com seu lápis, sua e respinga água do seu copo por todos os lados, perseguindo o trabalho rápido antes que as imagens lhe fujam.<sup>389</sup> Nessa nova sociedade, não há lugar para a aura, nem mesmo no filme. O filme é hostil à aura, já no seu processo de construção. Adorno aqui se identifica com Benjamin: “Um filme que tendesse a ser aurático, automaticamente e pelo próprio fato de ter essa ambição, resultaria numa destruição da aura”.<sup>390</sup> No entanto, como mostra a *Dialética do Esclarecimento*, Adorno e Horkheimer acreditavam que a reprodução técnica e a racionalização do mundo levariam a outros mitos, impedindo o potencial emancipador do *Aufklärung*.

A técnica irá fazer com que os filmes se tornem cada vez mais produtos coletivos, bem como a sua percepção. Na produção fílmica, estabelece-se a divisão do trabalho; a fragmentação está presente tanto na decupagem, quanto na montagem. É importante destacar a revolução do tempo fílmico, tanto na construção da narrativa, quanto na percepção psicológica de quem assiste ao filme. Obras cinematográficas como *A Chegada do Trem na Estação de Ciotat*,<sup>391</sup> *O Encouraçado Potemkin*, *O Sétimo Selo* ou os filmes de Stanley Kubrick ou de Quentin Tarantino mostram como o paradigma da interrupção do tempo foi otimizado pelo cinema. Essas obras mostram como a narrativa desenrola a “contrapelo” ou como “o salto de tigre ao passado” se processa na história. Caso o cinema não tenha exercido influência sobre a concepção de história e historiografia de W. Benjamin, a técnica de montagem, tão bem “ilustrada por Eisenstein, certamente não foi estrangeira à ideia de escritos concebidos como um mosaico dotado de movimento e desdobrado no tempo”.<sup>392</sup> Missac assegura que estava destinada ao novo modo de expressão a tarefa de dar ao tempo um golpe, pois a interrupção faz parte do curso do filme. Dois cineastas/literários trabalham com a ideia consciente de interrupção fílmica: Guy Debord e Marguerite Duras. No curso da projeção dos filmes de

---

<sup>388</sup> BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad., introd. e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 224.

<sup>389</sup> BENJAMIN, Walter. A Modernidade. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, V. 3, p. 68.

<sup>390</sup> ADORNO *apud* MISSAC, *op. cit.*, 1998, p. 128.

<sup>391</sup> Nesse filme não havia a preocupação de contar uma História, não havia ainda linguagem narrativa, mas o processo de produção já demonstra a ideia de imagens dialéticas.

<sup>392</sup> MISSAC, *op. cit.*, 1998, p. 131.

Debord, a imagem é interrompida, aparecendo apenas uma tela vazia, branca ou negra. Para Missac, forma-se uma espécie de lugar-nenhum ou um não-tempo, “pois é difícil saber se uma imagem continua a ser projetada ou se a projeção se congela num ponto de suspensão que ameaça não terminar”.<sup>393</sup>

Já Duras aponta um limite em *Le Camion*, ao mostrar um negativo indecifrável. No filme, Duras e Gerard de Pardieu têm diálogos que interrompem a narrativa do filme. A própria narrativa é um tanto estranha, com vozes que substituem os personagens. Se de fato esses dois exemplos mostram como se suspende o tempo, acreditamos que os filmes que começam a ser produzidos por volta de 1910, quando tem início a linguagem narrativa, ou seja, os filmes começam a contar uma história (principalmente com David W. Griffith), começam igualmente a expressar a dialética na interrupção. Um filme organiza e congela um fluxo de imagens subtraídas à realidade em constante transformação. É no imaginário que a realidade sobrevive a si mesma, projetando-se em representações que denunciam a passagem pelo mundo das coisas de que foi o instante.

Contudo, a afirmação da realidade sobre a imaginação é denunciada, tanto pelo enquadramento quanto pela montagem. O material produzido fragmentariamente acomoda-se à forma dada pelo diretor, no momento da síntese na dialética imaginária.<sup>394</sup> Benjamin acreditava que o cinema figurava como uma arte de vanguarda e que deveria ser apropriado pelos trabalhadores. O cinema poderia exprimir uma estética direcionada aos fumantes, tal como o teatro de Brecht. O povo deveria ter acesso a um repertório popular de qualidade. A superfície uniforme do cinema de Debord deve ser arrancada de sua inércia e a dialética das imagens precisa ser retomada, “modelo privilegiado do esquema teórico e histórico que é preciso expressar”.<sup>395</sup> O filme, assim como algumas literaturas contemporâneas, ao representar as várias formações dialéticas, da produção à exibição, concatena uma linguagem que é inspiradora como imagem dialética. Esse potencial imagético do cinema serviu como uma espécie de programa para Walter Benjamin. Isso explica porque ele desejava que a história fosse escrita por

---

<sup>393</sup> MISSAC, *op. cit.*, 1998, p. 132.

<sup>394</sup> NAZÁRIO, Luiz. *As Sombras Móveis*. Belo Horizonte: UFMG, 1999, p. 89-90.

<sup>395</sup> MISSAC, *op. cit.*, 1998, p. 134.

imagens. Tanto o sujeito olha a imagem quanto a imagem fita o sujeito, a partir da rememoração nele desencadeada. A imagem desdobra as virtualidades do tempo, quebrando a homeostase de passado, presente e futuro. O tratamento dos problemas históricos deve levar em conta essa polissemia imagética na narrativa do historiador. Assim como o cinema, a história deve ter a sua gramática fílmica, além do tempo homogêneo. Como Degas, Benjamin recorrerá aos conceitos e às palavras para dar tratamento linguístico às imagens. Entendemos, dessa forma, a luta de Benjamin contra o tempo, na qual a dialética será a sua aliada.

## CAPÍTULO 4 – QUERELA DO MÉTODO

### 4.1 - As críticas de Adorno

Em Walter Benjamin, pensar abrange, além do movimento das ideias, a interrupção delas. O pensamento deve funcionar como uma mônada cristalizada saturada de tensões. Com a imagem carregada de tensão, o pensamento se interrompe. Essa situação congela a imagem. As imagens congeladas esperam a interpretação, assim como o passado pede para ser compreendido por uma espécie de força messiânica. A dialética revelada no movimento onde as coisas pareciam paradas recupera a individualidade dessas coisas, não deixando entrar no redemoinho que iguala diferenças. A dialética torna precisa a imagem e o lugar das coisas no turbilhão da vida, como faz, por exemplo, a fotografia. Esse objeto consegue imobilizar o acontecimento, o instante e, a partir do olhar dialético, podemos compreender os fatos anteriores e perceber as virtualidades do que poderia ter acontecido pós-imagem.

Benjamin se empenhou na busca de uma referência ao absoluto, pois a dialética repele o relativismo. No entanto, o absoluto proporcionado pela teologia é compatível com a dialética materialista? Uma dialética que se dispõe a ser consequente, ao recorrer ao absoluto propiciado pela teologia, não se tornaria, logicamente, inviável? Estas objeções foram levadas em conta por Benjamin. Ele se defrontou com elas no dia-a-dia, na práxis de sua conturbada vida. Reconheceu as manifestações legítimas nessas reservas, mas levou adiante os seus objetivos para apreensão do real, mesmo na sua vertente fantasmagórica. Benjamin reconheceu que “a dialética depende de referências que valham por si mesmas, que sirvam de ponto de apoio seguro para o conhecimento que guia a práxis, que hierarquiza e estabelece prioridades na ação transformadora”.<sup>396</sup> Com o seu manejo dialético, muitas vezes incompreendido, esse crítico soube ultrapassar as fronteiras do possível.

---

<sup>396</sup> KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988, p. 107.

Adorno admirava a capacidade intelectual de Benjamin, o que não o impedia de ser uma espécie de “instância de controle” dos escritos do amigo. Isso fica claro em um artigo escrito por Benjamin para a revista do Instituto de Pesquisa Social, denominado *O Autor como Produtor*.<sup>397</sup> Esse artigo teve origem numa conferência pronunciada no Instituto para o Estudo do Fascismo, e era destinada a avaliar a posição social do escritor francês. Depois de lembrar o papel desempenhado pelos poetas, na *República* de Platão, na qual eles seriam supérfluos, numa comunidade “perfeita”, Benjamin afirma que as produções mais avançadas e de vanguarda, só tiveram público a burguesia, em todas as artes. Seria preciso colocar o intelectual em seu lugar de técnico e reconhecer no proletariado o direito de dispor de sua técnica, porque só ele dependia do seu estado mais avançado. Essas ideias contrariavam o que Adorno tinha escrito antes sobre a situação da música na sociedade; Adorno, no primeiro número da revista do Instituto, afirmara que a música cumpre melhor a sua função social quando segue no desdobramento imanente de seus problemas e não se deixa frear pela consciência do proletariado. Segundo Adorno, essa consciência está mutilada pela dominação de classe. Para Adorno, aquele posicionamento de Benjamin se deve à influência de Brecht, aquele “selvagem”, de acordo com uma carta endereçada a Horkheimer. O texto de Benjamin desagradou tanto a Adorno que ele passou meses sem se comunicar com o amigo. Adorno também leu o ensaio sobre a *Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*, escrito em 1935/36, e pediu para ser refeito (como aconteceria, um pouco depois, com os outros artigos e ensaios destinados à revista do Instituto).

Depois de uma longa pausa, Benjamin retomou a redação sobre as *Passagens*. Desta vez, Adorno se mostrou mais animado; diz que essa foi a notícia mais feliz que tinha recebido em anos. Ele escreve a Benjamin, afirmando que o projeto das *Passagens* é um “trecho de filosofia primeira”. Deseja que Benjamin seja forte como o “imenso tema exige, depois dessa

---

<sup>397</sup> BENJAMIN, Walter. O Autor como Produtor. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne M. Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1996.

longa e dolorosa interrupção”.<sup>398</sup> Alguns textos enviados a Adorno, derivados do projeto das *Passagens*, convenceram-no da integração nos objetivos do quadro de trabalho do Instituto. Eles ofereciam perspectivas promissoras tanto quanto a transformação materialista dos temas teológicos. Adorno corresponde com Horkheimer, afirmando que o projeto de Benjamin se enquadra no ponto de vista do materialismo dialético. Conforme Adorno, a novidade da problemática e a sua diferença em relação às produções científicas significavam uma superioridade. Ele completa: “trata-se de uma tentativa de definir o século XIX enquanto estilo por meio da categoria mercadoria como imagem dialética”.<sup>399</sup> Horkheimer havia declarado a Adorno que o caráter de imagem histórica era fundamental para a mercadoria.

O senhor talvez se lembre de que, há alguns meses, eu lhe escrevi, dizendo que pensava que a categoria da mediação decisiva entre a sociedade e a psicologia não era a família, mas o caráter mercantil... Como eu ignorava que Benjamin estava enveredado pela mesma direção, esse projeto é, para mim, uma grande confirmação. O caráter fetichista da mercadoria é tomado como chave da consciência e principalmente do inconsciente da burguesia do século XIX. Um capítulo sobre as exposições universais e principalmente um capítulo importante sobre Baudelaire trazem elementos decisivos sobre isso.<sup>400</sup>

Esses temas constam, de fato, do livro das *Passagens*. O fetichismo da mercadoria na obra de Marx, as exposições universais, o pensamento burguês e a obra de Baudelaire receberam atenção especial de Benjamin. Principalmente *O Capital*, de Marx, e as *Flores do Mal*, de Baudelaire, formam um arco dialético dentro das *Passagens*. Observemos que a categoria de mediação, eleita por Horkheimer, foi o “caráter mercantil”. Adorno afiançou a proposta de Benjamin por este se encaminhar por uma nova variante de interpretação do trecho de *O Capital* que era muito importante para os intelectuais da época e continua sendo até hoje, que é o capítulo sobre o caráter fetichista da mercadoria.

Abordar o mundo da mercadoria com o olhar do filólogo desmontando alegorias, que se prendia a Baudelaire, concebido como o primeiro

---

<sup>398</sup> WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt. História, desenvolvimento teórico, significação política*. Trad. do alemão por Lilyane Deroche-Gurgel. Trad. do francês por Vera de A. Harvey. São Paulo: Difel, 2006, p. 220-21.

<sup>399</sup> WIGGERSHAUS, *op. cit.*, 2006, p. 222.

<sup>400</sup> *Idem*, p. 222-3.

representante exemplar da modernidade estética – aos olhos de Adorno, isso prometia uma interpretação do capitalismo em que a categoria marxista do fetichismo da mercadoria, uma interpretação teológica do mundo desnaturado que se torna coisa, era traduzida em categoria que não contradizia o materialismo dialético, mas o radicalizava, decifrando o mundo da mercadoria como paisagem original mítica e como o oposto diabólico do verdadeiro mundo.<sup>401</sup>

Em setembro de 1935, Horkheimer escreve uma carta a Benjamin, afirmando a sua admiração pelo projeto de trabalho sobre as *Passagens*. A tarefa de captar, numa época, os pequenos detalhes, os pequenos sintomas esquecidos ou desprezados pelos outros, mostrava a perspicácia metodológica benjaminiana. “O método que consiste em captar a época a partir de pequenos sintomas superficiais parece desta vez revelar toda a sua força”.<sup>402</sup> Nessa carta, Horkheimer segue dizendo que quando fosse à Europa, ele discutiria pessoalmente sobre a especificidade e “superioridade do método” de Benjamin. O projeto esboçado para Horkheimer e Adorno tinha como ponto de fuga mostrar a imagem histórica do século XIX, forjar as reminiscências involuntárias dos sujeitos históricos, salvar o passado de sua transmissão reificada e reconduzir “ao presente as forças que o pressionam para fazer da técnica o leito nupcial da comunicação da humanidade”.<sup>403</sup> Essas ideias tinham como fundamentos os conceitos tirados das experiências do sonho e do êxtase, fazendo explodir os limites da prática comum das ciências. Os teóricos e artistas iluminadores com os explosivos eram Marcel Proust, Ludwig Klages e os surrealistas.

Theodor Adorno concordava com Benjamin em alguns pontos filosóficos essenciais, pois os dois pretendiam a autodissolução dialética do mito, por meio da construção dialética da relação entre mito e história, “à luz de uma teologia inversa, que abordava a vida terrena do ponto de vista da redenção e decifrava os elementos da vida deformada pela reificação como o código da esperança”.<sup>404</sup> Contudo, Adorno acentuava três aspectos críticos em relação aos de Benjamin. O primeiro aspecto se refere ao fato de Benjamin estar apegado em demasia ao arcaico e ao mítico, o que significava que ele

---

<sup>401</sup> *Idem*, p. 223.

<sup>402</sup> *Idem*.

<sup>403</sup> *Idem*, p. 225.

<sup>404</sup> *Idem*, p. 238.

transcendia pouco a dialética ou que dialetizava também muito pouco. O segundo aspecto era que Benjamin, em referência ao desencantamento da arte, concebido como fato específico da “autodissolução dialética do mito”, era censurado por subestimar na arte autônoma a racionalidade tecnológica (portanto, a capacidade dela de eliminar a sua própria aura). Na arte de consumo, ele criticava a sua irracionalidade imanente e o “caráter refletor” do público, incluído aí a massa dos proletários. O terceiro aspecto criticado era que Benjamin considerava uma série de fatos não como “objetivamente histórico-filosóficos”, mas como fenômenos subjetivos coletivos. Benjamin não levava em consideração a violência objetiva do caráter fetichista da mercadoria, praticando uma espécie de psicologização não-marxista e aproximando perigosamente de Jung. Dessa forma, conforme o argumento de Adorno, Benjamin “dificultava tanto a dialetização correta do fetichismo da mercadoria quanto a conceitualização apropriada do caráter socialmente mediatizado das obras de arte”.<sup>405</sup>

Quando estudamos o método em Benjamin, além dos livros sobre o Barroco e sobre as *Passagens*, acompanhados das teses *Sobre o Conceito de História*, é salutar retomar duas cartas trocadas entre ele e Adorno. Essas cartas, que foram publicadas em alemão no vol. II das correspondências de Benjamin,<sup>406</sup> mostram um prisma diferente entre os dois pensadores em relação ao método. O motivo das cartas foi o ensaio *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*,<sup>407</sup> enviado por Benjamin para ser publicado na revista do *Instituto de Pesquisa Social*, em 1938. O ensaio deveria ser um “modelo exato do trabalho das *Passagens*”,<sup>408</sup> cuja composição seguiria a “longa cadeia de reflexões”, como estava presente no texto sobre as *Afinidades Eletivas de*

---

<sup>405</sup> *Idem.*

<sup>406</sup> A reprodução dessas duas cartas se encontra em: AGAMBEN, Giorgio. O Príncipe e o Sapo: o problema do método em Adorno e Benjamin. In: *Infância e História*. Destruição da experiência e origem da História. Trad. de Henrique Burico. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

<sup>407</sup> BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: *Sociologia*. Trad. de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985. Esse ensaio foi publicado também em: BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império. In: *Charles Baudelaire: um Lírico no Auge do Capitalismo*. Trad. de José Carlos Martins Barbosa e Hermerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

<sup>408</sup> BENJAMIN, Walter e SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. Trad. de Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 312.

Goethe.<sup>409</sup> O trabalho das *Passagens*<sup>410</sup> teve início em 1927, permanecendo inconcluso até a morte de Benjamin, em setembro de 1940. A carta de Adorno está cheia de objeções profundas sobre o escrito de Benjamin. Segundo Adorno, insolitamente sério, o método micrológico e fragmentário do autor jamais assimilou completamente a concepção da mediação universal que institui a totalidade, presente tanto em Hegel quanto em Marx. Adorno afirma que Benjamin se “mantém fiel ao seu princípio de que a mínima célula de realidade intuída contrabalança todo o resto do mundo”.<sup>411</sup> Nas palavras de Adorno, para o crítico interpretar materialisticamente os fenômenos significava mais relacioná-los imediatamente a tendências materiais e a lutas sociais que explicá-los fundamentados no todo social.

Adorno queria demarcar seu pensamento e, para isso, fundamentava-se nas objeções que eram lançadas nas interpretações da obra de Marx. Aquela velha questão a respeito da relação entre a estrutura e a superestrutura é retomada, e Adorno assume a defesa da consagrada ortodoxia. A posição divergente é rapidamente caracterizada como “materialismo vulgar”. Não haveria outro meio para Benjamin: sua necessidade material deveria estar subordinada à linha proposta por Adorno e Horkheimer. Mais adiante, perceberão que o interesse do crítico não era a influência da estrutura econômica na superestrutura, e sim a expressão da estrutura econômica nas manifestações da superestrutura. Mas, nesse momento, a preocupação dos dirigentes do Instituto era com a falta de mediação dialética. Na perspectiva de Adorno, domina em Benjamin a tendência a vincular imediatamente o conteúdo “pragmático de Baudelaire aos traços contíguos da história social de seu tempo, sobretudo àqueles de natureza econômica. Penso na parte sobre a taxaço do vinho”<sup>412</sup> e nos argumentos sobre as barricadas em Paris. Adorno está se referindo à seguinte passagem do texto *Paris do Segundo Império em Baudelaire*:

---

<sup>409</sup> BENJAMIN, Walter. As Afinidades Eletivas de Goethe in: *Ensaio Reunidos: Escritos sobre Goethe*. Trad. de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2009.

<sup>410</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2006.

<sup>411</sup> ADORNO *apud* AGAMBEN, G. *Infância e História*. Destruição da experiência e origem da História. Trad. de Henrique Burico. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 139.

<sup>412</sup> *Idem*, p. 133. Cf.: WIGGERSHAUS, *op. cit.*, 2006, p. 240.

De modo depreciativo, como não poderia deixar de ser, Marx fala das tavernas onde o conspirador subalterno se sentia em casa. Vapores que aí se precipitavam eram também familiares a Baudelaire. Em meio a eles se desenvolveu o grande poema intitulado *O Vinho dos Trapeiros*. Sua origem pode ser datada em meados do século. Naquela época, temas que ressoam nesses versos eram debatidos publicamente. Certa vez, tratou-se do imposto sobre o vinho. A Assembléia Constituinte da República tinha prometido sua abolição, como já prometera em 1830. Em *As Lutas de Classe na França*, Marx mostrou que, na remoção desse imposto, comungavam uma exigência do proletariado e uma dos camponeses. O imposto, que onerava o vinho de mesa no mesmo nível que o mais fino, reduzia o consumo, “uma vez que estabelecera às portas de todas as cidades de mais de 4.000 habitantes alfândegas municipais e transformara cada cidade num país estrangeiro com tarifas protecionistas contra o vinho francês”.<sup>413</sup>

A preocupação de Adorno se refere à tentativa de pôr imediatamente em relação causal os traços da superestrutura com os traços da estrutura. Por conseguinte, Benjamin, na opinião de Adorno, paga um tributo ao marxismo, o que não é salutar, nem para ele nem para o marxismo, pois empobrece seu potencial de análise. Como escreve Adorno, “a determinação materialística de caracteres culturais só é possível se *mediada através do processo global*”.<sup>414</sup> De acordo com Adorno, ainda que a poesia de Baudelaire sobre o vinho possa ser motivada pelo imposto do vinho ou da *barreira*, faz-se necessário buscar a recorrência desse tema na tendência global, social e econômica da época, apreendendo a análise da forma mercadoria, como está presente no primeiro livro de *O Capital*,<sup>415</sup> de Marx, no tempo de Baudelaire. Adorno sente falta da “mediação”, que nada mais é do que a teoria que, conforme a sua leitura, Benjamin deixa de lado no texto citado. Em outras palavras, Adorno acusa Benjamin de materialista vulgar. O que Engels afirma que apenas “em última instância” a produção é o fator histórico determinante, Adorno concebe esse hiato “em última instância” entre a estrutura e a superestrutura como suscetível de ser comutado pela “mediação”, que junto como o “processo global”, a boa teoria especulativa se previne contra a “ilação imediata”, que Benjamin fez uso.

---

<sup>413</sup> BENJAMIN, Walter. Paris do Segundo Império. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de José Carlos Martins Barbosa e Hermerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 15.

<sup>414</sup> ADORNO *apud* AGAMBEN, *op. cit.*, 2008, p. 134. Cf. tb. WIGGERSHAUS, *op. cit.*, 2006, p. 240.

<sup>415</sup> Cf. o capítulo sobre a mercadoria em: MARX, Karl. *O capital*. Crítica da economia política. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Cf.: MARX, Karl. *Das Kapital*. In: *Ausgewählte Schriften*. Herausgegeben und Eingeleitet von Boris Goldenberg. München: Kindler Verlag, 1962.

Com esta mediação universal, presente em Hegel e em Marx, instituindo a totalidade, é a garantia da ortodoxia marxista da crítica de Adorno, confirmando a sua solidez doutrinal.<sup>416</sup> A dialética benjaminiana não tem uma síntese futura dentro do movimento linear, mas uma interrupção dentro do contínuo da atualidade. A abordagem dialética, mas não necessariamente hegeliana e nem marxista, potencializa o texto. Na exposição do texto sobre Baudelaire, Adorno se queixa de que alguns temas não são desenvolvidos plenamente, embora tenha consciência de que Benjamin o exponha com expressa intenção, dentro de uma disciplina ascética. Todavia, esse crítico da música levanta a questão se essa ascese, diante do objeto em análise e no contexto das exigências internas tão imperiosas, é factível. Será que o *Panorama*, o *Flâneur* e as *Passagens* podem esperar por uma interpretação? – questiona Adorno. Benjamin, em resposta ao amigo, afirma que a especulação só pode alcançar voo se apenas abandonar as asas de cera do esotérico e buscar a sua força na construção. Essa construção se baseia principalmente nos materiais filológicos. Ele afirma que se trata menos de uma disciplina ascética e mais de “uma preocupação metodológica”.<sup>417</sup>

Adorno se aproxima do texto de Benjamin, como Fausto da “cena satânica”, para direcionar suas críticas a uma das análises mais iluminadoras sobre cultura parisiense, sob o impulso do capitalismo Oitocentista. Nas palavras de Adorno, Benjamin deixou conspirar “de maneira quase demoníaca” o conteúdo pragmático dos objetos contra a possibilidade de sua interpretação e ocultou a mediação com “evocações mágicas materialístico-históricas”. O texto de Benjamin se situaria, segundo a carta, na “encruzilhada de magia e positivismo”, lugar por excelência enfeitado. Ele segue dizendo que “somente a teoria pode quebrar o encanto”.<sup>418</sup> Benjamin concorda com Adorno de que a indistinção entre magia e positivismo deva ser liquidada. A salvaguarda do pesquisador que está entregue ao encantamento é a colocação do objeto numa construção histórica: “as linhas de fuga desta construção convergem na nossa

---

<sup>416</sup> AGAMBEN, *op. cit.*, 2008, p. 140.

<sup>417</sup> BENJAMIN *apud* AGAMBEN, *op. cit.*, 2008, p. 137.

<sup>418</sup> ADORNO *apud* AGAMBEN, *op. cit.*, 2008, p. 141.

própria experiência histórica. Com isto, o objeto constrói-se como mônada”.<sup>419</sup>  
A mônada torna vivo o fragmento textual, que estava na mítica rigidez.

---

<sup>419</sup> BENJAMIN *apud* AGAMBEN, *op. cit.*, 2008, p. 137.

## 4.2 – A querela dos horizontes

Para entendermos melhor essa crítica de Adorno, Agamben sugere alguns passos. Podemos compreender como Adorno exorciza o feitiço por meio da mediação hegeliana. Adorno afirma que a mediação materialística dos bens culturais só é possível por meio do processo global. Essa mediação está presente na introdução à *Fenomenologia do Espírito* de Hegel. Agamben nos alerta que o mediador que faz articulação entre a estrutura e a superestrutura, para salvaguardar o materialismo da vulgaridade é o historicismo dialético de Hegel.<sup>420</sup> Todavia, como todo mediador, ele vem cobrar a sua parte ou percentual. O percentual exigido renuncia concretamente todo instante singular ou presente na práxis, para agarrar à última instância do *processo global*. Essa renúncia incomoda Benjamin, que precisa escrever um livro considerando a imponderabilidade da realidade. O “Absoluto” hegeliano é resultado e é apenas “no final aquilo que é verdadeiramente”, pois o “singular momento concreto de todo o processo é real apenas como pura negatividade”, que a mediação transformará em positividade. Pode-se afirmar, de acordo com certa leitura de Hegel, “que todo momento da história é apenas um meio para o fim”,<sup>421</sup> e a distância é também curta. É o historicismo progressista que domina a ideologia do século XIX, que quer transpor essa distância com um salto, mas não o salto de tigre benjaminiano.

Benjamin sabe da importância da escrita da história pautada pelo documento, que busca a formação cognitiva a partir da experiência. Ele valoriza aqueles casos que parecem únicos e que são, na verdade, exemplares. Benjamin se preocupa em escrever a história das *Passagens* de Paris com um olho no céu e outro na terra. Nesse sentido, a sua dialética procura abordar o singular conjugado no todo. Como bem mostra a historiografia da micro-história hoje, há casos em que o excepcional é mais normal do que parece. A negação do singular pela mediação do global pode obscurecer a compreensão do todo. O que parecia difícil para Adorno, fazia parte da vida de Benjamin. É contra a ideia de progresso que, às vezes, vem

---

<sup>420</sup> AGAMBEN, *op. cit.*, 2008, p. 142.

<sup>421</sup> *Idem.*

somada ao todo, que Benjamin se insurge, cujo coroamento crítico está nas teses *Sobre o Conceito de História*.<sup>422</sup>

Em consonância com Agamben, não se pode esquecer a crítica marxiana presente nos *Manuscritos de 1844*, direcionada a Hegel. De fato, a concepção idealista hegeliana da mediação e do processo global foi criticada como “processo abstrato e formal” naqueles escritos. Como leitor de Marx, Adorno não ignora essa crítica, o que levanta a questão do porquê dessa exigência de mediação pelo processo global entre a estrutura e a infraestrutura! Podemos assegurar que Adorno está se precavendo contra o perigo de uma leitura vulgar, pois Marx não apresenta a relação entre a base material e a superestrutura como dialética. Ele se fia na relação causal, o que previne Adorno de buscar um mediador dialético, frente a uma possível interpretação vulgar. Agamben pergunta: será que Adorno não trai a si mesmo nesta dose restabeecedora? Agamben ainda lembra a teoria de Engels contra o materialismo vulgar que entronava a “última instância”:

Segundo a concepção materialista da história, o fator que, em última instância, é determinante na história é a produção e reprodução da vida real. Nada além disso foi jamais afirmado, nem por Marx nem por mim. Se agora alguém distorce as coisas, afirmando que o fator econômico seria o único fato determinante, transforma esta posição em uma frase vazia, abstrata, absurda.<sup>423</sup>

Nada mais enfático e ao mesmo tempo esclarecedor: o fator econômico como determinante na história é fruto de uma leitura apressada que os detratores do marxismo sempre condenam. Principalmente por algumas correntes historiográficas que fazem leituras secundárias de Marx e Engels. A produção da vida real e sua reprodução, tão bem trabalhada pela historiografia cultural, têm o seu alicerce muito antigo na história, o que não foi ignorado nem por Marx nem por Engels. Benjamin está em busca dessa relação dialética, assim como o estômago cheio se expressa no sonho, mas não de forma direta. Contra essa ligação causal, as *Passagens* e as teses fornecem o seu

---

<sup>422</sup> BENJAMIN, Walter. *Sobre o Conceito de História*. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2007. Cf.: BENJAMIN, Walter. *Über den Begriff der Geschichte*. In: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

<sup>423</sup> ENGELS *apud* AGAMBEN, *op. cit.*, 2008, p. 143.

testemunho. As lojas, os magazines e as passagens de Paris devem ser interpretados dentro desse marco dialético, no qual as transformações econômicas e sociais expressavam ali a sua riqueza. A distorção estava presente no momento em que a relação entre a base material e a superestrutura foi concebida na forma de causa e efeito. Essa crítica já estava presente em Nietzsche e, também, em Marc Bloch. A relação entre causa e efeito pode levar aos “Ídolos das Origens,” sempre em moda, mas pouco crítico.

Agamben postula que se Marx não se preocupou em precisar o modo que deveria ser compreendida relação entre a estrutura e a superestrutura é porque uma interpretação causal estava fora de qualquer suspeita, “o que torna supérflua a interpretação dialética que deveria remediá-la”.<sup>424</sup> A dialética é um instrumento e não um apanágio natural do pensamento. Deve ser creditada na lógica do pensamento marxiano. O materialismo que vê os fatos econômicos como causa primeira, caminhando no mesmo sentido de que o Deus presente na metafísica é causa *sui generis* e princípio de tudo, é a outra face da metafísica e não a superação desta. Isso é evidente na teoria do conhecimento benjaminiano presente nas *Passagens*. A decomposição dos fatores econômicos nesse tipo de ontologia vai contra a ideia marxista da práxis concreta e unitária realidade original, que o italiano Agamben exige de nós. E não a pretensa concepção dialética da causa e do efeito que deve ser confrontada com a interpretação vulgar. Agamben usa o próprio Marx para dialogar com Adorno e proporcionar razão a Benjamin, mesmo quando esse último faz um uso das categorias marxianas diferente das referendadas pelos “escribas” oficiais. O método é que deve se ajustar à dinâmica da realidade, e não ao contrário. A práxis não precisa de uma mediação dialética para representar-se em seguida como “positividade na forma da superestrutura, mas é desde o início aquilo que é verdadeiramente, possui desde o início integridade e concretude”.<sup>425</sup> A práxis é aquilo que é, aquilo que vive na sua dinâmica social. É na riqueza de sua compreensão que debate o pensamento benjaminiano.

---

<sup>424</sup> AGAMBEN, *op. cit.*, 2008, p. 144.

<sup>425</sup> *Idem.*

### 4.3 - Os fundamentos de Benjamin

Quando o homem se descobre “humano” na práxis, isso não ocorre porque ele separa a realidade em atividade produtiva e superestrutura; ele não desenvolve uma sequência causal em que primeiro produz e depois transpõe essa atividade produtiva para a superestrutura da arte, da poesia, da religião, mas devido ao fato de ele ser humano cuja essência é o gênero. Assim, “a sua humanidade e o seu ser genérico devem estar integralmente presentes no modo como ele produz a vida material, a saber, na práxis”.<sup>426</sup> Agamben lembra que Marx não separa de forma metafísica *animal* e *ratio*, natureza e cultura, matéria e forma, já que “na práxis, a animalidade é humanidade, a natureza é cultura, a matéria é a forma”.<sup>427</sup> A nossa humanidade está rastreada, segundo Darwin, de nossa animalidade, que antes de ser o problema, coloca-nos na ponderabilidade da práxis. A cultura se faz na natureza e a forma precisa da matéria para se projetar. Freud nos mostra como, apesar de todos os avanços técnicos e tecnológicos, estamos presos para sempre no nosso limite de humanos.<sup>428</sup> Sempre seremos humanos desejanter, independentes dos mecanismos de sociabilidade, pois nisso nos diferenciamos dos animais. Aquela relação entre estrutura e superestrutura não deve ser vista, como propalada pela ortodoxia vulgar, de determinação causal, muito menos de mediação dialética, “mas de identidade imediata”. Nesse sentido, não cabe aquela determinação econômica que precisa da mediação dialética para conformar a relação estrutura/superestrutura.

Ao estudar o século XIX, a Paris de Baudelaire, Benjamin não pretende apresentar a “gênese econômica da cultura”, mas a “expressão da economia na cultura”.<sup>429</sup> Com o projeto historiográfico longamente amadurecido, Benjamin pretende “apreender um processo econômico como fenômeno primevo perceptível, do qual originam todas as manifestações da vida das

---

<sup>426</sup> *Idem.*

<sup>427</sup> *Idem*, p. 145.

<sup>428</sup> FREUD, S. *Das Unbehagen in der Kultur*. Herausgegeben von Lothar Bayer und Kerstin Krone-Bayer. Stuttgart: Reclams, 2010.

<sup>429</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. (org.) Willi Bolle. Trad. do alemão: Irene Aron; trad. do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG/ São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 502.

passagens”.<sup>430</sup> Benjamin responde a Adorno que houve um desconhecimento de origem, ao estabelecer uma “ilação imediata do imposto sobre o vinho a *l’âme du vin*”.<sup>431</sup> A interpretação que tem necessidade da mediação e do processo global, neste caso, objetiva dar uma “aparência de sentido” na relação estrutura e superestrutura. Nada mais extemporâneo para Benjamin. O seu ponto de vista da história vai além do sentido único e linear: ele quer perceber aquilo que foi e o que não foi para entender as virtualidades da escrita presente e salvar os proscritos pela historiografia etapista e ufanista. Esse tipo de história, como lembra Nietzsche, é uma história que encanta como uma exposição monumental, mas traz apenas o *logos* dominante deste Sócrates. A dialética deve ser usada para percebermos os antagonismos e as marchas em conflito na sociedade e não para obscurecer os dados e fatos sociais que compõem a realidade. O método de Benjamin procura atingir e “sacudir” a obra, por exemplo, fazendo aparecer, não o problema da taxaço do vinho, mas o “significado da embriaguez para Baudelaire”.<sup>432</sup> Na carta em resposta a Adorno, Benjamin defende o seu método, de forma sucinta, com uma crítica da filologia, na “perspectiva em que o objeto do conhecimento histórico se apresenta como mônada”,<sup>433</sup> esta substância simples, mas carregada de tensão. Benjamin usa essa imagem para criticar aquela visão materialista da história, que quer escrever uma história marxista da arte, da filosofia, da literatura, nas quais estrutura e superestrutura são percebidas como distintas e que, em seguida, são relacionadas pela dialética do processo global.<sup>434</sup> Ou seja, apreendem-se os fatos de forma não dinâmica, para depois impor, de fora, uma dinâmica dialética, o que redundava na visão distorcida da práxis. Benjamin deixa antever que o objeto da práxis suprime aquela separação das estruturas. A coesão original ligada à práxis funciona como mônada e a unidade desta é garantida pela filologia. Em Benjamin, a mônada se apresenta como um fragmento textual, “como um hieróglifo que o filólogo deve construir na sua integridade factícia, na qual coexistem originalmente, em mítica rigidez,

---

<sup>430</sup> *Idem.*

<sup>431</sup> BENJAMIN *apud* AGAMBEN, *op. cit.*, 2008, p. 138.

<sup>432</sup> *Idem.*

<sup>433</sup> AGAMBEN, *op. cit.*, 2008, p. 146.

<sup>434</sup> *Idem.*

tanto os elementos da estrutura quanto os da superestrutura”.<sup>435</sup> A filologia é usada por Benjamin para melhor compreensão dos objetos baudelairianos, construídos na perspectiva histórica. Sem essa perspectiva, perde-se a forma na arte e a relação cultura/natureza. O olhar histórico se impõe pela dialética da práxis.

Na carta dirigida a Adorno, Benjamin retoma a diferenciação, já feita no ensaio sobre *As Afinidades*, entre o comentador e o crítico. A crítica da filologia coloca em evidência os “teores coisais”, tal como no ensaio *As Afinidades Eletivas de Goethe*,<sup>436</sup> possibilitando compreender o “teor de verdade” se desdobrando historicamente. Enquanto o comentador busca o teor coisal da obra de arte, o crítico almeja o teor de verdade. Quanto mais significativo é o teor de verdade, mais invisível o teor coisal se expressa nessa relação. Se os dois teores se separam algum tempo depois do nascimento de uma obra, mais tarde o crítico precisa do teor coisal para interpretar o teor de verdade. Na metáfora benjaminiana, ao compararmos o desenvolvimento histórico de uma obra com uma fogueira ou pira, o comentador se apresenta como um químico e o crítico como um alquimista. Se para o químico a fogueira só tem importância enquanto madeira e cinza, para o alquimista é a chama e a fumaça que conservam o enigma da vida. O crítico que almeja a verdade precisa ficar atento tanto para a leve cinza do vivido quanto para as chamas dos troncos pesados do “agora”.<sup>437</sup> Walter Benjamin termina sua carta lembrando essa diferença entre o comentador e o crítico, para sinalizar o objetivo do seu método: a relação entre teor coisal e teor de verdade pode ser equiparada à relação estrutura e superestrutura. Aquele que vê separado estrutura e superestrutura se parece com o químico que se interessa apenas pela lenha e cinzas, enquanto o historiador materialista histórico, que está atento para a relação entre cinzas e chama, percebe a identificação superestrutura e estrutura. Uma não vive sem a outra, assim como a chama precisa da madeira e o crítico, do que foi comentado anteriormente. Graças às anotações nos cantos das folhas e às rasuras feitas pelos comentadores, é que o crítico interpreta a obra. Embora o teor coisal e o teor de verdade apareçam

---

<sup>435</sup> *Idem.*

<sup>436</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2009.

<sup>437</sup> *Idem.*

separados na sua duração temporal, eles voltam a se unir numa análise dialética original da obra. Também estrutura e superestrutura parecem separadas no tempo; no entanto, elas estão unidas na práxis. Assim como não se deve estabelecer uma relação causal entre os teores, pois um precisa do outro para ser analisado, igualmente não se devem hierarquizar as estruturas. Aquilo que ficou para trás como ruína, e oculto pela historiografia tradicional, deve ser apreendido a partir da práxis, como na forma de uma mônada estruturada historicamente.

A crítica precisa reconhecer na obra, que se apresenta a nós na forma de fragmento filológico, a unidade imediata e original do teor de verdade e do teor coisal, bem como a estrutura e superestrutura nela fixadas. Para o historiador, a necessidade do olhar dialético não é uma opção ideológica e sim fundamentada na práxis, concebendo a obra a ser escrita como um campo de tensão monádico. Só assim se escapa da *Historia rerum gestarum*, dos feitos ilustres, a história do imperativo causalista.

A dialética na interrupção força a perspectiva para o não corrente, para as dobras da obra (literária, artística ou histórica), fazendo com que as contradições não sejam justapostas de forma linear, mas entendidas na suspensão. Da mesma forma como não se deve priorizar qualquer um dos teores, pois ambos fazem parte da verdade da obra, não se deve ver a obra baudelairiana como uma superestrutura acabada, mas cheia de tensões dialéticas. Também nas interrupções se revela a práxis histórica, da mesma forma que na evidência dos teores coisais o teor de verdade se desdobra historicamente. É necessário perceber a versatilidade da dialética como uma categoria histórica sem cair na armadilha do tempo linear.<sup>438</sup> A obra que deveria resultar como fruto das pesquisas sobre as passagens parisienses potencializou esse método. A partir desses pressupostos gnosiológicos, presentes nos arquivos benjaminianos, perceberemos como a confecção da escrita da história se desdobra como princípio emancipatório.

---

<sup>438</sup> AGAMBEN, *op. cit.*, 2008, p. 149.

## PARTE 2

### PASSAGENS INTERROMPIDAS

#### CAPÍTULO 1 – PASSAGENS: INTRODUÇÃO

##### 1.1 - As *Passagens* e a sua confecção

A obra mais importante de Walter Benjamin é também o trabalho mais complexo. Nela está presente o seu método, que sofre frequentes metamorfoses, como cabe ao pensamento dialético. Benjamin fez um exaustivo levantamento de material na Biblioteca Nacional de Paris, com o objetivo de pesquisar a história social desta cidade no século XIX. A sua *opus magnum* foi denominada, em 1927, de *Passagens Parisienses*. Em 1928, ele pensou numa publicação mais ampla, separando e catalogando um dispositivo qualitativamente diferente. Em 1935, o filósofo denominou o seu trabalho de *Paris, Capital do Século XIX*. Em seguida, em 1938, um volume importante recebeu o nome de *Paris do Segundo Império em Baudelaire*. Outras vezes, Benjamin chamou a sua escrita em andamento também de *Trabalho das Passagens*, *Obras das Passagens* e, ainda, *Projeto das Passagens*. Como esses escritos não receberam uma versão definitiva, o organizador da edição brasileira, Willi Bolle, preferiu apenas o título de *Passagens*,<sup>439</sup> pois a ideia de lugar de passagens, das antigas galerias parisienses, perpassam o objetivo maior das pesquisas de Benjamin.

Os arquivos e notas organizados por Benjamin são constituídos igualmente de muitas passagens de outras obras e autores, compondo-se um viés semântico considerável. A palavra *Passagens* resume a perspectiva benjaminiana de ligar dois ou mais universos. Nessas *Passagens*, o método que tem a dialética como mola propulsora de interrupção do acontecimento,

---

<sup>439</sup>BENJAMIN, Walter. *Passagens*. (org.) Willi Bolle. Trad. do alemão: Irene Aron; trad. do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG/ São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. A referência alemã utilizada é: BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. (Band V. 1 e V. 2).

apresenta o diferencial de tempo (*Zeitdifferential*) como importante conceito histórico. O que se conhece dessa obra é o esforço árduo de uma pesquisa de treze anos, guardando, no entanto, muitos pontos a serem perscrutados pelos estudiosos. Sua forma fragmentária contém alguns limites, mas muitos limiares, servindo como um arquivo de suporte para a compreensão do século XIX francês e do pensamento histórico e estético de Benjamin. Esse estudo apresenta uma visão historiográfica do século de Baudelaire, articulando, hermeneuticamente, o espaço das mercadorias/fetiches com as ideias artísticas e culturais. Realiza-se um projeto que Marx pensou, mas não pôde elaborar. Produz-se um livro que combina as expressões do desejo individual com as categorias grupais indicadas por Freud. As *Passagens* delineam as representações sociais como fenômeno originário (*Urphänomen*) nos templos do consumo, e a conseqüente dessacralização da vida no século XIX, como foi apontado por Weber.

O pensamento de Benjamin que começou político, depois se tornou filosófico e, em seguida também estético, propõe-nos agora uma nova maneira de perceber o fato histórico. Perspicaz na forma como a subjetividade concebe o ocorrido, Benjamin oferece o entrelaçamento de conceitos multidisciplinares, fazendo ver, por exemplo, como o sonho coletivo se materializa nas passagens de Paris. Essa obra fragmentária, no entanto, deixou textos importantes que podem nos guiar numa espécie de modelo historiográfico. Devemos observar que Benjamin foi um estudioso do Romantismo alemão e do estilo Barroco, da cabala e da técnica do surrealismo, o que sugere uma perfeita consciência da prática fragmentária e constitutiva da realidade a ser estudada. Abre-se a controvérsia até quando os fragmentos e materiais recolhidos não faziam parte de um plano maior de exposição, exigindo interseções não-lineares na leitura do trabalho. A dialética na interrupção (*Dialektik im Stillstand*) se faria presente também na prática de leitura. Outra dificuldade que salta aos olhos é que alguns textos foram traduzidos para o português, mas sem a devida inclusão como pertencentes às *Passagens* - como, por exemplo, alguns ensaios relativos a Baudelaire e as teses *Sobre o Conceito de História*.<sup>440</sup> Desta forma,

---

<sup>440</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2007.

o leitor brasileiro não tem uma ideia integrada da proposta benjaminiana. A apresentação da obra e a exposição do método histórico usado por Benjamin são subsídios necessários para a percepção do passado e a compreensão do presente. As teses *Sobre o Conceito de História* são mais bem compreendidas quando se considera que boa parte daqueles conceitos fazia parte das reflexões teóricas e metodológicas do arquivo temático “N – Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”. Por isso, elegemos também esse arquivo para análise, pois ele faz parte da arquitetura conceitual presente também em outras obras benjaminianas.

As *Passagens* abarcam o espaço de tempo formado pelo início dos Oitocentos até a era de formação dos impérios europeus, embora a situação que reflita a escolha do tema seja a Alemanha nazista. Os textos que compõem os arquivos, no início do trabalho de coleta de materiais, deixam clara a influência do surrealismo de Louis Aragon. Os temas como as fantasmagorias da grande cidade, a cidade como sonho coletivo, os mitos da modernidade e as imagens dialéticas já se fazem presentes. No entanto, com a aproximação de Benjamin junto aos membros do Instituto de Pesquisa Social, o seu foco de análise assume um caráter interdisciplinar. A exigência da sociologia, da filosofia e da psicanálise cobre os espectros dos escritos a partir de então. O método inovador de Benjamin em *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*,<sup>441</sup> obra de encomenda do Instituto, lembra outro trabalho de grande fôlego na história, que foi o livro *Mediterrâneo e o Mundo Mediterrânico na Época de Felipe II*, de Fernand Braudel.<sup>442</sup> Assim como Braudel privilegiou as ações e acontecimentos no Mar Mediterrânico e suas relações com o poder político, Benjamin irá privilegiar o espaço geográfico das passagens parisienses e seus frequentadores, como Daguerre, Louis Philippe, Haussmann e Baudelaire, entre outros. Benjamin articula dialeticamente os indivíduos representativos de um momento e de diferentes categorias sociais às circunstâncias históricas de suas ações, descortinando as transformações econômicas de uma grande cidade pelas ideias representativas de um espaço

---

Cf.: BENJAMIN, Walter. Über den Begriff der Geschichte. In: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

<sup>441</sup> BENJAMIN, W. *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*. In: *Sociologia*. Trad. de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985.

<sup>442</sup> BRAUDEL, Fernand. *Mediterrâneo e o Mundo Mediterrânico na Época de Felipe II*. Lisboa: Martins Fontes, 1983.

social e urbano. A determinação materialística de caracteres culturais, mediada pelo processo global, tão ao gosto de Adorno, está presente, mas nem sempre visível.

Benjamin, como sempre aconselhou, nunca deixou um pensamento passar incógnito. A série de pensamentos, reflexões, comentários e citações constituem um grande caleidoscópio interpretativo do século XIX. O método usado foi o da montagem literária: “Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar”.<sup>443</sup> Com esse método, Benjamin almeja fazer justiça com os farrapos e resíduos da história, ressignificando o acontecimento histórico. Nesse trabalho, as questões teóricas e metodológicas, de como organizar o saber e a escrita da história, estão expostas sem uma conclusão definitiva. Constitui-se uma obra aberta, forçando o pensamento a atuar entre as várias estruturas. Abre-se um novo gênero historiográfico, em que o esboço, o ensaio, o provisório e o construtivismo fragmentário estimulam a percepção do múltiplo e polifônico na escrita da história urbana.

Um arquivo provisório, com resumos de livros, comentários de jornais e revistas, resenhas de livros e materiais de propaganda, se tornou bastante consistente. Nessa coletânea, Benjamin reuniu de forma cronológica 405 fragmentos, sinalizados com letras maiúsculas e números, seguidos de mais 24 fragmentos com letras minúsculas e números, anotados na ordem cronológica em que foram surgindo. Essas “notas e materiais” foram se ampliando até 1940. Esses materiais foram organizados na forma de 36 cadernos ou arquivos temáticos (*Konvolute*). São, ao todo, 4.234 fragmentos dos mais variados assuntos, separados de acordo com um tema eleito como, por exemplo, A- Passagens, B- Moda, J- Baudelaire, N- Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso, O- Prostituição, jogo, X- Marx, Y- Fotografia, d- História literária, Hugo, k- A Comuna. A “planta de construção” do livro sobre Baudelaire faz parte dos manuscritos deixados por Benjamin na Biblioteca Nacional em 1940, e encontrados por Giorgio Agamben em 1981. Esse material foi publicado em 1982, com o título *Obra das Passagens*, embora a palavra “obra” possa dar uma ideia de trabalho concluído, o que não foi o caso dessa coletânea. Os originais estão hoje no Arquivo Adorno na Universidade de Frankfurt am Main,

---

<sup>443</sup> *Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen.* BENJAMIN, *op. cit.*, 2006, p. 502. Cf.: BENJAMIN, *op. cit.*, 1991, p. 574. (Band V. 1).

na Alemanha. Os temas e os materiais estudados refletem “os interesses históricos” de sua geração, como as consequências de uma guerra, por exemplo, pois Benjamin fora recrutado para atuar na Primeira Grande Guerra (sendo dispensado em seguida pelo exame médico).

A partir da segunda metade dos anos 30, Benjamin começou a focalizar a cidade de Paris, tendo em vista o poeta Baudelaire. Começou a escrever um livro cujo título era *Charles Baudelaire: um Lírico no Auge do Capitalismo*. Ele seria constituído de três partes: 1- *Baudelaire, Poeta Alegórico*; 2- *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*; e 3- *A Mercadoria como Objeto Poético*. Benjamin resolveu escrever o livro começando pelo segundo capítulo. Esse texto foi enviado ao Instituto de Pesquisa Social em 1938 e, no entanto, foi recusado por Adorno, principalmente devido à falta de “mediação” e de “processo global” explicativo. Esta recusa teve enorme repercussão nos planos posteriores do filósofo e crítico: o projeto das passagens foi interrompido. Mesmo com essa recusa, Benjamin volta a escrever sobre o poeta, para tentar continuar a receber o auxílio do Instituto. Temos o artigo *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*,<sup>444</sup> publicado em 1939. Mas, antes desse artigo, já tínhamos outros textos bastante iluminados, como por exemplo, *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*<sup>445</sup> e o ensaio *Eduard Fuchs, o Colecionador e o Historiador*.<sup>446</sup> Após esse artigo, vem outro texto fundamental, também baseado nas *Notas e Materiais* que são as teses *Sobre o Conceito de História*.

---

<sup>444</sup> BENJAMIN, W. Sobre Alguns Temas em Baudelaire. In: *Charles Baudelaire, Um Lírico no Auge do Capitalismo*. Obras Escolhidas, Vol III. Trad. de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

<sup>445</sup> BENJAMIN, W. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

<sup>446</sup> BENJAMIN, W. Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker. In: *Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Vol. II-2 pp. 465-505). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977.

## 1.2 – As *Passagens* e as polêmicas

Os espólios de Benjamin provocaram e continuam a provocar muitas controvérsias. A forma de ele organizar o pensamento e a escrita são motivos de debates herméticos e apaixonados. A recepção de sua obra levanta questionamentos da direita à esquerda sobre a sua filiação ideológica. A partir da edição da obra de Benjamin por Adorno e de seus discípulos, ficou latente uma série de lacunas concernentes aos objetivos teóricos do filósofo. Os ânimos se acirraram na década de 60, quando os movimentos estudantis saíram às ruas para exigir mudanças sociais, políticas e econômicas, nas estruturas universitárias. O posicionamento de Adorno pró-*establishment*, naquele momento específico, marcou-lhe de maneira considerável até a sua morte, pouco tempo depois em 1968. Nessa oportunidade, um número relativo de pesquisadores aproveitou para rever algumas divergências teóricas entre Adorno e Benjamin, muitas delas com raízes nos 30. Foi graças as essas divergências que apareceram vários textos benjaminianos, principalmente alguns recusados por Adorno, e o arquivo de *Notas e Materiais*.

Com a descoberta de alguns manuscritos por Agamben, ensejaram as polêmicas que se tornaram mais agudas, pois novas formas de organizar os espólios benjaminianos vieram ao lume. Ficou claro, por exemplo, que alguns textos que compunham o *Projeto das Passagens* foram editados em separado, como se fossem obras independentes (contrariando os planos de Benjamin, conforme depreendemos de suas cartas endereçadas aos membros do Instituto de Pesquisa Social e ao amigo Scholem). Vieram à luz, nesse ínterim, o texto *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*,<sup>447</sup> bem como a sua primeira versão. Os “esboços” e *esposes*, os arquivos e os materiais deixados na Biblioteca Nacional de Paris, bem como as “teses”, são finalmente organizadas de forma mais próxima do ideal do autor, embora um ou outro texto sempre possa aparecer exigindo um lugar lógico, estético ou cronológico entre a obra do autor. A decodificação da “planta da obra”, bem como do

---

<sup>447</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1985.

“sistema de siglas coloridas”, mostrando o mapa de escrita,<sup>448</sup> usados por Benjamin na estruturação temática do livro sobre as *Passagens*, trouxe uma nova perspectiva para a compreensão do estatuto teórico do filósofo. Os trabalhos publicados desde então, vêm reforçando a originalidade de seu método e forma de escrita, tornando-se instrumentos importantes para os historiadores como horizonte de expectativa metodológica.

Benjamin combina, em sua escrita e em seu mapa de orientação temática, modalidades muitas vezes contrastantes, fazendo a dialética expositiva do argumento estabelecer uma interrupção na forma de pensar o acontecimento. Recebem atenção especial as referências topográficas da cidade de Paris, como ele já tinha sinalizado no livro *Rua de Mão Única*.<sup>449</sup> Benjamin utiliza a divisão em um quadrívio dos elementos da história econômica, política, social e da técnica, e no outro quadrívio as expressões culturais a partir da história da arte, da mídia, da literatura e da percepção. Além das análises antropológicas, encontra-se uma variedade de reflexões sobre a maneira própria de escrever a história. “Por meio dessa historiografia polifônica, que parte de concretudes topográficas e fenômenos estéticos do cotidiano, Benjamin queria renovar a historiografia tradicional,”<sup>450</sup> tal como fez a Escola dos *Annales* e a historiografia inglesa a partir dos anos 50. Nessa escrita, o rompimento com as formas tradicionais de narrativas historiográficas se faz presente, principalmente as que privilegiavam determinadas fontes em relação a outras, consideradas secundárias. Benjamin rompe igualmente com a história que privilegia determinado tema, sem levar em consideração aspectos correlatos para apreender o fato histórico. Os seus arquivos são compostos de reflexões e fichamentos de livros e revistas culturais, junto com elementos da economia e da política Oitocentista, formando um caderno de visão global da pesquisa.

---

<sup>448</sup> BOLLE, Willi. A Metrópole Como Espaço Imagético. A Construção do Olhar Sobre a Cidade na Obra das Passagens. In: *Fisiognomia da Metrópole Moderna. A Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000. Cf. também: BOLLE, Willi. “As Siglas em Cores no Trabalho das Passagens, de Walter Benjamin”, *Estudos Avançados*, 10, 1996, n. 27, pp. 41-77.

<sup>449</sup> BENJAMIN, W. *Rua de Mão Única*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. Obras Escolhidas Vol. II. São Paulo: Brasiliense, 2000.

<sup>450</sup> BOLLE, Willi. Posfácio: “Um Painel com Milhares de Lâmpadas” – Metrópole & Megacidades. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. (org.) Willi Bolle. Trad. do alemão: Irene Aron; trad. do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG/ São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 1148.

A rede formada pelos arquivos temáticos, que funcionam como fonte polivalente de dados históricos, projeta-se com bastante interesse para a história, ao propor novas formas de narrativas que não seguem necessariamente a cronologia e a sequência dos fatos, segundo o modelo tradicional. Esse texto propõe novas formas de ver os espaços topográficos, nova maneira de organizar os eventos, nova proposta para descrever os acontecimentos. Da mesma forma como a psicanálise usa as relações sintáticas e semânticas para entender o que está latente, Benjamin utiliza essas relações, colocando-as numa forma constelacional iluminadora. Como a síntese de um pequeno universo numa mônada, esse método tem o mérito de focar os objetos históricos dentro de uma cadeia de significantes, sem privilegiar a história de uma determinada classe histórica. Nessa proposta historiográfica, são articulados dados da história dos trabalhadores com aspectos da história da arte, que são relacionados com a história econômica, por exemplo. O método funciona como se houvesse um processo de associação de ideias, procurando aquilo que foi recalcado pela história dominante. Dessa forma, o fenômeno da Indústria Cultural do século XX já podia ser inferido pela leitura da relação dos artistas e poetas com a publicidade nos jornais e revistas do século XIX. Isso está presente no texto recusado por Adorno, *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*<sup>451</sup> e no ensaio *A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica*.<sup>452</sup>

Para Willi Bolle, a organização do saber histórico, realizada por Benjamin numa rede de categorias e fragmentos, pode ser visualizada, mas não narrada. “Estamos diante de uma escrita visual-espacial, baseada na tradição dos grafismos e diagramas, pictogramas e hieróglifos, ou seja, na tradição da semelhança do escrito com o representado”.<sup>453</sup> Esse interesse de Benjamin pela escrita visual já estava presente no seu estudo sobre o Barroco, no qual contrapõe o pensamento alegórico ao símbolo. A escrita mágica dos hieróglifos egípcios chama-lhe atenção pela ideia de “ser” e “representação” estarem unidas. Quando Benjamin estuda a semelhança entre as línguas, quer buscar a língua original e “adâmica”, sem o pecado da arbitrariedade

---

<sup>451</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1985.

<sup>452</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1996.

<sup>453</sup> BOLLE, *op. cit.*, 2006, p. 1148.

linguística, aquela que fala de perto, como na forma onomatopaica. Ele quer recuperar aquelas representações passadas e que foram esquecidas pelas línguas colonizadoras. Quer ver o potencial de significação dos objetos nos seus lares antes da destruição. Em sua crítica, todo monumento da cultura tem a marca da barbárie. A sua escrita rompe com a narrativa cronológica, homogênea e sequencial. A ruptura linguística se dirige contra aquela tradição que representa “a realidade por meio de sons, uma escrita alfabética regida pela arbitrariedade do signo”.<sup>454</sup> Acreditamos, ao contrário do que pensa Bolle, que é possível a escrita narrativa na perspectiva benjaminiana, mas sem aquele enredo continuísta, etapista, que iguala as diferenças, a favor de uma história segundo o selo oficial. É possível uma escrita que perceba as arestas e interrupções, que tenha a sensibilidade para o não-dominante, mas significativo. No entanto, Bolle vê a possibilidade de traduzir o dispositivo historiográfico espacial benjaminiano para um discurso temporal. Devemos acrescentar: temporal, mas não linear, tal como Benjamin critica no arquivo N – “Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso” e nas teses *Sobre o Conceito de História*. A perspectiva escolhida e a rede de categorias e fragmentos a serem utilizadas devem ser tributárias de uma sequência que se opõe ao *continuum*, ao linear, como o próprio Benjamin fez no seu livro-modelo sobre Baudelaire e no livro *Rua de Mão Única*.

Uma historiografia polifônica e em forma de rede, pontuando a interrupção no tempo, une-se à narrativa construtivista, mostrando-se no interior do período pretendido para análise. O enfoque a partir de dentro dialoga com as partes, na forma metafórica da mônada. O autor desse tipo de escrita escapa da história visualizada como um voo panorâmico, muito bom de narrar (e de ler), mas afastado do mundo da vida. Depreende-se do livro que disserta sobre Baudelaire a conjugação de esforços para assimilar a vida antes do poeta, a sua relação com a massa, as características de uma grande cidade, os rebeldes após 1830, a política e o parlamento francês, o mercado literário, a prostituta e o herói moderno. No estudo do capitalismo, Benjamin elenca a prostituta e o poeta como elementos idênticos, que se revelam mercadorias no novo mercado.

---

<sup>454</sup> *Idem*.

Assim, a forma-mercadoria marxiana assume uma nova fase, em que o fetiche se desdobra para o mundo das artes. Os bens produzidos pela cultura são transformados em mercadorias, e o ritmo das fábricas vai para os espetáculos. A impessoalidade, como marca da mercadoria no sistema da livre concorrência, invade os espaços da criatividade artística e cultural. O que era vulgar começa a ter novos aspectos comerciais. A mercadoria, para vender mais, nessa nova fase do capitalismo, é investida de erotismo. O que era proibido ou recalcado, ganha o mercado. O poeta moderno se prostitui e a prostituta ganha novo estatuto social. Na modernidade, o antigo se apresenta como novo, e o novo rapidamente envelhece. Com a dialética benjaminiana, a prostituta se apresenta como uma categoria histórica que reúne a permanente Novidade e o Eterno Retorno. Benjamin agrupa, em suas reflexões, o mercado da moda e do sexo, para investigar da nova etapa do capitalismo. Sob o monopólio do capital, a poesia lírica perde valor, sendo Baudelaire um dos últimos poetas resistentes. A historiografia benjaminiana se fundamenta na estética e na arte literária para mostrar as novas bases da sociedade consumidora. No entanto, Dante é lembrado para sinalizar a vida que leva ao inferno. A “salvação” não é um bem, é uma exigência daqueles que já foram.

Os arquivos de Walter Benjamin, além de apontar as suas fontes e o seu método, mostram as origens de alguns de seus textos mais importantes. A planta de estruturação de seus futuros textos mostra a organização dos temas segundo a sua dialética de exposição. A cesura na narrativa acontece de acordo com o objeto. Bolle questiona se o arquivo das *Passagens* deveria ter sido publicado, tal como o fez o assistente de Adorno, Rolf Tiedemann. Ele aventura a hipótese de que, talvez, devido ao impasse da censura adorniana, os esboços, notas e materiais permaneceriam como obra fragmentária por força das circunstâncias. Mas a obra poderia ser continuada pelos leitores para escrever a história do século XIX. Além de ser uma espécie de *hipertexto*, a proposta do projeto das *Passagens* poderia funcionar como um arquivo aberto para novos estudos, uma obra aberta para pesquisas. Uma passagem de *Rua de Mão Única* oferece um pensamento sobre o lugar do livro na história:

Hoje já é o livro, como ensina o atual modo de produção científico, uma antiquada mediação entre dois sistemas de cartoteca. Pois tudo o que é

essencial encontra-se no fichário do pesquisador, que o escreveu, e o cientista que nele estuda assimila-o à sua própria cartoteca.<sup>455</sup>

Essa passagem sobre o futuro da escrita e do livro delinea o que poderia acontecer com o arquivo das *Passagens*. Insiste Bolle que a atual escrita eletrônica, capitaneada pela internet, valoriza o hipertexto e se contrapõe ao sequencial, possibilitando novas e ricas combinações, chegando mesmo a mostrar a operacionalidade dos arquivos constitutivos das *Passagens*.<sup>456</sup> A forma de apropriação de um texto ou de uma imagem de forma não linear, que se expressa também pela interrupção, como é comum na rede mundial de computadores, pode levar ao desenvolvimento cognitivo. Para Bolle, ao considerarmos as *Passagens* na premissa do estatuto do texto e de gênero, como um grande arquivo ou banco de dados, nós valorizaremos um dispositivo dinâmico, para um trabalho ativo e produtivo na construção e na desconstrução e, novamente, reconstrução, com a participação dos leitores. Os textos e fragmentos benjaminianos, que sofreram interrupções e retomadas, sempre pedagógicas e modelares, devem ser redimensionados, para entendermos as transformações das metrópoles modernas. A historiografia sobre a história das cidades recebe um novo aparato intelectual e prático. A história do urbanismo se projeta com uma inovadora constelação histórica.<sup>457</sup>

---

<sup>455</sup> BENJAMIN *op. cit.*, 2000. Cf. tb. BOLLE, *op. cit.*, 2006, p. 1150.

<sup>456</sup> BOLLE, *op. cit.*, 2006, p. 1151.

<sup>457</sup> *Idem*, p. 1152.

### 1.3 - As *Passagens* e a nova escrita da história

Nessa pesquisa, objetivamos fazer uso dos arquivos de Benjamin como um fichário para pesquisadores. Procuraremos nos aproximar de alguns temas do autor, para nos defrontarmos com o seu campo de experiência. Pretendemos mostrar a sua operacionalidade de escrita e de método histórico. Os seus fichamentos, fragmentos, reflexões e recortes variados, a sua seleção e organização conceitual, no entanto, continuará por um bom tempo como indutor de originais constelações históricas. O conjunto do arquivo da multifacetada Paris, a metrópole das metrópoles mundiais no século XIX e a filosofia da história de Benjamin, continuarão como obra aberta, na forma de “um painel com milhares de lâmpadas”.

Para Lutz Niethammer, os historiadores “dormiram no ponto” quando acontecia o debate em torno do pensamento e da obra de Benjamin. As propostas do filósofo ficaram de fora nos anos 60 e 80, quando havia um esforço de “renovação historiográfica”.<sup>458</sup> A relação entre as pesquisas de Benjamin e dos demais historiadores são quase inexistentes. Quando existe um debate em torno de Benjamin, ele fica restrito a um grupo de historiadores. Nos encontros regionais de história, pouco se fala e poucas mesas discutem a sua contribuição teórica e metodológica. Um pensador que se preocupou tanto com a história e seus métodos não deveria ficar de fora do debate historiográfico contemporâneo. Autor altamente recomendado na filosofia, na sociologia, na comunicação social, nos cursos de tradução e nas literaturas afins, deveria receber maior atenção no campo historiográfico. O seu diálogo com os historiadores é aventado na sua proposta *sui generis* de escrever a história.<sup>459</sup> A sua opção formal de escrita polifônica, espacial e imagética, reiteradamente fragmentária e, às vezes, propositadamente inconclusa, sempre revolvida pela sua dialética, possui duas chaves de leitura.

Uma leitura possível é facilmente identificada pela sua concepção antievolucionista da história. Crítico da ideia de que a história caminha sempre progredindo, como afirmava a maioria das filosofias da história, herdeiras do

---

<sup>458</sup> NIETHAMMER *apud* BOLLE, *op. cit.*, 2006, p. 1153.

<sup>459</sup> BOLLE, *op. cit.*, 2006, p. 1153.

iluminismo, Benjamin sentiu na pele esse vetor filosófico e tecnológico, que levou às duas Grandes Guerras Mundiais. A ponderação ética, que deveria ser o imperativo de crescimento humano, infelizmente não caminha no mesmo sentido dos avanços técnicos e tecnológicos. A outra leitura sugerida é a ideia de desconstrução da história, já efetivada na literatura. Como toda corrente inovadora no campo historiográfico, não se constrói um novo estatuto de emancipação sem fazer crítica à historiografia tradicional. Esta carrega as vicissitudes da metafísica do passado, que muitas vezes obscurecem os dados empíricos. Benjamin convida a leitora e o leitor e/ou o pesquisador a montar o seu texto com os detritos da história, interpretando os dados com o dispositivo do “agora da cognoscibilidade”. Impossível esquecermos tudo que passou após o fato acontecido. Devemos incluir a experiência e os caminhos percorridos, pelo pensamento e pela prática, até o momento da análise histórica. Como o homem é um Ser na história e no tempo, é impossível a neutralidade científica. No entanto, o historiador deve ficar atento para as tensões presentes nos fatos históricos, para não colori-los com cores inexistentes, no momento da escrita. A capacidade de percepção fenomenológica e dialética da realidade e o suporte teórico usado na análise da história indicam a possível durabilidade de uma obra.

A história sempre caminhou junto às preocupações filosóficas e estéticas de Benjamin. Tendo a história como objeto em permanente construção, ele percebeu cedo o perigo do ufanismo apressado. As contingências históricas que Benjamin viveu, no momento de estruturação de seu arquivo, explicam alguns conceitos formulados. Alguns de seus fragmentos sugerem porque o novo pensamento histórico estava numa encruzilhada e a sua “salvação” era uma necessidade histórica. Para salvar a história da decadência, era imprescindível rever a periodização.

Interesse vital em reconhecer um determinado ponto da evolução como encruzilhada. Nesse ponto localiza-se atualmente o novo pensamento histórico, que é caracterizado por uma maior concretude, pela salvação dos períodos de decadência e pela revisão da periodicidade, de maneira geral e em particular, e cuja utilização em um sentido reacionário ou revolucionário está sendo decidido agora.<sup>460</sup>

---

<sup>460</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2006, p. 587 [S 1, 6]. BENJAMIN, *op. cit.*, 1991, p. 676. (Band V. 2).

Para a concretude do pensamento, o tempo na história deveria ser problematizado, como de fato foi por alguns de seus contemporâneos. A crítica do método genético-causal se impôs como imperativo, da mesma forma que a ideia de interrupção do contínuo histórico. Não se salva o passado com a manutenção do tempo linear e homogêneo, característico da história ocidental europeia. Novas virtualidades espaciais e temporais devem ser consideradas na escrita da história, como bem demonstrou a antropologia no século XX. Quando se apreende o rigor dessa terminologia e a sua aplicabilidade, a esteira conceitual benjaminiana demonstra uma grande maleabilidade técnica. Nesse sentido, é possível mudar o rosto do mundo e sair do eterno retorno do sempre igual. A historiografia deve sair da “eternidade do inferno,” representada na fisionomia da modernidade. O duelo do poeta Baudelaire com a modernidade, esgrimindo contra a barbárie social, sinaliza o que devemos interromper. Naquele momento específico em que vivia Walter Benjamin, a periodicidade usada pelos historiadores indicava o caminho da história: reacionário ou revolucionário. Na perspectiva histórica, não há como negar que o reacionarismo nazifascista foi a cartilha escolhida por alguns. As ideias de progresso e totalitarismo caminharam de mãos juntas no contexto do estado de exceção, e o seu risco de atualização está sempre presente na encruzilhada da União Europeia atual.

A repartição da história em épocas abstratas, nas quais sobressaem as narrativas das elites políticas, por exemplo, sempre foi alvo das críticas de Benjamin. As *Passagens* confirmam, como nas teses *Sobre o Conceito de História*, a sua oposição a uma história dividida em épocas ou períodos fixos. Quando se constrói a história, não se deve confiná-la, como não se deve confinar a vida nos “quartéis”. A vida aquartelada perde a experiência da dinâmica civil. Devemos aproximar de nós as coisas da vida, como numa “anedota”, mas sem a “empatia, que torna tudo abstrato”.<sup>461</sup> O gênero anedota pode subverter a historiografia tradicional ou abstrata. Um primeiro exemplo, usado por Benjamin, refere-se a uma análise que faz de Kafka. A anedota está no início do ensaio *Franz Kafka. A propósito do décimo aniversário de sua morte*.

---

<sup>461</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2006, p. 587 [S 1a, 3]. BENJAMIN, *op. cit.*, 1991, p. 677. (Band V. 2).

Conta-se que Potemkin sofria de graves depressões, que se repetiam mais ou menos regularmente, e durante essas crises ninguém podia aproximar-se dele, sendo o acesso a seu quarto rigorosamente proibido. (...) Uma dessas depressões do chanceler teve uma duração excepcional, o que ocasionou sérios embarços. Os papéis se acumulavam, e os assuntos, cuja solução era reclamada pela czarina, não podiam ser resolvidos sem a assinatura de Potemkin. Os altos funcionários estavam perplexos. Por acaso, entrou na antecâmara da Chancelaria um amanuense subalterno, Chuvalkin, que viu os conselheiros reunidos, queixando-se como de hábito. “O que se passa, Excelências? Em que posso servir Vossas Excelências?” perguntou o zeloso funcionário. Explicaram-lhe o caso, lamentando que não pudessem fazer uso dos seus serviços. “Se é só isso meus senhores”, respondeu Chuvalkin, “deem-me os papéis, por favor.” Os conselheiros, que não tinham nada a perder, concordaram, e Chuvalkin, carregando pilhas de documentos, atravessou galerias e corredores em direção ao quarto de Potemkin. Sem bater, girou imediatamente a maçaneta. O quarto não estava fechado. Potemkin estava em seu leito na penumbra, roendo as unhas, num velho roupão. Chuvalkin foi até a escrivaninha, mergulhou a pena na tinta e sem uma palavra colocou-a na mão de Potemkin, pondo o primeiro documento nos joelhos do chanceler. Depois de um olhar ausente sobre o intruso, Potemkin assinou como um sonâmbulo o primeiro papel, depois o segundo, e finalmente todos. Depois que o último papel estava assinado, Chuvalkin deixou o quarto com a mesma sem-cerimônia com que entrara, os maços debaixo do braço. Brandindo-os no ar, entrou triunfante na antecâmara. Os conselheiros se precipitaram sobre ele, arrancando-lhe os papéis das mãos. Com a respiração suspensa, inclinaram-se sobre os documentos. Ninguém disse uma palavra; o grupo estava petrificado. Mais uma vez Chuvalkin acorreu, indagando por que os conselheiros estavam tão estupefatos. Nesse momento, leu as assinaturas. Todos os papéis estavam assinados: Chuvalkin, Chuvalkin, Chuvalkin...<sup>462</sup>

Walter Benjamin usa essa anedota para exemplificar o mundo em que Kafka constrói a fisionomia dos seus ambientes e declara que o enigma que ela contém é o que circunda o escritor de Praga. Essa narrativa, em que se encontra um chanceler deprimido, contém alguns elementos que se relacionam com o melancólico rei do conto *Omelete de Amoras*.<sup>463</sup> No entanto, ao contrário do conto, no qual Benjamin mostra o saber da experiência de um cozinheiro, na anedota está presente a ingenuidade de um amanuense, que pretende resolver os problemas reinóis de forma irrefletida. O funcionário não percebe que um problema na alma afeta as ações motoras. Outra anedota, lembrada por Willi Bolle, que consta das *Passagens*, mostra essa vertente revolucionária do riso. Trata-se da expressão do tédio, segundo Lamartine, numa pequena história sobre o comediante Deburau:

---

<sup>462</sup> BENJAMIN, Walter. Franz Kafka. A propósito do seu décimo aniversário de sua morte. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 137-8 (Obras Escolhidas, V. 1).

<sup>463</sup> BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. Trad. de José Carlos Martins, Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 2000.

Certa feita, um grande neurologista foi procurado por um paciente que o visitava pela primeira vez. O paciente queixou-se do mal do século – a falta de vontade de viver, as profundas oscilações de humor, o tédio. “Nada de grave”, disse o médico após minucioso exame. “O senhor apenas precisa repousar, fazer algo para se distrair. Uma noite dessas vá assistir a Deburau e o senhor logo verá a vida com outros olhos.” “Ah, caro senhor”, respondeu o paciente, “eu sou Deburau”.<sup>464</sup>

Distintos pensadores, como Freud, Henri Bergson e o russo Vladimir Propp, já mostraram o poder desestabilizador e crítico do riso. O próprio Kafka foi um autor que privilegiou certo humor tipicamente judeu. Um exemplo é o pintor que vendeu vários quadros repetidos e de má qualidade de “Uma paisagem da Charneca” a K, em *O Processo*. O riso é a arma preferida por alguns, para confrontar o não-ético. Antes de ser apenas instrumento de manipulação da indústria de entretenimento, vinculado à cultura de massa, o riso pode confrontar dois universos perspectivas, para estabelecer o pensamento verdadeiro. Por isso, a anedota funciona como catalisador dessa forma de crítica.

---

<sup>464</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2006, p. 148-149 [D3a, 4]. BENJAMIN, *op. cit.*, 1991, p. 165 (Band V.1).

#### 1.4 - As *Passagens* e os fatos históricos

A técnica da anedota pode também ser usada para a proximidade em relação às épocas. No lugar da empatia historicista, a proximidade anedótica é simbolizada pelos calendários. O exemplo do calendário, também presente nas teses *Sobre o Conceito de História*,<sup>465</sup> contrapõe o relógio, aparelho que marca horas, sempre num contínuo e homogêneo tempo. O calendário possui um vetor de diferenciação, no qual, a imagem do decurso histórico é mais adequada, especificidade que o relógio não tem. O historiador experiente sabe que a escala apropriada, na medição do tempo, é fundamental. É nessa medição do tempo que está representada a vida humana em sua práxis. Devemos sempre buscar esse *páthos* da proximidade histórica em oposição à configuração abstrata da história em épocas. A história precisa ter como base a concretude que se expressa nas fisionomias das datas. Conforme Benjamin, escrever a história significa darmos às datas e aos fatos históricos as suas fisionomias. No lugar da linearidade serena e retilínea, ele aconselha a visualização fisiognomônica. No lugar das histórias conhecidas e consagradas como áureas, representadas como “períodos de florescimento”, Benjamin escreve sobre a importância da história da decadência, para salvaguardar a história dos subalternos. A revisão da periodicidade, elencando temas também da história das minorias (que nada têm de menor quantidade), tais como mulheres, negros, homossexuais, criminosos, nativos nos aproxima mais da realidade estudada. Schopenhauer revela que:

Se guardamos da história apenas os fatos mais gerais, os que se prestam aos paralelos e às teorias, basta conferir com Heródoto o jornal da manhã: tudo o que ocorre no intervalo, repetição evidente e fatal de fatos longínquos e dos fatos mais recentes, torna-se inútil e fastidioso.<sup>466</sup>

Essa passagem, que Benjamin cita de Gourmont, mostra o seu desgosto com a história repetidora dos grandes fatos. No entanto, ele quer abolir

---

<sup>465</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2007, p. 123. BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 701-702.

<sup>466</sup> SCHOPENHAUER *apud* BENJAMIN, *op. cit.*, 2006, p. 587 [S 1a 2]. BENJAMIN, *op. cit.*, 1991, p. 676-677 (Band V.2).

também a narrativa que repete *ad infinitum* os pequenos fatos. Uma história crítica supõe uma ciência de todos, um enredo antirrepetitivo, que salva da homogeneidade os fatos esquecidos do passado. As suas lições são tão importantes como os bens culturais mais elaborados, guardados nos museus. Benjamin privilegia uma história positiva, assim como fez com o drama Barroco esquecido. Da mesma forma, ele quer dar às datas do século XIX, por meio das passagens de Paris, a sua fisionomia histórica.

Como toda obra da civilização se processa sobre as ruínas do passado, o signo da caducidade está em tudo o que é moderno. O que é novo já está destinado ao velho; o agora, ao pretérito. A modernidade caracteriza-se como o tempo das grandes novidades e das mudanças rápidas. Podemos então compreendê-la como o tempo em que tudo envelhece mais rápido, o tempo do eterno retorno. O novo faz velho o que ontem era novo e o velho serve para dar suporte ao novo. Pelo frenesi da novidade, é que o velho em seguida ressurgue, mas como símbolo do passado. A única certeza é que o emblema da caducidade espera pelas coisas.

A Paris moderna estava projetada sobre as catacumbas do passado. A beleza de Paris nasceu com a marca de sua passagem no tempo histórico. Os sinais dessa passagem no tempo são as mudanças arquitetônicas. Foi durante o período entre guerras, com a aceleração do progresso, que nasceram os meios necessários para arrasar as cidades e seus templos. Neste momento, o “tempo de agora” cristaliza em Benjamin a desconfiança ilimitada nas forças do progresso. As ruínas da Primeira Guerra sinalizam para as futuras ruínas da Segunda Guerra. Antes de serem destroços, as ruínas demarcam a tentativa de abreviar o tempo, pela violência. Em Benjamin, esses artefatos recebem o selo do que foi e precisam ser lidos, pois não há monumento de cultura que não expresse a barbárie. A decadência traz a marca da vitória recente, mas o signo da vitória do passado. Não se produz conhecimento histórico sopesando apenas a última vitória, mas a dialética das forças em ação, num dado momento histórico. Benjamin assinala a necessária interrupção do tempo na história, para imperiosa atualização histórica.

Walter Benjamin se rebelou contra a gênese na história, opôs-se às explicações causais, objetou o continuísmo e o determinismo histórico. Jamais aceitou a fixação linear entre infra e superestrutura, pois essa forma de

procedimento perde o calor da práxis e a sua dinâmica. A sua proposta é que devemos selecionar os fatos de investigação concomitante e em afinidade com o tempo de representação e o tempo representado.<sup>467</sup> A dialética na interrupção vem atualizar esse tempo, para incorporar os esquecidos da história. A história está em permanente construção, pois sua condição inacabada faz parte da dialética da vida. Os trabalhos historiográficos que se pautaram pela ilusão de completude e de determinação histórica são os que tiveram rapidamente o registro de superados. O historiador deve arrancar do passado aquele fato inconcluso e apresentá-lo na tensão do “tempo-de-agora”.

Benjamin quer salvar os “fenômenos residuais e de decadência”, pois eles funcionam “como miragens de grandes sínteses” que logo se aproximam.<sup>468</sup> A dialética entre os fenômenos de decadência e de miragens recebem sua síntese nas galerias de Paris, pois nelas não há declínio, mas uma reviravolta: “de uma hora para outra elas se transformaram na forma que moldou a imagem da modernidade. Aqui o século refletiu com satisfação o seu passado mais recente”.<sup>469</sup> As galerias são os lugares da moda e da modernidade. Elas são os lugares da mercadoria-fetiche, o lugar que o século XIX depositou seu cabedal de esperança financeira. No entanto, como tudo envelhece rápido sob o signo do capitalismo, as passagens demarcam aquele tempo, que é o eterno retorno do novo. As passagens são a fisionomia, em miniatura, do século XIX. O aço, o vidro e as pilastras apontadas para o céu já demarcavam a miragem do modernismo na arquitetura do século XX. Assim como a moda e a arte, as passagens já prefiguravam o século vindouro; e comunicavam as últimas novidades para as pessoas triunfarem sobre os mortos.<sup>470</sup> As *Passagens* nos oferecem vários caminhos nas suas “encruzilhadas”. Decidir quais caminhos deveremos seguir dependerá do objetivo de nossos escritos: o conformismo ou a emancipação humana.

---

<sup>467</sup> BOLLE, *op. cit.*, 2006, p. 1158.

<sup>468</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2006, p. 714; [Y 1, 4]. BENJAMIN, *op. cit.*, 1991, p. 825 (Band V.2).

<sup>469</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2006, p. 588; [S 1a, 6]. BENJAMIN, *op. cit.*, 1991, p. 688 (Band V.2).

<sup>470</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2006, p. 152; [D 5a, 5]. BENJAMIN, *op. cit.*, 1991, p. 169 (Band V.1).

## CAPÍTULO 2 – AS PASSAGENS NO CONHECIMENTO

### 2.1 - As *Passagens* e os ventos da história

Walter Benjamin iniciou a redação do livro sobre as *Passagens* na Biblioteca Nacional de Paris. “O pó dos séculos”, presente na abóbada da biblioteca, contém os fragmentos do humano ar. Essa biblioteca, em que “rumorejam a brisa fresca do labor, a respiração ofegante do estudioso, o ímpeto do zelo juvenil e o leve e lento sopro da curiosidade” [1, 5],<sup>471</sup> guardou em segredo capítulos basilares do pensamento benjaminiano. O sol de verão pintado nas arcadas do prédio iluminou Benjamin e outros milhares de estudantes ofegantes e curiosos pelos saberes e pela vida. Foi na Biblioteca Nacional que Benjamin escreveu suas ideias originais sobre a Teoria do Conhecimento. O arquivo das *Passagens* que fundamenta as suas teses é o de letra N. Ele inicia na página 499, na edição brasileira, e vai até a 530. Esse arquivo contém 177 fragmentos, sendo os de maior número os escritos da fase tardia. O arquivo N está mais próximo do meio do livro por causa do dispositivo organizador de Benjamin.

São esses pequenos textos que expressam as bases teóricas e metodológicas do autor, bem como perpassam em toda a sua concepção histórica e filosófica. As reflexões sobre a crítica literária e artística estão aqui embasadas epistemologicamente. O transcurso do pensamento benjaminiano da crítica de arte até a crítica da economia, da estrutura social até os bens culturais e de Baudelaire à Marx, estão ali delineados. O trabalho de Benjamin foi escrito degrau por degrau, “à medida que o acaso oferecia um estreito ponto de apoio” [N2, 4], como que escalando grandes alturas, sem olhar para baixo,

---

<sup>471</sup> Para ficar mais prático para o leitor, optamos em colocar as citações dos fragmentos do arquivo N [Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso], a partir da página 499 até a 530, das *Passagens*, no corpo do texto entre colchetes. Lembramos que os outros autores citados nas *Passagens*, por Benjamin, encontram-se também entre colchetes no texto. Quando for outro arquivo ou outra obra de referência, utilizaremos a forma tradicional de citação de notas no rodapé do texto. A tradução de referência é: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. (org.) Willi Bolle. Trad. do alemão: Irene Aron; trad. do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG/ São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. A referência alemã utilizada é: BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991 (Band V. 1 e V. 2).

para não sentir vertigem e para reservar a “majestade do panorama” para o fim. Ele não teve vertigem, e a majestade do panorama apenas começou a ser vislumbrada devido à sua morte prematura.

Walter Benjamin escreveu um livro sobre o drama Barroco que “iluminou o século XVII” por meio de seu presente. A partir dos conflitos de sua época, principalmente após a Primeira Guerra Mundial e seus desdobramentos psicossociais, é que foram deduzidas as escolhas estéticas e a exegese conceitual benjaminiana. O filósofo afirma que quer fazer o mesmo com o século XIX, porém, de “maneira mais nítida” [N1a 2], talvez para que esses escritos não tenham o mesmo destino de incompreensão, como teve a sua tese sobre o drama Barroco alemão. Pesquisar as passagens exige “avançar com o machado afiado da razão” para não sucumbir ao horror. A selva do século XIX deve ser carpida do desvario e do mito [N1, 4]. Esse tipo de escrita toca o solo virgem do século XIX, como tocou na cena no século do Barroco. Benjamin quer “educar em nós o médium criador de imagens para um olhar estereoscópico”, bem como anseia para lermos também as “sombras históricas”, tal como escreveu Rudolf Borchardt a respeito de Dante [N1, 8]. Devemos ouvir o não dito, enxergar a aura também das sombras históricas e compreender o significado dos obstáculos na história.

É o passado que coloca o presente numa situação crítica, mas é o presente que determina o núcleo da história: “o presente determina no objeto do passado o ponto onde divergem sua história anterior e sua história posterior, a fim de circunscrever seu núcleo” [N11, 5/N7a, 8]. Localiza-se aí o ponto de discordância com o positivismo e com o historicismo. Segundo Benjamin, somos nós, os vivos, que devemos convidar os mortos para o banquete da história. E cabe ao historiador ser o arauto do convite [N15, 2]. O historiador dialético deve ter o vento da história nas velas que, por sinal, são os conceitos. Mas o fundamental não é dispor as velas, e sim saber posicioná-las na história. O historiador deve içar as velas no vento da história universal; no entanto, precisa saber posicioná-las como conceitos [N9, 6]. Uma imagem judia é utilizada por Benjamin: o vento do absoluto toca nas velas, exigindo a força messiânica da salvação [N9, 3]. Essa imagem retorna nas teses: “Então nos foi

dada, assim como a cada geração que nos precedeu, uma fraca força messiânica, à qual o passado tem pretensão”.<sup>472</sup>

Em uma de suas reflexões, está escrito que o *páthos* das *Passagens* é que não existem épocas de decadência. Ele justifica, desse modo, porque quer estudar o século XIX, período representado em *As Flores do Mal*<sup>473</sup> e em *O Capital*.<sup>474</sup> O crítico quer escrever uma história do século XIX, de forma positiva, tal como escreveu sobre a estética do estilo Barroco dos Seiscentos. Enquanto que lá, no período das Reformas e da Contra-Reforma, eram as variações do estilo Barroco presentes no drama alemão que estavam esquecidas na modernidade, e que por isso chamaram a atenção de Benjamin, ali, no Dezenove, são as comutações entre estética e economia, sublimadas em fantasmagorias nas arcadas do comércio, que despertaram o seu interesse. Como Benjamin não acredita em épocas de decadência, são as passagens parisienses e suas antigas galerias que serão estudadas. Atento observador da estrutura urbana de Paris, ele diz que tem interesse além dos limites da cidade. O que é “belo”, nem sempre está em consonância com os poderes administrativos. O fervilhar das línguas na periferia é igualado por Benjamin, em seu “valor”, como nos centros urbanos [N1, 6]. Com um olhar antropológico, Benjamin reforça o valor da periferia, na qualidade de lugar de expressão legítima da cultura, tal como faz o escritor Ariano Suassuna, no Brasil. A periferia é alçada como espaço ativo de produção estética, e não como lugar de refluxo cultural.

As pesquisas de Benjamin tratam do caráter expressivo dos primeiros produtos e das primeiras construções industriais, das primeiras máquinas, das primeiras lojas de departamentos e das publicidades. Ele queria mostrar como “o contexto no qual surgiu a doutrina de Marx teve influência sobre ela através de seu caráter expressivo”, mas não apenas por meio de “relações causais” [N1a, 7]. Outro objetivo, e que se relaciona ao primeiro, é que Benjamin queria

---

<sup>472</sup> BENJAMIN, W. Sobre o Conceito de História. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. de Wanda Nogueira Caldeira Brant. Trad. das teses Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 48. Cf.: BENJAMIN, Walter. Über den Begriff der Geschichte. In: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, p. 694.

<sup>473</sup> BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. introdução e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

<sup>474</sup> MARX, Karl. *O capital*. Crítica da economia política. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Cf.: MARX, Karl. Das Kapital. In: *Ausgewählte Schriften*. Herausgegeben und Eingeleitet von Boris Goldenberg. München: Kindler Verlag, 1962.

perceber como o marxismo compartilha com o caráter expressivo das mercadorias, no tempo e no espaço. As pesquisas deveriam indicar a expressividade das mercadorias e seu espaço de exibição, as estruturas arquitetônicas e o véu fetichista que cobrem os objetos. A aproximação do Instituto de Pesquisa Social das correntes psicanalíticas, principalmente a partir da segunda metade da década de 20, deu substrato epistemológico para a análise de Benjamin. O processo de reificação nas sociedades capitalistas<sup>475</sup> encontra em Benjamin uma explicação prática nos estudos das passagens parisienses. É ali que se visualiza o fetichismo em todas as suas variantes: da mercadoria, do dinheiro e do capital. Nesse momento dos estudos, a orientação marxista predomina com um viés sociológico, que se unirá a um ponto de vista estético, a partir de Baudelaire. O autor já rompe com o paradigma tradicional da causalidade na explicação dos fenômenos sociais. O que lhe interessa não é como as coisas surgiram ou qual foi a gênese de determinado objeto ou produto industrial, mas como os primeiros produtos se apresentaram ao público e como se processaram as expressividades no ritual do valor de troca das mercadorias.

Benjamin mergulha nos desejos inconscientes dos consumidores, procurando relacionar o contexto da obra de Marx com as mercadorias expostas nas passagens. Naquela fase do capitalismo, as relações de troca já estavam consagradas, dando vigor à análise marxiana. No entanto, no início do século XX, algumas estruturas de consumo já tinham mudado, no sentido de maior otimização do mercado. As formas de apresentação fetichizadas das mercadorias, em que o valor de uso permuta com o valor de troca, permanecem com a mesma eficácia de assimilação, na sociedade contemporânea. A dinâmica das relações sociais verticalizadas, naturalizando as assimetrias entre mulheres e homens, continua nos seus poderes de convencimento. O monopólio econômico, seja do dinheiro, da indústria ou do comércio, cria outras vertentes de exposição de mercadorias, como as novas lojas e os grandes departamentos comerciais, que darão origem aos shoppings atuais. Mas a análise da mercadoria e suas formas de apresentação devem

---

<sup>475</sup> Segundo Lukács, a categoria da reificação se processa quando a natureza íntima da sociedade capitalista transforma as relações sociais em 'coisificação', impedindo o surgimento da consciência de classe. Cf.: LUKÁCS, Georg. *História e Consciência de Classe: estudos de dialética marxista*. Tradução de Telma Costa. Rio de Janeiro: Elfos, 1989.

seguir os parâmetros sociológicos do século XIX. Algumas obras de teóricos do século XIX demarcam não apenas teorias, mas, outrossim, o contexto de suas críticas, por isso, fonte dupla de compreensão daquele período.

## 2.2 - Interrupção e métodos

Em Benjamin a relação do estudo do passado com o que está próximo pode ser exemplificada com uma citação de Paul Morand: estudando essa “época tão próxima e tão longínqua, comparo-me a um cirurgião que opera com anestesia local: trabalho em regiões insensíveis, mortas, e o doente, entretanto, vive e ainda pode falar” [N2a, 6]. Essa região tão próxima e tão longínqua, que é o espaço das passagens, possui manifestações daqueles que já se foram, muitos já esquecidos, mas existe um clamor, como está nas teses *Sobre o Conceito de História*, desses povos sem história de se fazerem representar. Pois, apesar de doentes e esquecidos pela historiografia tradicional, eles falam. Precisamos apenas compreender os seus códigos, que não são os manifestos pela disciplina do olhar. Necessitamos de uma perspectiva que perceba o sentido naquilo que se expressa em categorias sociais diferentes (para nós). As pesquisas antropológicas avançaram muito nesse entendimento e, por isso, continuam como instrumentos importantes para os historiadores. Benjamin afirma que abriu o livro do que aconteceu no século XIX. “A expressão ‘o livro da natureza’ indica que se pode ler o real como um texto” [N4, 2], e é isso o que ele propõe com os fragmentos. Precisamos saber ler esse texto, de forma pura, sem os obstáculos do olhar viciado, que herdamos de nossa formação.

Benjamin utiliza o método do despertar, tal como faz uso a psicanálise. O que lhe interessa é o despertar do século XIX, tendo como modelo a escrita de Proust, que começa a história de sua vida com o “despertar”. Segundo Benjamin, “toda a apresentação da história deve também começar com o despertar” [N4, 3], pois aí está o seu fundamento. Em “Proust, é importante a mobilização da vida inteira em seu ponto de ruptura, dialético ao extremo: o despertar” [N3a, 3]. Notemos que Benjamin faz uso da crítica literária em Proust para mobilizar o seu conceito de ruptura, de interrupção, relacionando-o ao despertar como fenômeno histórico. O despertar é colocado na apresentação do espaço e qualificado no tempo. O agora da cognoscibilidade se apresenta no momento do despertar [N18, 4].

Devemos acordar, a todo o momento, do sono profundo em que adormecem homens e mulheres na história; interromper o fluxo de pensamentos, como faz o analista na hora da análise, para perceber o significado daquele significante na narrativa, o que realmente faz sentido além da dor. O sonho ou a fantasia só é percebido e tem sentido se houver um despertar para a realidade e para a vida. Na leitura do “livro da natureza”, o sonho entra com os seus elementos, pois só sonhamos aquilo que é prefigurado no real, mesmo que irreal. Assim, como os elementos dos sonhos são importantes para o sujeito, as passagens demonstram os desejos dos sonhos coletivos. A dialética nos ajuda a entender tanto a interrupção do sonho individual, como a interrupção temporal. Para Benjamin, “a utilização dos elementos do sonho ao despertar é o cânone da dialética. Tal utilização é exemplar para o pensador e obrigatória para o historiador” [N4, 4]. Unindo e associando partes não-harmônicas e não-lineares, como é a própria escrita das *Passagens*, apreendemos a conjunção da história de uma vida, tal como em Proust, com a história das vidas coletivas, tal como prefigurada nas arcadas. Os elementos do despertar são modelares e obrigatórios para os historiadores, como são outras categorias, numa análise interdisciplinar. O momento que o sujeito desperta é idêntico ao “agora da cognoscibilidade”, em que as coisas mostram o seu verdadeiro rosto, segundo uma feição surrealista. Ao contrário de Aragon, que persiste, de acordo com Benjamin, no domínio do sono, o que o historiador deve almejar é a constelação do despertar. Em Aragon está presente um “elemento impressionista”, que é a mitologia. Benjamin quer dissolver essa mitologia no espaço da história [N1, 9]. O despertar é a dialética colocada à prova, pois ela seria a síntese da tese da consciência onírica com a antítese da consciência desperta.

As imagens dialéticas têm no “ocorrido” de uma determinada época o corrido para sempre, mas essas imagens revelam-se apenas a uma época determinada, da qual a humanidade deve esfregar os olhos para perceber o componente onírico. Neste momento, o “historiador assume a tarefa da interpretação dos sonhos” [N4, 1]. Já que todo sonho é a realização de um desejo,<sup>476</sup> os historiadores devem interpretar os sonhos de mulheres e homens

---

<sup>476</sup> FREUD, Sigmund. *Interpretação dos sonhos*. Vols IV e V. Trad. do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

na história. Eles devem usar o método do despertar para essa interpretação, para que não sejam embalados junto com os elementos desses sonhos.

A necessidade da tomada de consciência já tinha sido considerada por Marx. Ele insiste na reforma da consciência para que esta evite os dogmas. A consciência mística pode se apresentar tanto como manifestação religiosa quanto política. Para Marx, faz muito tempo que o mundo “possui o sonho de uma coisa, da qual precisa apenas possuir a consciência para possuí-la realmente” [N5a, 1]. Os sonhos coletivos precisavam ser interpretados nas consciências místicas que se apresentavam na religião e na política.

A dialética se serve da interrupção para ser prática, da mesma forma como precisamos despertar do sono da noite para continuar o dia. A imagem da história se forma com o encontro do “ocorrido” com o “agora”, representado num lampejo e formando uma constelação. O historiador deve saber ler os astros da história e sua forma de constelação. “Em outras palavras: a imagem é dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética - não progressão, e sim uma imagem, que salta” [N2a, 3]. A imagem do passado salta para o atual, ela busca o estado do “agora” na forma de lampejo. É importante o historiador estar atento para perceber essa imagem, pois ela se expressa dialeticamente, e não na forma de um progresso contínuo. A historiografia tradicional pouco soube perceber a importância das imagens dialéticas, pois o seu modelo de narrativa obstaculizou a dialética na imobilidade, na interrupção, na cesura.

É preciso ler as imagens dialéticas na linguagem, mas é preciso saber interromper esta linguagem, assim como faz o analista, no tempo da análise. É preciso saber interromper e compreender o tempo lógico, tal como Lacan fazia.<sup>477</sup> O corte da sessão clínica é uma técnica ativa, usada pelo psicanalista francês para romper um conluio entre o analista e a postergação do paciente. Quando o paciente em seu discurso superficial, rotineiro e regido pelo consciente, deixa vazar algo vindo do inconsciente, demonstrando ser um significante a fazer sentido na cadeia de significantes que remontam sua

---

<sup>477</sup> O tempo lógico é algumas vezes associado às sessões curtas. Porém, em termos teóricos, não seria exato. O tempo lógico é o tempo do inconsciente, que não pode ser medido pelo relógio, que é o tempo das sessões. Cf.: LACAN, J. O tempo lógico e a asserção de uma certeza antecipada. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

história, o analista o interrompe. Este ato analítico tem a força de trazer à tona, ao consciente, um dos pedaços do quebra-cabeça esquecido no seu passado e que compõe parte do quadro de sua história. Da mesma forma, o método da interrupção impele o pesquisador a parar a leitura do documento como se fosse um romance e deve deixar atuar a presença de espírito. A consciência histórica dialética pode ser sintetizada na fórmula de Baudelaire. Quando ele estava tomado pelo efeito do haxixe, o tempo de uma noite inteira pareceu-lhe ter durado apenas alguns segundos, ou mesmo que ela não havia tomado lugar na eternidade. O efeito do haxixe produziu uma experiência de aceleração temporal.

O interesse de Benjamin é perceber a expressão da economia na cultura, verificando o aparecimento das “manifestações de vida das passagens” [N1a, 6]. O século de Baudelaire foi o período em que o capitalismo ficou mais visível nas manifestações culturais. A burguesia queria ser vista como culta e na moda. A exploração diária recebia à noite um alento, pois ela precisava se qualificar socialmente. Os clubes e associações assistenciais são o seu invólucro. Os estudos de Benjamin apontaram os limites do determinismo econômico, já sinalizados por Engels. Também André Breton reafirma o reducionismo do pensamento do determinismo econômico: não saberia insistir sobre o fato de que, “para um materialista esclarecido como Lafargue, o determinismo econômico não é a ‘ferramenta absolutamente perfeita’ que ‘pode tornar-se a chave de todos os problemas da história’” [N6, 4]. Benjamin está convencido da multiplicidade das reações econômicas, por isso não acredita que exista uma “chave” para todos os problemas da história. Uma boa ferramenta para a pesquisa do passado é aquela que melhor trabalha com a dialética na apreensão da realidade que, por sinal, é sempre fragmentária. Há uma passagem em *O Capital*, citada por Benjamin, que mostra a riqueza de uma construção *a priori* e seus problemas internos:

A pesquisa deve apropriar-se da matéria no detalhe, analisar suas diferentes formas de desenvolvimento e descobrir seu concatenamento interno. Somente depois de realizado este trabalho é que o movimento real pode ser apresentado adequadamente. Se isso for alcançado, de modo que a vida do material seja refletida agora de maneira ideal, então pode parecer que se está diante de uma construção *a priori* [N4a, 5].

O pesquisador precisa acompanhar o movimento de sua matéria e suas conexões, para descrever idealmente uma construção *a priori*. Se tomarmos apenas um ângulo ou uma estrutura para análise, perderemos a dinâmica do objeto. Pelo exemplo acima, fica clara a dificuldade de se trabalhar com uma visão panorâmica. Pois “o que distingue aquilo que é verdadeiramente geral é sua fertilidade” [N5, 6]. Para Marx, não existe a história da política, do direito, da ciência, da arte, da religião [N5a, 3]. O enquadramento do estudo apenas numa disciplina forja um olhar uniforme.

Benjamin se afasta “resolutamente do conceito de verdade atemporal”, da mesma forma que se distancia da ideia marxista da verdade como “função temporal do conhecer”. A verdade atemporal oculta um dogma que não está na práxis, pois a vida é dinâmica. A verdade está “ligada a um núcleo temporal que se encontra simultaneamente no que é conhecido e naquele que conhece” [N3, 2]. Não se pode falar de verdade sem perceber o seu contexto temporal, sem falar do objeto e do conhecedor. Isso não significa, como afirmam alguns trabalhos recentes de história, relativizar os meios históricos de exploração. Uma coisa é perceber as circunstâncias históricas dos sujeitos; outra, é colocar uma carapuça na exploração, para torná-la humana.

Por mais que se tente naturalizar a prostituição, por exemplo, sempre haverá a marca do explorador. “Eu sabia, ‘diz Casanova a respeito de uma alcoviteira’, que eu não teria a força de partir sem dar-lhe alguma coisa. Esta expressão singular revela seu conhecimento do mecanismo mais secreto da prostituição”.<sup>478</sup> A consciência se forma no cotidiano e na luta pela sobrevivência, e a ideia de exploração também. Como afirma Benjamin, o amor da prostituta é venal, mas a vergonha de seu cliente não. O inumano jamais se tornará humano. O “eterno” é tão verdadeiro como um “drapeado em um vestido”. O trabalho do historiador deve liberar as forças da história que ficam presas no “era uma vez da narrativa clássica”. Como crítico, o pesquisador deve romper com a narrativa em perspectiva e se aproximar do mundo da vida. “A historiografia que mostrou ‘como as coisas efetivamente aconteceram’, foi o narcótico mais poderoso do século” [N3, 4]. Essa crítica retorna nas teses

---

<sup>478</sup> BENJAMIN, Walter. Prostituição, jogo. In: *Passagens*. (org.) Willi Bolle. Trad. do alemão: Irene Aron; trad. do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG/ São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 533 [O1a, 4]

*Sobre o Conceito de História*,<sup>479</sup> para demarcar o rompimento com a historiografia tradicional. Cada historiador é um sujeito vivendo na imponderabilidade do real. A sua consciência tem a marca do tempo posterior ao fato que pesquisa, por mais imparcial que ele queira se colocar no estudo. Por isso, a verdade não é atemporal. A análise não-dialética corre o risco de se perder nos demonstrativos fixos da realidade. Perde-se, igualmente, a vertente de insubordinação dos dados. A crença de que “a verdade não nos escapará” [N3a 1], frase de Gottfried Keller, e repetida nas teses *Sobre o Conceito de História*,<sup>480</sup> pode funcionar como um novo narcótico para o cientista social. Benjamin evita o tempo todo ser apanhado com essas ideias, na exposição do seu trabalho sobre as passagens.

Benjamin estava ciente da dificuldade do trabalho do historiador quando se estuda o século XIX, pois as fontes tornaram-se ilimitadas, com a massificação da imprensa [N4a, 6]. Daí o risco de se perder no foco do jornalismo, que prepondera como fenômeno qualificador do acontecido. Benjamin tem a certeza de que a representação imagética da história é superior às formas anteriores. O cinema, a televisão e a internet sinalizam o quanto ele estava certo. O conceito de “imagem dialética” surge como apoio fundamental para se trabalhar a imagem na história. Percebe-se o quanto a forma de Benjamin escrever a história foi influenciada pela literatura. E a imagem dialética possui a sua dívida com a forma de exposição histórica de Goethe: “A imagem dialética é aquela forma do objeto histórico que satisfaz às exigências de Goethe para o objeto de uma análise: revelar uma síntese autêntica. É o fenômeno originário da história” [N9a, 4].

Se Benjamin faz uso da ideia de despertar de Proust para mostrar o método da interrupção, se utiliza a ideia crítica da modernidade de Baudelaire para demonstrar a perda da experiência e as novas formas de alegorias, ele se mostra também modesto para assimilar de Goethe o conceito de origem e imagem na história. Pela sua própria natureza, a imagem aparece como dialética, pois, como a fotografia, ela questiona o antes e o depois, depois de fixados os elementos de foco. A imagem produz uma síntese histórica, como foi percebida pelos artistas barrocos. O Barroco inaugura a era das imagens como

---

<sup>479</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2007, p. 64. BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 695.

<sup>480</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2007, p. 62. BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 695.

propaganda.<sup>481</sup> Basta observar o interesse da igreja, dos monarcas e da burguesia em ascensão pelo mecenato. Benjamin quer escrever a história usando o método do materialismo histórico, que foi aperfeiçoado pelo marxismo. Benjamin, todavia, quer dar uma visibilidade a essa história, lançando mão das imagens dialéticas e do princípio da montagem. A construção histórica tem que partir dos pequenos elementos, recortados com clareza, para se chegar ao “cristal do acontecimento total”. As imagens dialéticas são, segundo uma interpretação de Adorno, como fósseis antediluvianos.

A ideia de Benjamin de arrancar o objeto histórico do *continuum* por meio da explosão, forçando a interrupção, como está nas teses *Sobre o Conceito de História*, já estava clara nos escritos das *Passagens*. “Que o objeto da história seja arrancado, por uma explosão, do *continuum* do curso da história é uma exigência de sua estrutura monadológica” [N10, 3]. O objeto deve ser visto como aquela unidade que carrega consigo elementos do mundo externo, mas reduzido o bastante para possibilitar uma análise, tal como uma mônada. Mas esse objeto monádico precisa ser arrancado da história linear e ser confrontado com as forças e interesses históricos. “Graças a sua estrutura monadológica, o objeto histórico encontra representada em seu interior sua própria história anterior e posterior” [*idem*], tal como a história anterior de Baudelaire encontra na alegoria e a posterior no *Jugendstil*. O poeta é arrancado do século XIX para ser apreendido na sua vida, história e arte. Ele recebe um capítulo especial nas *Passagens* pelo fato de sintetizar várias experiências dos Oitocentos. Sua obra não é um *ad plures ire*;<sup>482</sup> por isso, com sua pena, tem que lutar para sobreviver.

Existe um fragmento que sintetiza os elementos que um materialista histórico deve ter em mente quando se escreve a história. Eles são assim ordenados:

---

<sup>481</sup> ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão*. Ensaios sobre o barroco. Trad. de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 59.

<sup>482</sup> “A recepção de grandes e muito admiradas obras de arte é um *ad plures ire*” [N7a, 4]. A tradução literal é “ir para onde está a maioria”, significando em Petronio “ir para a comunidade dos mortos”. BENJAMIN, *op. cit.*, 2006, p. 512.

- 1) Um objeto da história é aquele em que o conhecimento se realiza como sua salvação.
- 2) A história se decompõe em imagens, não em histórias.
- 3) Onde se realiza um processo dialético, estamos lidando com uma mônada.
- 4) A apresentação materialista da história traz consigo uma crítica imanente do conceito de progresso.
- 5) O materialismo histórico baseia seu procedimento na experiência, no bom senso, na presença de espírito e na dialética [N11, 4].

Cada um desses itens será desdobrado nas teses *Sobre o Conceito de História*. As teses se iniciam com a ideia teológica de salvação, passam pela fixação do passado em imagens e mostram a necessidade de interrupção dialética no pensamento, no qual surge uma configuração saturada de tensões, que se cristaliza como uma mônada. Consta das teses a crítica ao conceito de progresso, pelo fato de esse conceito ocultar a experiência de mulheres e homens e embotar a presença de espírito, necessária ao historiador. As *Passagens* fixam a relação entre a presença de espírito e o método do materialismo histórico e dialético. No processo dialético, está a presença de espírito. É fundamental que o historiador e o filósofo dialéticos considerem a história como uma constelação de perigos e a presença de espírito possibilita o desvio necessário.

Sérgio Buarque de Holanda exemplifica esse pensamento dialético com presença de espírito. Sua obra marca um desvio em relação ao que era produzido em termos interpretativos do Brasil. Ele percebeu os fundamentos da sociedade brasileira na experiência dos sujeitos da história. Existe uma frase de Turgot que representa bem essa presença de espírito aplicada à política e que Benjamin aprecia: antes de apreendermos que as coisas estudadas se “encontram em uma determinada situação, elas já mudaram várias vezes. Assim, sempre percebemos os acontecimentos tarde demais, e a política tem sempre necessidade de prever, por assim dizer, o presente.” [N12a, 1]. Qualquer batalha para um futuro tem que começar com a política do presente. É necessário perceber quais forças mudam mais rápido e quais são mais lentas; qual a dinâmica política que aponta para a conservação ou o regresso e qual almeja a emancipação, tal como prefigurada por Benjamin na véspera da Segunda Guerra Mundial.

Para o autor das *Passagens*, o pensamento deve movimentar-se para assimilar a história e deve interromper-se para apreender o fato histórico. Quando o pensamento cessa, aparece a imagem dialética: ao pensamento “pertencem tanto o movimento quanto a *imobilização* dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ela é a *cesura* no movimento do pensamento” [N10a, 3] (grifo nosso). A ideia de interrupção ou imobilização dos pensamentos, também presentes nas teses,<sup>483</sup> mostra a envergadura do pensamento de Benjamin. Ele cria uma categoria histórica para a compreensão do passado de maneira dinâmica por meio de imagens dialéticas. O historiador deve buscar uma imagem dialética da história arrancando o objeto do *continuum*. O objeto construído na apresentação da história é ele uma imagem dialética. Esta imagem dialética é idêntica ao objeto histórico e justifica, dessa forma, o seu “arrancamento do *continuum* da história”. Benjamin traz a “cesura” para a apreensão do passado, apontando a necessidade de ser cognoscível no “agora”. Ele quer romper com a forma arcaica da história por esta ofuscar as novas manifestações não homogêneas.

O texto de Benjamin “ressoa” por muito tempo nas rotas normais de “navegação”. Mas o seu objetivo é sair exatamente das rotas comuns e encontrar diferenciais de tempo na história. Quando os historiadores se desviam das rotas e querem buscar novamente o pólo de apoio, Benjamin sugere que continuem o trabalho, mesmo que isso perturbe os planos da pesquisa. “O que são desvios para os outros, são para mim os dados que determinam a minha rota. – Construo meus cálculos sobre os diferenciais de tempo – que, para outros, perturbam as ‘grandes linhas da pesquisa” [N1, 2]. Método em Benjamin significa desvio, interrupção, citação e montagem.

Na composição do trabalho, o historiador deve sempre incorporar os pensamentos com a intensidade manifesta. Nesse projeto, Benjamin procurou “caracterizar e preservar os intervalos da reflexão, os espaços entre as partes mais essenciais deste trabalho, voltados com máxima intensidade para fora” [N1, 3]. Ele expõe como escreve seu texto, evitando não perder um ponto de reflexão, mesmo que no momento o tema pareça insustentável. Isso sinaliza

---

<sup>483</sup> Confira as teses XV, XVI, XVII e apêndice I, por exemplo, em: BENJAMIN, *op. cit.*, 2007. Cf.: BENJAMIN, *op. cit.*, 1990.

porque alguns textos do autor oferecem alguma dificuldade, pois eles estão circunscritos numa órbita dialética de pensamentos. Os intervalos e os espaços de reflexão são tão importantes quanto a escrita, que deve carregar a marca dessa interrupção.

Se por meio da arquitetura de meados dos Oitocentos percebemos os traços fundamentais da arquitetura contemporânea, podemos também perceber, nas formas aparentemente secundárias daquela época, as formas e a vida de hoje [N1, 11]. Para Sigfried Giedion, as estruturas de ferro e aço, como a *Tour Eiffel* ou a *Pont Transbordeur*, oferece-nos uma experiência estética da arquitetura de hoje. Por meio de suas redes de ferro estendidas ao ar, onde passam objetos e coisas como navios, casas e paisagens, elas perdem a sua forma. Semelhantemente, o historiador deve construir a sua estrutura para lançar a sua rede e capturar os aspectos atuais do passado. O filósofo que quiser ter o panorama da beleza, como tiveram exclusivamente os operários e engenheiros das construções metálicas altas ou dos arranha-céus do século XIX, tendo captado as primeiras visões, deve ser também um operário livre de vertigens, independente e solitário.

Para entendermos a vida francesa, faz-se necessário lermos Breton e Le Corbusier juntos, pois assim se estende “o espírito da França atual como um arco, com o qual o conhecimento atinge o instante bem no coração” [N1a, 5]. A partir de uma leitura necessariamente dialética, percebemos o quanto da contemporaneidade já estava delimitada nesses dois expoentes da França antes da Segunda Grande Guerra. Algumas páginas escritas no passado precisam do amadurecimento histórico para ser compreendidas. Segundo André Monglond, “O passado deixou nos textos literários as imagens de si mesmo, comparáveis às imagens que a luz imprime sobre uma chapa sensível” [N15a, 1]. No entanto, apenas o futuro tem reveladores ativos para examinar os clichês, da mesma forma como exploramos as páginas de Kant, de Rousseau, de Nietzsche, de Marx e de Benjamin, em busca de novas imagens dialéticas.

Walter Benjamin propõe uma metodologia dialética para os estudos da história cultural. O historiador estabelece, de maneira fácil, dicotomias entre as épocas: de um lado, a parte fértil, auspiciosa, viva e positiva. De outro, a parte inútil, atrasada e morta. Conforme Benjamin, os contornos da parte positiva somente receberão realce se esta parte for delimitada nos mínimos detalhes,

em relação à parte negativa. A parte negativa tem seu valor apenas para o pano de fundo do positivo. Por isso, Benjamin chama-nos a atenção para aplicarmos uma nova divisão a esta parte negativa, para que um novo ângulo faça aparecer nela também outro elemento diferente e positivo [N1a, 3]. Na contramão do saudosismo, a dialética é uma importante arma crítica. “Contra os profetas da decadência”, o filósofo ou historiador deve se interessar não pelos grandes contrastes, mas pelos contrastes dialéticos. Por exemplo, na filmagem de um clássico como o *Fausto* de Goethe, recria-se sempre de novo a vida, em todas as coisas [N1a, 4]. A crítica literária alcança vigor, valor e originalidade, de acordo com Sainte-Beuve, quando se dedica a temas em que dominamos o contexto e as circunstâncias. Mas, consoante a Benjamin, a dificuldade de sentir as nuances sutis de um texto pode levar o pesquisador a ter atenção aos mínimos detalhes nas relações sociais que subjazem à obra de arte [N18a, 1].

Hermann Lotze, lembrado na tese II *Sobre o Conceito de História*, além de sua crítica à ideia de progresso, compartilhada por Benjamin, também afirma que a cultura nunca foi estendida à totalidade do povo. Junto com as expressões da cultura, sobreviveram cruzeza moral, estupidez espiritual e miséria física. A humanidade não frui integralmente de seus próprios bens produzidos, pois a ordem privilegiada os detêm como patrimônio específico de classe [N14a, 1]. Benjamin afirma que quando se estudam as formações culturais de uma civilização, deve-se estar atento para a barbárie inserida no próprio conceito de cultura. Existe uma correlação de processo de produção social que precisa ser percebido, para não se expressar a apoteose da barbárie. Por isso, a designação de “bens culturais” é recente. Essa designação era desconhecida do clero do início da Idade Média, que “promoveu uma guerra de aniquilamento contra os testemunhos da Antiguidade” [N6, 1]. A humanidade não se torna aquilo que ela toma consciência de seu devir ou de seu passado, pois não há lição da história. Os conflitos de classe e as guerras testemunham o lado regressivo do homem, embora a ideia de progresso inverta as premissas.

Benjamin foi um crítico das concepções normativas em arte de alguns marxistas. A teoria da arte ora se apresentava como presunçosa, ora como escolástica. Benjamin elenca os elementos críticos dessas concepções que, às

vezes, seguem pressupostos normativos de escrita burguesa e progressista. Não percebem que, dessa maneira, concatenam os fatos históricos numa continuidade homogênea. Deve-se estudar como as diferentes expressões em arte surgem num momento propício ao desenvolvimento geral da sociedade. Mas o método dialético deve estar à mão para não se criar uma correlação vazia e homogênea das expressões artísticas e da sociedade. O filósofo da estética ou historiador da arte pode verificar na arte a sua autenticidade, quando sente uma espécie de “brisa ao amanhecer”. Essa brisa é uma percepção de que a forma e os elementos expressos na arte correspondem a uma nova maneira de situar o mundo. A forma e o conteúdo são empregados fora da correlação continuísta da história.

O método dialético se afasta e se opõe à concepção progressista em arte. No entanto, Benjamin vê a arte também com uma função que pode redefinir o conceito de progresso. Ela pode estabelecer o progresso não na continuidade e sim nas interferências do tempo histórico, apontando o “verdadeiramente novo” como uma “sobriedade do amanhecer”: “o progresso não se situa na continuidade do curso do tempo e sim em suas interferências, onde algo verdadeiramente novo se faz sentir pela primeira vez, com a sobriedade do amanhecer” [N9a, 7]. Esse pequeno fragmento tem uma importância fundamental para a teoria da arte. Ele a coloca num lugar de cesura com a normatividade artística. A vanguarda artística é aquela que rompe com as categorias temporais progressistas, e não apenas inova dentro de um novo tempo. A arte pode expressar o progresso incidindo no tempo, não de forma aditiva, mas interrompendo o pensamento da forma vazia.

### 2.3 - Interrupção na história

A partir das imagens dialéticas, cada presente é determinado por um “agora”, que é cognoscível. No agora, a verdade está carregada de tempo até o limite de explodir. A explosão acaba com a *intentio* e faz nascer o tempo histórico autêntico. A imagem que é lida ou a “imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura” [N3, 1]. A imagem dialética benjaminiana se caracteriza como uma “imagem que lampeja”. O “ocorrido”, o que passou, deve ser captado como esta imagem lampejante no agora da cognoscibilidade. O conhecimento surge como a luz dos relâmpagos, o texto é apenas o trovão que se segue após o relâmpago. Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas e o lugar onde as encontramos é a linguagem. O “agora” exige uma leitura da história autêntica, a qual passa pela salvação via imagens dialéticas. O que não for salvo pela história, com o agora da cognoscibilidade, provavelmente estará perdido no instante seguinte [N9, 7]. Esses fragmentos, retomado nas teses,<sup>484</sup> é um dos mais importantes do livro das *Passagens*. Eles sintetizam a ideia de interrupção que perpassa vários textos benjaminianos. Nas teses, eles recebem o coroamento na qualidade de categoria de conhecimento.

Walter Benjamin critica a história apologética, sempre em moda. A celebração e a apologia dos homens ou dos fatos históricos normalmente encobrem os elementos revolucionários da história. Esse tipo de escrita histórica almeja a produção da continuidade, destacando os elementos já consagrados anteriormente. Essa história não percebe os pontos em que são rompidos com a tradição, não visualizam as resistências e saliências que demonstram outro horizonte. A história apologética e celebratória, algumas vezes empática, prefere dar grande importância aos elementos contidos numa “obra que já fazem parte da influência que ela exerceu. Escapam-lhe os pontos nos quais a tradição se *interrompe*, e com isso, escapam-lhe as asperezas e as saliências que oferecem um apoio àquele que pretende ir além” [N9a, 5/N10, 4]

---

<sup>484</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2007. Veja também: BENJAMIN, *op. cit.*, 1990. Cf. as teses V, XIV, XV, XVI e XVII.

(grifo nosso). O novo historiador e o materialista histórico precisam renunciar à história épica. O método da interrupção sugere ao materialista histórico “explodir” a época da continuidade reificada. Ele explode a homogeneidade dessa época, impregnando-a com o presente [N9a, 6]. Esse fragmento, mais o [N10, 3], constam da tese XVI, na qual está presente a ideia de interrupção e a conseqüente crítica ao historicismo. Esse faz do passado uma imagem eterna, enquanto o materialista histórico processa uma experiência (*Erfahrung*) que não se repete. É a experiência que se afirma como única.<sup>485</sup>

No fragmento [N10a, 1], Benjamin retoma a ideia de explodir a continuidade histórica, para constituir o objeto histórico. A historiografia anterior apenas selecionava o objeto histórico dentro do curso contínuo da história. Não havia, na opinião de Benjamin, um princípio. Ao selecionar o objeto histórico sem um princípio, logo em seguida ele era novamente reinserido no contínuo da história por meio da empatia. A dialética e o processo construtivo ficavam de fora. O historiador que quer escrever uma história autêntica não deve escolher aleatoriamente os objetos do curso temporal. Ele deve arrancá-los com a força de uma explosão, quebrando a empatia e os traços homogêneos da linearidade histórica. Ao arrancar os objetos do curso aditivo e homogêneo do tempo histórico, o historiador escreverá uma história mais abrangente, e com os “acontecimentos mais essenciais”. Não há o “era uma vez...” e “...fim”, mas um constante, dinâmico e dialético acontecido, acontecendo e a acontecer, nas múltiplas e variadas relações humanas.

A humanidade deve despedir-se de seu passado de forma reconciliada, expressa na alegria. O regime alemão dos anos de Marx foi uma espécie de comédia, em que os heróis verdadeiros já haviam morrido. A história é radical ao levar para o túmulo a forma antiga. Segundo Marx, a última etapa de uma forma da história concebida como universal é a comédia. “Os deuses da Grécia que, de maneira trágica, já haviam sido feridos de morte no *Prometeu Acorrentado* de Ésquilo, tinham de morrer mais uma vez, de maneira cômica, nos *Diálogos* de Luciano” [N5a, 2]. Essa marcha da história faz com que a humanidade se despeça alegre de seu passado. A despedida cômica do século XIX alemão se transforma em tragédia novamente na metade do seguinte. A

---

<sup>485</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2007, p. 128. BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 702.

história, segundo Friedrich Schlosser, impõe uma visão severa do mundo com firmes princípios de vida; no entanto, precisamos estar atentos para o patético na história, assim como para o que há de mais autêntico. De acordo com Benjamin, cabe ao historiador expor as forças da história. Assim, essa história instrui e fornece armas, afastando a “tristeza”. Diferencia-se, desse modo, da confissão de Flaubert de que “poucos suspeitarão o quanto foi preciso estar triste para empreender a ressurreição de Cartago” [N15, 3]. Esse fragmento retorna na tese VII *Sobre o Conceito de História*.<sup>486</sup>

Quando se discute qual a importância de determinados fatos na história e quais devem receber a melhor atenção do pesquisador, Benjamin sugere que não há conhecimento insignificante no “ocorrido”. Igualmente, o conhecimento do presente precisa estar estruturado de maneira sólida, para uma percepção em equilíbrio do ocorrido.

Todo o conhecimento histórico pode ser representado pela imagem de uma balança em equilíbrio, que tem sobre um de seus pratos o ocorrido e sobre o outro o conhecimento do presente. Enquanto no primeiro prato os fatos reunidos nunca serão insignificantes e numerosos demais, o outro deve receber apenas alguns poucos pesos – grandes e maciços [N6, 5].

Benjamin se preocupa com as chamadas autonomias dos domínios de pensamento e das ilusões burguesas, aliadas à ideia de progresso. Ele cita uma passagem em que Engels critica a aparência de autonomia no âmbito do pensamento, e as ilusões consequentes dessas reflexões. O historiador precisa estar consciente de que não existe uma história autônoma, por exemplo, das constituições de Estado ou dos sistemas jurídicos. A aparência de representações autônomas ofusca algumas pessoas. Consoante a isso, Lutero em relação ao catolicismo oficial, Rousseau em relação a Montesquieu e Hegel em relação à Fichte e Kant, bem como a vitória do capitalismo sobre o mercantilismo, representam uma etapa na história de domínios do pensamento, presente em condições reais [N6a, 1]. Da mesma forma, o estudo das línguas leva às funções econômicas e o centro de gravidade das ciências naturais leva ao processo de produção.

---

<sup>486</sup> Cf.: BENJAMIN, *op. cit.*, 2007, p. 70. BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 696.

Na teoria da história deve-se ter a clareza que ler o futuro é difícil, assim como enxergar puramente o passado, pois a pureza do olhar é impossível de ser alcançada. Existem elementos que aconteceram nos intervalos dos períodos que impendem um olhar que não seja histórico [N7, 5]. Não podem passar despercebidos pelo pesquisador os fatos embutidos nos intervalos da história. O historiador deve distinguir com rigor a construção de um determinado estado de coisas na história de uma “reconstrução”: enquanto esta requer a empatia unidimensional, a construção pressupõe a “destruição”. O momento de destruição na historiografia deve ser apreendido como uma reação aos “perigos que ameaçam tanto o objeto da tradição quanto seus destinatários” [10a, 2]. Na tese VI, Benjamin repete essa frase e acrescenta: “Para ambos o perigo é único e o mesmo: deixar-se transformar em instrumentos das classes dominantes”.<sup>487</sup> É preciso arrancar a tradição do conformismo, senão teorias, como o nazifascismo, sempre continuarão a prosperar, procurando se projetar dentro de um “espírito” democrático. A historiografia crítica percebe a constelação de perigos sempre à frente. Ela precisa do confronto para continuar atual, sendo a presença de espírito necessária, como mecanismo interventor. A historiografia que atua arrancando da tradição o conformismo e com a presença de espírito faz uma apresentação da história objetivando “ultrapassar o domínio do pensamento”, como escreveu Engels [*idem*].

Além de a história ser um objeto em construção,<sup>488</sup> ela precisa ser uma escrita a contrapelo. A construção requer a destruição dos processos homogêneos relacionados ao progresso, que tem na historiografia o seu representante na empatia. E essa empatia só enxerga os bens culturais dos vencedores.<sup>489</sup> Um fragmento do passado só é tocado pela “atualidade” se não houver continuidade entre eles. Continuidade implica homogeneidade das relações de força na história, afastando-se da representação dialética das coisas [N7, 7]. A dialética é o método que possibilita a emersão das dicotomias e das tensões dos acontecimentos. “A história anterior [*Vorgeschichte*] e a história posterior [*Nachgeschichte*] de um fato histórico aparecem nele graças a

---

<sup>487</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2007, p. 65. BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 695.

<sup>488</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2007, p. 119. BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 701.

<sup>489</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2007, p. 70. BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 696.

sua apresentação dialética” [N7a, 1]. O fato histórico se polariza dialeticamente, formando um campo de forças entre os dois períodos históricos. Na apresentação dialética, o fato histórico recebe o campo de forças quando a “atualidade” penetra nele. A dialética na interrupção visa o passado com uma atualização, com um agora de cognoscibilidade. O fato histórico se polariza num campo de forças entre a *Vorgeschichte* e a *Nachgeschichte* sempre de novo, e de diferentes maneiras. A polarização ocorre fora do fato como um corte apolíneo, ou seja, segundo a proporção áurea [*idem*].

A crítica à ideia de continuidade na história, da cristalização do tempo como homogêneo e progressista, já delineadas nas teses,<sup>490</sup> tem nas *Passagens* uma primeira versão. O reducionismo da antiga visão reflexionista entre superestrutura e infraestrutura é alocado novamente, para reafirmar o compromisso do historiador com uma visão dialética e mais apurada:

O materialismo histórico não aspira a uma apresentação homogênea nem tampouco contínua da história. Do fato de a superestrutura reagir sobre a infraestrutura resulta que não existe uma história homogênea, por exemplo, a história da economia, nem tampouco existe uma história da literatura ou do direito. Por outro lado, uma vez que as diferentes épocas do passado são tocadas pelo presente do historiador em graus bem diversos (sendo muitas vezes o passado mais recente nem sequer tocado pelo presente; este “não lhe faz justiça”) uma continuidade da apresentação histórica é inviável [N7a, 2].

Quando Benjamin afirma a impossibilidade do historiador esquecer os acontecimentos ocorridos entre o período estudado e seu presente, isso não significa criar uma linha temporal, em que tudo é agregado. Os estudos especializados, por exemplo, em história da economia ou da história da literatura também perdem a sua eficácia quando apresentam os fatos de forma homogênea e não-dialética. É impossível a vida sem a tensão, sem os conflitos do cotidiano. Essas tensões estão presentes, tanto na economia quanto nas artes, exigindo do historiador a interrupção da reflexão para o pensamento na práxis. O objeto de estudo deve ser visto como uma mônada, carregada de tensão, e que sintetiza vários elementos da realidade. A experiência dialética, formada ao longo do tempo e percebida pelos pensadores autênticos, elimina

---

<sup>490</sup> Por exemplo, a tese XIII: “A representação de um progresso do gênero humano na história é inseparável da representação do avanço dessa história percorrendo um tempo homogêneo e vazio.” Cf.: BENJAMIN, *op. cit.*, 2007, p. 116. BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 700-701.

formas lineares de concepção histórica. “A especificidade da experiência dialética” está “em dissipar a aparência de sempre igual” e da repetição na história. O método da experiência autêntica na história evita essa repetição [N9, 5].

Para Walter Benjamin, a história, além de ser uma ciência, é uma forma de rememoração. O que foi estabelecido pela ciência pode ser alterado pela rememoração, pois onde houve felicidade pode ser modificado para o sofrimento, ou o que foi assentado como sofrimento pode ser novamente transformado em felicidade. Na rememoração, fazemos uso da experiência que exhibe elementos históricos da teologia, embora não devemos “escrevê-la com conceitos imediatamente teológicos” [N8, 1]. Nos devidos termos de Lotze, a nossa vida se parece com um músculo que tem a “força suficiente para contrair todo o tempo histórico” [N13a, 1]. Ele afirma que o tempo histórico autêntico se baseia na “imagem da redenção”. Nesse sentido, os conceitos de esperança e redenção, originariamente judaicos, são lançados como inspiração para a transformação política. Pela rememoração, atualizam-se as esperanças dos povos do passado. Já que o futuro não tem uma expressão própria, como o passado e o presente, a rememoração atualiza a história.

Para quem critica Benjamin de querer uma história parcial ou militante, ele afirma que os acontecimentos que cercam o historiador, e que de alguma forma ele participa, “estarão na base de apresentação como um texto escrito com tinta invisível” [N11, 3]. Mesmo que ele não perceba, ele faz a história. A história escrita e destinada ao leitor constitui, segundo ele, as citações deste texto invisível. Essas citações de texto se apresentam legíveis para todos. Como a realidade é construída como um texto, o historiador que está presente nela faz parte desse texto. Observemos que Benjamin antecipa várias questões levantadas pelos linguistas nos últimos anos. A história constituída de citações prevê que o objeto histórico seja arrancado de seu contexto [*idem*]. A tese III afirma que apenas uma humanidade redimida poderá se apropriar de seu passado citável;<sup>491</sup> cada momento vivido é transformado pela citação na ordem do dia. Benjamin oferece-nos, com essa proposta, um novo procedimento em relação à palavra “citar”. Ele a enriquece, colocando-a como conceito, fazendo

---

<sup>491</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2007, p. 54. BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 694.

parte de uma configuração de entendimento da realidade. Diferentemente de um texto em que a citação deve ser vista e apurada, o conceito benjaminiano define uma citação inscrita na realidade e, por isso, invisível, mas que pode ser percebida por todos.

A concepção materialista da história, aplicada à análise da sociedade burguesa e deslocada para outros períodos históricos, com os ajustamentos necessários, foi desvinculada por alguns dos seguidores de Marx. A defesa contra as leituras revisionistas dos adversários do marxismo levou, muitas vezes, às leituras não dialéticas da realidade, incorporando vários tipos de mecanicismos explicativos. Algumas experiências autoritárias, de partidos comunistas, exemplificam a falta de ajuste à teoria marxista. Igualmente, a perda da ideia na práxis expõe as interpretações mecânicas de compreensão da realidade. A relação entre base e superestrutura tem uma conexão de correspondência, na teoria de Marx, devendo ser vista como guia não-dogmático para a pesquisa e a ação. A teoria social materialista marxista possui a sua durabilidade pelo fato de que se os trabalhadores, na qualidade de cidadãos, se têm direitos iguais, na esfera econômica, falta-lhes a liberdade “prometida”. Isso mostra como o capitalismo tardio inverteu a proposição kantiana que considerava a arte como “promessa de felicidade”.

## 2.4 - Progresso e história

No trabalho sobre as passagens de Paris, Benjamin se propôs criticar o conceito de progresso. Entre outros temas recolhidos, a escolha da crítica da ideia de progresso se torna um verdadeiro “cavalo-de-batalha” contra a historiografia conservadora. Essa crítica perpassa os vários arquivos das *Passagens*, mostrando a insuficiência desse conceito. O crítico demonstra a diferença entre os hábitos burgueses e um materialismo histórico dialético, ao utilizar o conceito de “atualização” no lugar do conceito de progresso. A crítica mais contundente se encontra na redação final das teses *Sobre o Conceito de História*.<sup>492</sup> Aqui Benjamin já havia dito que a “superação dos conceitos de progresso e de época de decadência são apenas dois lados de uma mesma coisa” [N2, 5]. No século XIX, Blanqui alertava para a rapidez da destruição da natureza, pois a humanidade, acreditando na ideia de progresso, destruía a vida na terra. “O que chamamos de progresso está enclausurado em cada terra e desaparece com ela”.<sup>493</sup> Para Benjamin, o século XIX esvaziou as coisas de seus conteúdos, pois com um ritmo acelerado, o progresso tecnológico continua invariavelmente a retirar de “circulação os novos objetos de uso” [N5, 2]. As coisas assumem mais o seu caráter de troca, subjugando os seus valores de uso. O progresso tem a característica de decretar a morte das coisas com muita rapidez. Mas as coisas, ao morrerem, exigem, dialeticamente, a necessidade de serem lembradas. São os vivos que, então, dão significado para aquilo que já morreu. Exige-se do historiador a percepção para os vários significados daquilo que foi. Do seu olhar e da sua presença de espírito depende a história dos povos, das mulheres e dos homens, da arte e do artesão. Ele tem que ir além da tinta e deve saber ler onde o mata-borrão foi usado. É imprescindível ter sempre em mãos um estereoscópio.

Progresso e catástrofe coincidem. “O conceito de progresso deve ser fundamentado na ideia de catástrofe” [N9a, 1]. A catástrofe não se liga ao que está por acontecer em cada situação, e sim àquilo que é dado em cada

---

<sup>492</sup> Cf. principalmente as teses VIII, IX, X e XI em BENJAMIN, *op. cit.*, 2007. BENJAMIN, *op. cit.*, 1990.

<sup>493</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2006, p. 153 [D6a, 1].

situação. Assim, para Strindberg, o inferno é aqui na vida e não no que nos aguarda. O progresso dá as melhores armas ao vencedor, nem sempre ao mais justo. O conceito moderno de progresso se estrutura também com a ideia de autoridade, um traço aristocrático que sobrevive na contemporaneidade. Nos devidos termos de Bacon, é correto afirmar que a verdade é filha do tempo, e não da autoridade. Desta feita, a ciência empírica burguesa se tornou legítima, face à ciência dogmática da Idade Média [N18, 1]. Na Revolução de Julho, no século XIX, o espírito crítico começou a perder vigor, com a vitória burguesa [N10, 5]. Mas os estudos das passagens parisienses possibilitam ver os primeiros sinais de decadência dessa burguesia.

Cada etapa do processo dialético e do processo histórico, embora tenha condicionamentos de estágios anteriores, coloca em andamento uma tendência nova, que exige tratamento novo. O método dialético se distingue do progresso pelo fato de, ao encontrar novos objetos, desenvolve novos métodos e conteúdos, “desenvolve novas formas. Apenas exteriormente uma obra de arte tem uma e *somente* uma forma, e um tratado dialético tem um e *somente* um método” [N10, 1/N9, 2]. Benjamin coloca em movimento a dialética, ao falar do condicionamento histórico. O passado histórico e o progresso recebem a crítica de risco de imobilismo cognitivo. Para Benjamin, o século XIX fez com que o conceito de progresso perdesse suas funções críticas. A maneira como esse conceito foi usado originalmente, pela filosofia ilustrada, perdeu seu vigor quando foi apropriado pelo pensamento burguês. A conotação de superação sucessiva e aperfeiçoamento ilimitado obscureceram o espírito crítico. A pesquisa de Darwin sobre a seleção natural fortaleceu uma leitura equivocada de progresso automático. Essa leitura favoreceu a extensão desse pensamento a todas as atividades humanas.

Em Turgot, o conceito de progresso ainda continha uma função crítica, o que possibilitava perceber os movimentos regressivos da história [N11a, 1]. No *Segundo Discurso Sobre os Progressos Sucessivos do Espírito Humano*, Turgot escreve: “Que espetáculo é a sucessão das opiniões dos homens! Procuo nela o progresso do espírito humano, e praticamente não encontro nada além da história de seus erros” [N11a, 2]. Apenas na matemática havia progresso de fato, o que não foi acompanhado nas outras áreas científicas. Embora o conceito de progresso de Turgot se oriente pela ciência, ele tem seu

corretivo nas artes. Ele insiste que o tempo processa, sem cessar, novas “descobertas nas ciências, mas a poesia, a pintura, a música têm um ponto fixo, determinado pelo gênio das línguas, pela imitação da natureza, pela sensibilidade limitada de nossos órgãos” [N12, 1]. Para ele, os homens do tempo de Augusto continuam como nossos modelos. Alguns elementos na “arte do gosto” foram aperfeiçoados, como a perspectiva, por exemplo, que teve em Giotto um desbravador. “Mas a cor local, a imitação da natureza e a própria expressão das paixões pertencem a todos os tempos” [N12, 2].

Existem elementos que estão presentes na realidade e que possuem dinâmicas próprias. Entre os gregos, havia progresso nas artes porque eles estavam sempre em atividade, com a coragem excitada, fazendo crescer as “luzes do pensamento”. Turgot vê avanços e limites do progresso; por isso mantém uma vertente crítica ao olhar o desenvolvimento do século XIX. Para Turgot, “as primeiras regiões que se tornaram esclarecidas não são aquelas em que elas [as ciências] tiveram maior progresso” [N11, 7]. Para Benjamin, essa frase desempenha importante papel na literatura posterior e em Marx. Lotze também afirma que o progresso da ciência não é imediatamente um progresso correspondente na humanidade. Para ele, os seres humanos não participam no conhecimento com a majoração dos conteúdos de verdade [N14a, 3]. Apenas uma pequena parcela desfruta dos bens construídos coletivamente. Compreendemos melhor o pensamento de Lotze, de acordo com Benjamin, se tivermos em mente que a concepção dele de história é que os indivíduos realizam suas vontades de acordo com as condições “subtraídas ao arbítrio”, localizadas nas “leis da vida espiritual em geral”, segundo uma “ordem estabelecida da natureza” [N14a, 5]. O indivíduo situa-se entre seus desejos e os imperativos estabelecidos na natureza. A cada um é dado o direito de perceber o erro e o acerto de suas ações, já que é regido pelas leis da vida espiritual.

O conceito de progresso deixou de ser crucial e perdeu sua conotação categorial, quando iniciou sua oposição à teoria da história. Ele perde a capacidade de ser a medida para as transformações históricas e passa a ser a medida da tensão entre um “lendário” início e um fim da história. Quando o conceito de “progresso se torna a assinatura do curso da história em sua totalidade,” ele passa a ser associado a uma hipóstase acrítica. Esse conceito

perde a sua vertente de questionamento crítico, que reconhece na história tanto os contornos de retrocessos, de forma nítida, como as linhas do progresso [N13, 1]. O progresso perde a medida da história quando concebe o futuro, em sua totalidade, de forma acrítica e não dialética. Para Hermann Lotze, “diante da afirmação bem aceita de um progresso retilíneo da humanidade..., uma reflexão mais prudente viu-se há muito obrigada a constatar que a história avança em espirais; outros preferem falar em epicloides” [N13, 2]. Como demonstram os estudos da antropologia, há formas de representação da história em ciclos, em espirais, em ondas, em epicloides, além do sentido de seta, propriamente. Da mesma forma, existem inúmeras representações de tempo vinculadas às religiões. Importa que o pensamento esteja aberto para as outras formas existenciais de concepção de tempo. Os contornos dos objetos e do tempo, feitos pelo pensamento dialético, delimitam formas de vida autênticas, muitas vezes despercebidas pela historiografia tradicional.

Existem depoimentos sobre a história que, antes de demonstrar sentido de edificação, testemunham mais os sentimentos melancólicos. Conforme Lotze, um observador atento e isento deve se espantar pela quantidade de bens culturais e belezas da vida que desapareceram para sempre. Se progresso significar solapar a beleza natural e o belo construído, para ter um futuro mítico, resolutamente o pensamento da teoria crítica se afasta dele. A ideia de domínio da natureza que, de fato, ajuda o homem, como animal racional, a se reconhecer enquanto transformador da natureza, assume as características irracionais de destruição. O movimento político dos partidos verdes, que se espalha pelo ocidente, tem o seu eixo de crítica no século XIX, pois ali o capital começou a se transformar e a procurar outras aplicações para sair da crise europeia. Foi a ideia de progresso que deu o impulso necessário para as transformações da paisagem natural e urbana. A plataforma racionalista que deu sustentação ao conceito de progresso no século das luzes é completamente modificada no século XIX. O imperativo modernista da novidade fez de cada espaço geográfico um campo de exploração mineral, uma fábrica ou uma praça de comércio. O irracionalismo exploratório das políticas públicas completa a demarcação do espaço público verticalizado pelo concreto.

A sequência das gerações humanas saboreia os frutos que nasceram dos esforços não recompensados das primeiras gerações. É leviano, afirma Lotze, menosprezar as reivindicações das diferentes épocas e seres humanos, e apenas vangloriar-se com o progresso da humanidade em geral. Não pode haver progresso que não represente acréscimo de felicidade e perfeição nos mesmos espíritos que antes sofreram. Por isso, “a concepção de progresso extensivo à totalidade do curso da história é própria de uma burguesia saturada” [N13, 3]. Benjamin aponta em Lotze a relação entre a ideia de progresso e a de redenção, conceito este também retomado nas teses *Sobre o Conceito de História*.<sup>494</sup> Para ele, o sentido do mundo “tornar-se-ia um contrassenso se não rejeitássemos a ideia de que o trabalho das gerações que passam seja irremediavelmente perdido para elas, beneficiando somente aquelas que sucederam” [N13a, 3]. O historiador deve ser aquele que mostra que as gerações passadas não trabalharam em vão. A partir de categorias teológicas, Lotze, como Benjamin, quer resgatar a história não percebida pelos adeptos do progresso. O mundo e o seu desenvolvimento histórico não podem parecer um ruído incompreensível.

Para demonstrar que as críticas ao conceito de progresso técnico não são novas, Benjamin cita Hipócrates no seu tratado *Da Arte*: “Penso que o desejo... da inteligência é descobrir algumas das coisas que são ainda desconhecidas, se for melhor descobri-las do que não tê-las descoberto” [N18a, 2]. Em seguida, ele mostra uma reflexão de Leonardo da Vinci:

Como e por que não escrevo sobre meu método de permanecer embaixo d'água por tanto tempo quanto é possível ficar sem comer: se não o público nem o divulgo, é em razão da maldade dos homens que se serviriam dele para assassinar no fundo dos mares, abrindo os navios e submergindo-os com sua tripulação [*idem*].

Já Bacon, na *Nova Atlântica*, escreve sobre o cuidado de divulgar ou manter segredo sobre as novas invenções. Finalmente, Pierre-Maxime Schuhl lembra que o desejo de Leonardo da Vinci era usar os aviões para buscar neve dos cumes das montanhas e espalhá-las sobre as cidades quentes no verão, ao invés de usá-los como bombardeiros [*idem*]. Ainda que pareçam românticas

---

<sup>494</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2007, p. 48. BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 693.

tais reflexões, que de fato permeiam o pensamento benjaminiano, elas concentram na irracionalidade do uso da técnica. Existe, na reflexão romântica herdada por Benjamin, um lado transformador. Quem viveu a experiência da Primeira Grande Guerra e teve a vida interrompida pelas consequências da Segunda Guerra Mundial, não poderia perder de vista o uso técnico dos aviões e dos navios-bombardeiros. A aplicabilidade da explosão dos átomos na ciência, gerando energia e terapias médicas extraordinárias, mostra a sua vertente irracional quando é usada em conflitos bélicos. Para Benjamin, sempre há correspondências entre o mundo da tecnologia moderna e o mundo arcaico dos símbolos da mitologia. A novidade tecnológica produz lembranças da infância e do mundo simbólico antigo, assim como a puerícia traz o interesse pelos fenômenos tecnológicos e pelas invenções. A ligação com o mundo simbólico se dá na recordação, na infância e no sonho. A tecnologia exige que o universo da memória se decomponha rapidamente, para colocar em seu lugar outro universo, também da memória, só que “diferente e contraposto ao anterior” [N2a, 2].

Henri Focillon, em *Vida das Formas*, expressou seu inconformismo com o conceito de “evolução”. A forma como era empregado esse conceito nas ciências biológicas possibilitou sua adoção, pela arqueologia, como um método de classificação no tempo. No entanto, a ideia de uma atividade que está para se definir como “evolução” incorre em alguns erros. Esse conceito traça uma linha falsamente harmoniosa, pelo seu caráter linear e “pelo emprego, em casos duvidosos”, do expediente das transições. Essa noção de evolução incapacita o reconhecimento do lugar da “energia revolucionária dos inventores” [N20]. Essa crítica se assemelha à direcionada à ideia de progresso. Ela é focalizada contra a falsa harmonia de classificação temporal e impede um posicionamento crítico e dialético, já que o futuro está definido pelas premissas catalogadas anteriormente.

Benjamin observa o progresso no mundo moderno como tomado pela rigidez cadavérica. A obra de Poe mostra essa experiência a Baudelaire. O mundo descrito por Poe é o lugar da razão de ser da poesia e do comportamento de Baudelaire [J58, 6].<sup>495</sup> Ali é o lugar das flores malditas e do

---

<sup>495</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2006, p. 379. BENJAMIN, *op. cit.*, 1991, p. 420 (Band V.1).

comportamento não adaptado. A crítica ao progresso está presente, de forma mais consistente, nos fragmentos sobre teoria do conhecimento, mas também, de maneira esparsa, nos excertos sobre Baudelaire. No arquivo sobre Baudelaire existe uma reflexão importante do poeta em relação ao progresso. Num texto sobre a *Exposição Universal* de 1855, o poeta faz as seguintes observações sobre o progresso e sua crença nas artes:

Transportada para a ordem da imaginação, a ideia de progresso... ergue-se com uma absurdidade gigantesca... Na ordem poética e artística, todo inovador tem raramente um precursor. Toda floração é espontânea, individual. Seria Signorelli mesmo o gerador de Michelangelo? Será que Perugino continha Rafael? O artista não depende senão de si mesmo. Ele não promete aos séculos vindouros senão suas próprias obras. [J38a, 7]<sup>496</sup>

Essas palavras demonstram que a ideia de progresso na história da arte se mostra absurda, na qual as proposições causalistas também são criticadas. Baudelaire opõe a essa ideia de progresso e causalidade a concepção do artista criador e inovador. Está intrínseca na crítica baudelairiana a descrença no sentido de uma história coordenada para o futuro. No fragmento seguinte, Baudelaire assevera que os discípulos do progresso observam nele a forma de uma série indefinida. O poeta pergunta: “onde está a garantia?” [J38a, 8]<sup>497</sup> Essa ideia do autor de *As Flores do Mal* será recuperada por Benjamin também nas teses sobre a história<sup>498</sup>. Embora sempre variando de opinião em relação ao progresso, Baudelaire critica a crença no seu sentido teleológico de forma mordaz.

Baudelaire assegura que a ideia de progresso é um fanal obscuro, uma invenção do “filosofismo” do século XIX. A crença no progresso é uma “lanterna moderna” que “lança suas trevas sobre todos os objetos do conhecimento” [J48, 6].<sup>499</sup> Segundo Baudelaire, é inerente a essa ideia a perda da liberdade e do sentido do “castigo”. Se havia ainda algum resquício emancipador no conceito de progresso no século XVIII, tal como foi percebido por Kant, no século XIX ele assume a forma de uma crença religiosa. Acreditavam que caminharíamos irremediavelmente para uma sociedade melhor, com uma

---

<sup>496</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2006, p. 342-343. BENJAMIN, *op. cit.*, 1991, p. 378.

<sup>497</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2006, p. 343. BENJAMIN, *op. cit.*, 1991, p. 378.

<sup>498</sup> BENJAMIN *op. cit.*, 2007, p. 116. BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 700-701.

<sup>499</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2006, p. 360. BENJAMIN, *op. cit.*, 1991, p. 397.

economia dinâmica e uma arte mais elaborada. A representação política seria menos personalista e mais representativa. Baudelaire inverte os símbolos, ao afirmar que a lanterna moderna joga trevas, ao invés de luz, sobre os objetos do conhecimento. Conforme o juízo de progresso, corrente naquele século, a ideia de “castigo” perde seu sentido. Fica claro que aqui Baudelaire faz uso da palavra castigo na mesma acepção do uso católico, pretendendo, com isso, desclassificar o progresso como prognóstico.

Marx e Engels ironizam os idealistas pela fé absoluta no progresso. Engels elogia Fourier, por ter introduzido a reflexão sobre o desaparecimento futuro da humanidade, bem como zomba da “conversa fiada sobre a ilimitada perfectibilidade do homem” [J64, 2].<sup>500</sup> A oposição de Baudelaire ao progresso permitiu-lhe apoderar-se de Paris em sua poesia. Walter Benjamin pensa em Blanqui como um dos homens que tentou resgatar a humanidade da catástrofe que a ameaça sempre, a cada minuto. Blanqui cobriu de escárnio a fé no progresso, algumas vezes de forma velada, pois tinha a determinação de acabar com a injustiça. É digno o homem insurgir-se contra a injustiça e procurar melhorar a existência de gerações futuras.<sup>501</sup> Como crítico do progresso, Blanqui “recusou-se a elaborar planos para algo que viria a acontecer mais tarde” [J61a, 3].<sup>502</sup> Blanqui e Baudelaire serão chamados ao tribunal da história. Blanqui, por causa de seu envolvimento social e militante; Baudelaire, devido a motivos estranhos e incompreensíveis para ele. Por isso, ele deverá ser “interrompido” em vários momentos no tribunal [J76a, 2].<sup>503</sup> No processo histórico em que os trabalhadores se impõem, Baudelaire é uma testemunha, enquanto Blanqui é um perito.

Em Baudelaire, as estrelas representam a imagem oculta da mercadoria. “Elas são o retorno em massa do sempre igual” [J62, 5].<sup>504</sup> Todavia, com o crescimento das cidades, as luzes dos postes dificultam a observação do surgimento das estrelas, seu brilho e seu desaparecimento, bem como a sua linguagem. A luz artificial impede a transformação do dia em noite. A cidade

---

<sup>500</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2006, p. 388. BENJAMIN, *op. cit.*, 1991, p. 432.

<sup>501</sup> LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. de Wanda Nogueira Caldeira Brant. Trad. das teses Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 114 - 115.

<sup>502</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2006, p. 385. BENJAMIN, *op. cit.*, 1991, p. 428.

<sup>503</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2006, p. 409. BENJAMIN, *op. cit.*, 1991, p. 459.

<sup>504</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2006, p. 385. BENJAMIN, *op. cit.*, 1991, p. 429.

grande já não conhece mais o crepúsculo da tarde. Desta forma, a maneira como Kant descreve o sublime por meio “da lei moral dentro de mim e do céu estrelado acima de mim”,<sup>505</sup> jamais poderia ser concebido por um habitante da cidade grande [J64, 4].<sup>506</sup> Benjamin nos alerta que o poema *Spleen I* mostra a complementaridade entre as massas sem alma da grande cidade, representadas pelo cemitério e pelos subúrbios, e a existência vazia dos indivíduos, representada pelo valete de copas e a dama de espada [J69, 2].<sup>507</sup>

---

<sup>505</sup> KANT, Immanuel. *Kritik der Praktischen Vernunft*. Herausgegeben von Joachim Kopper. Stuttgart: Reclam, 2010, p. 232.

<sup>506</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2006, p. 388. BENJAMIN, *op. cit.*, 1991, p. 433.

<sup>507</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2006, p. 396. BENJAMIN, *op. cit.*, 1991, p. 443.

## CAPÍTULO 3 – AS *PASSAGENS* PELO FETICHISMO

### 3.1 - Marx e os valores burgueses

Neste capítulo discorreremos sobre Marx e o marxismo, porém priorizando a perspectiva metodológica e dialética de Benjamin. Ele quer compreender as relações sociais do século XIX e as consequências contemporâneas dos discursos conservadores. Benjamin dedica-se ao estudo do marxismo e as suas interpretações. Por isso, um caderno especial é destinado a Marx e aos seus intérpretes no livro *Passagens*.

O Instituto de Pesquisa Social, vinculado à Universidade de Frankfurt, teve como objetivo inicial compreender as transformações sociais, econômicas e políticas após a Primeira Guerra Mundial, a partir das categorias sociológicas do marxismo. As rápidas transformações que se sucederam na Alemanha, como consequência da derrota no conflito mundial, levaram alguns membros do Instituto a ampliar o leque de temas a serem estudados. Os governos alemães empossados não conseguiram segurar as disparadas dos preços e o desemprego aumentou significativamente. O nazismo deixou de ser uma ameaça, para se efetivar como força política nos quadros institucionais. O prestígio dos discursos fortemente autoritários, acenando com possibilidades segregacionistas, exigiram, por parte dos pesquisadores sociais, uma compreensão dos indivíduos dentro dos caracteres objetivos e subjetivos. A psicologia social e a psicanálise passaram a referenciar alguns trabalhos, pois o mal-estar social foi canalizado, como expectativa de resolução, para lideranças de fala paternalista e com aptidão demagógica. A representação da força política foi associada ao apelo autoritário, sendo Adolf Hitler, entre outros líderes, um chefe político que soube canalizar os antagonismos das energias sociais para ações xenófobas. Hitler, após chegar ao poder, estabeleceu uma série de medidas ultranacionalistas e separatistas.

Walter Benjamin, obrigado a se refugiar na França, depois de pequenas estadias em alguns países vizinhos, retoma as anotações das *Passagens*. Junto com a estética de Baudelaire, aprofunda os estudos sobre o marxismo, pois queria compreender a dialética da expressão econômica nas

manifestações artísticas. Os arquivos sobre o marxismo e constituintes das *Passagens*, datam da segunda fase das pesquisas benjaminianas na Biblioteca Nacional de Paris. Antes de ser uma nova guinada interpretativa, o interesse pelos novos mecanismos econômicos, surgidos no século XIX, ajudariam a explicar as transformações presentes no século XX, com seus desdobramentos estéticos e sociais. O capítulo sobre Marx contém 69 fragmentos. As edições de *O Capital* organizadas por S. Landshut e J. P. Mayer, L. Elster, D. Rjazanov e, principalmente, K. Korsch, foram as mais citadas por Benjamin. Korsch recebe um tratamento diferente, pois foi um dos membros do Comunismo de Conselhos e cedo criticou a burocratização da Revolução Russa. Ele também participou dos debates iniciais na fundação do Instituto de Pesquisa Social. O seu trabalho intelectual é de grande envergadura; por isso, Benjamin aproveitou grande parte de seus comentários sobre Marx, Engels e o marxismo.

Em conformidade com Korsch, Marx e Engels apropriaram dos historiadores burgueses do período da Restauração, os conceitos de luta de classes e de classe social. Ricardo deu a fundamentação econômica das diferentes classes sociais e Proudhon proclamou o proletariado moderno como a única classe revolucionária. Os denunciadores feudais e os cristãos da nova ordem econômica desmascararam os ideais burgueses como “inventivas” que “atingem o coração”. De Sismondi, Marx e Engels perceberam o desmembramento das contradições insolúveis do modo de produção moderno. Dos hegelianos de esquerda, como Feuerbach, o humanismo e a filosofia da ação, e, dos partidos políticos operários, como os socialdemocratas franceses e os cartistas ingleses, o significado da luta política. Tomaram de empréstimo da Convenção francesa, de Blanqui e dos blanquistas, a ideia da ditadura do proletariado. O programa socialista e comunista teve origem em Saint-Simon, Fourier e Owen. Esses deram os fundamentos para a mudança da sociedade capitalista, para a extinção da luta de classes e para a transformação do Estado numa repartição administrativa da produção [X12, 1].<sup>508</sup>

---

<sup>508</sup> Optamos em colocar as citações dos fragmentos do arquivo X [Marx], a partir da página 693, de as *Passagens* no corpo do texto. Quando for outro arquivo ou outra obra de referência, utilizaremos a forma tradicional de citação de notas no rodapé do texto. A tradução de referência é: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. (org.) Willi Bolle. Trad. do alemão: Irene Aron; trad. do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG/ São Paulo: Imprensa

Karl Korsch mostra as diferenças das relações econômicas entre a concepção burguesa e a concepção de Marx. Na concepção burguesa, as coisas e relações econômicas parecem ser, para os olhos do cidadão individual, exteriores a ele. Na nova concepção marxiana, as condições sociais determinadas estão ligadas a um estágio da produção material. Os ideais do indivíduo livre e autônomo, com iguais direitos políticos e civis, são conceitos correlatos ao fetichismo da mercadoria, característicos da sociedade mercantil contemporânea. A metamorfose das relações sociais de produção oculta, por meio do fetichismo, a desigualdade das relações entre a classe dos capitalistas e a classe dos assalariados.

Os homens, em todas as suas ações, movem-se desde o início nas condições sociais determinadas que se originam, por sua vez, de um dado estágio de desenvolvimento da produção material... Os ideais da sociedade burguesa, como o indivíduo livre e autônomo, a liberdade e a igualdade de todos os cidadãos no exercício de seus direitos políticos e a igualdade de todos perante a lei, revelam-se agora apenas como conceitos correlatos ao fetichismo da mercadoria derivados do intercâmbio de mercadorias... Apenas através do recalque das relações sociais reais para o inconsciente..., apenas através da metamorfose fetichista das relações sociais que se estabeleceram entre a classe dos capitalistas e a classe dos assalariados, graças à “livre” venda da mercadoria força de trabalho ao proprietário do capital... é possível falar nesta sociedade de liberdade e de igualdade [X8a, 1].

Desde o início, quando se troca a mercadoria força de trabalho por salário, mesmo por meio do livre “contrato” de trabalho, a classe trabalhadora é sempre propriedade da classe que possui os meios materiais de produção. Korsch lembra que o ideal de igualdade foi forjado dentro dos limites da concepção burguesa de mundo. Da mesma forma, o princípio de igualdade que se formou na época burguesa de produção de mercadorias se expressa na “lei do valor” dos clássicos burgueses; por isso, em essência burguesa. Essa lei é incompatível com a exploração dos operários apenas sob a ótica ideológica, mas não da realidade. Se a lei do valor oculta a mais-valia, é compreensível que a classe burguesa não veja a exploração da classe operária como exploração, pois faz parte do seu universo não perceber as assimetrias sociais e econômicas. Olhar os fatos de forma homogênea e sem sobressaltos, sem

---

Oficial, 2006. A referência alemã é: BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991 (Band V.1 e V.2).

interrupção, é a característica de seu mundo. Alguns adeptos de Ricardo, mais à esquerda, acreditavam que “só o trabalho produz o valor”, e imaginavam que poderiam “transformar todos os homens em operários imediatos, que trocam quantidades de trabalho de valor igual” [X9a, 1]. Desta feita, invertiam a lógica econômica, assumindo a sombra como realidade, pois aquela igualdade concerne ao ponto de vista burguês. A economia política é a forma de dissimulação das relações de domínio e exploração, da esfera da ação humana para a esfera das relações naturais entre as coisas [X9a, 2]. Grandes catástrofes e grandes crises, como as que estamos vivendo no início do século XXI, são elevadas das relações humanas e sociais para as relações entre coisas, ocultando seu lastro ideológico burguês.

O princípio de igualdade burguês está presente na sua concepção dos direitos do homem. Na concepção burguesa, os direitos do homem estão separados dos direitos do cidadão. Nos escritos do jovem Marx está a afirmação de que, nos chamados direitos do homem, este não é concebido como membro da espécie humana e sua vida em sociedade é apresentada na forma de uma moldura exterior aos indivíduos. O elo que os une é a carência natural, a necessidade e o interesse particular, bem como a conservação da propriedade e de sua pessoa egoísta. Aparece como um enigma “que a cidadania, a comunidade política, seja rebaixada pelos emancipadores políticos a um mero meio de conservação dos assim chamados direitos do homem” [X 13]. A esfera na qual atua o homem enquanto ser comunitário é degradada, valorizando não o homem como cidadão, mas o homem como burguês. Este é considerado o homem verdadeiro e autêntico. A sociedade burguesa foi estilhaçada com a revolução política, separando, de um lado, os indivíduos, e de outro, os elementos materiais e espirituais que formam a condição burguesa desses indivíduos. “A constituição do Estado político e a decomposição da sociedade burguesa em indivíduos independentes – cuja relação é o direito, assim como a relação dos homens da nobreza e das corporações era o privilégio – realizam-se por um único e mesmo ato” [*idem*].

Conclui Marx que o homem apolítico e membro da sociedade burguesa apresenta-se como o homem natural. Homem oposto ao cidadão. O homem membro da sociedade burguesa aparece como homem propriamente dito, porque ele é o homem em sua existência “sensível”, enquanto o homem

político é somente o homem abstrato. O autor de *O Capital* lembra que, para Rousseau, esse homem abstrato, pertencente a um todo perfeito e solidário, recebe o seu ser de um todo maior. Mas, quando se trabalha sob os parâmetros de igualdade burguesa, fica difícil perceber esse homem político e cidadão. Benjamin estuda esse enigma da transformação dos antigos privilégios estamentais em direito do homem burguês, incorporado na sociedade de classe. Dessa forma, igualdade burguesa de direito e de propriedade está em consonância com a apropriação da mais-valia, ocultada pela lei do valor.

Marx mostra que o ponto de vista burguês é limitado para a compreensão da produção de mercadoria. Ele afirma que o valor de uso da mercadoria não é apenas premissa para seu valor, mas também um elemento do valor. Assim, uma coisa que tem utilidade para qualquer homem ainda não determina, segundo a definição econômica, o seu valor de uso. Apenas quando essa coisa tem utilidade para outrem é que se determina a definição econômica do valor de uso, como característica da mercadoria. Da mesma forma, se o valor de uso da mercadoria é determinado pelo valor de uso para outrem, o trabalho que produz esse valor de uso é definido economicamente também como trabalho para outrem. Korsch assinala que o trabalho produtor de mercadoria aparece como trabalho social no sentido duplo: ele tem caráter social geral, na qualidade de trabalho especificamente útil que produz certo gênero de valor de uso social, e ele tem caráter histórico específico, enquanto trabalho social geral, que produz certa quantidade de valor de troca. O filósofo afirma, ainda, que a capacidade do trabalho social de produzir artigos úteis aos homens se manifesta no valor de uso, enquanto a capacidade de produzir um valor e uma mais-valia para o capitalista aparece na “forma do valor de troca do produto do trabalho. A fusão dos dois caracteres sociais das mercadorias produzidas pelo trabalho aparece na forma de valor do produto do trabalho ou forma mercadoria” [X 10].

Os economistas burgueses, ao derivarem o valor a partir do trabalho, tinham em mente as diversas formas de trabalho real. Os mercantilistas e os fisiocratas proclamaram que a verdadeira fonte de riqueza era o trabalho realizado seguindo esta ordem: primeiro, nas indústrias exportadoras; em seguida, no comércio e transportes marítimos e, então, na agricultura. Adam

Smith, que se dirigiu dos vários ramos do trabalho para a forma geral do trabalho produtor de mercadorias, “encontra-se uma determinação paralela, que toma lugar ao lado da definição formalista do trabalho (que ele partilha com Ricardo), como uma entidade abstrata que aparece exclusivamente no valor (valor de troca)” [X 10a]. O mesmo trabalho que Smith havia definido como trabalho gerador de valor de troca, foi definido igualmente como a única riqueza material ou do valor de uso. De acordo com esse pressuposto, seria muito difícil explicar por que os pobres, na sociedade produtora de mercadorias, que são donos da fonte dessa riqueza, são de fato pobres? E ainda, acrescenta Korsch, por que eles permanecem sem trabalho, em determinados períodos, em vez de produzir riqueza com seu trabalho? Mas, segundo Korsch, quando Smith elogiava a força criadora do trabalho, ele pensava principalmente a partir da necessidade natural geral do trabalho humano. No livro *A Riqueza das Nações*,<sup>509</sup> o elogio de Smith à divisão do trabalho naquelas grandes manufaturas, sinônimo da economia capitalista moderna no seu conjunto, não se aplica à forma imperfeita da divisão do trabalho das sociedades capitalistas contemporâneas [*idem*].

Em relação à divisão do trabalho, Proudhon considerava a máquina e a separação do trabalho na fábrica como contrários um ao outro. Hegel, por sua vez, e em oposição a Proudhon, avaliou que a divisão do trabalho preparou o caminho para o uso de máquinas no processo produtivo. Hegel afirma que o fracionamento do conteúdo do trabalho redundava na divisão do trabalho. Esse trabalho dividido em etapas, e que se torna mais abstrato, acaba levando, devido à sua uniformidade, à facilitação do trabalho e ao aumento da produção. Ao mesmo tempo, ao limitar a uma única habilidade, leva à dependência incondicional do complexo industrial. Hegel assegura que “a própria habilidade torna-se mecânica, criando condições para que a máquina tome o lugar do trabalho humano” [X12a, 4]. Já que determinadas partes do organismo humano fazem um trabalho repetitivo, quase na forma de um autômato, fica mais fácil substituir esse trabalho pela máquina.

---

<sup>509</sup> SMITH, Adam. *A Riqueza das Nações*: investigação sobre sua natureza e suas causas. Introdução de Edwin Cannan; apresentação de Winston Fritsh; tradução de Luiz João Baraúna. São Paulo; Abril Cultural, 1983.

A mais-valia não é uma simples operação de aritmética econômica da teoria de Marx, na qual o capitalismo pratica um logro contra os operários, muito menos uma lição moral de economia que exige que seja devolvida aos trabalhadores parte do produto integral do trabalho que foi apropriado pelo capital. Na apresentação de *O Capital*, Korsch afirma que, como teoria econômica, “ela parte do princípio de que o empresário capitalista adquire normalmente a força de trabalho dos assalariados por meio de uma troca leal em que o operário recebe como salário o equivalente integral da mercadoria que ele vendeu” [X 11]. O capitalista não tira vantagem do negócio via economia, e sim devido à sua posição social privilegiada de proprietário dos meios de produção. Assim, é autorizado a ele explorar o valor de uso específico da força de trabalho comprada por seu valor (valor de troca). Para Marx, não há relação econômica, nem outro tipo de relação explicável racionalmente, entre o valor das mercadorias produzidas pela exploração da força de trabalho e o preço pago desta força de trabalho a seus vendedores. “O tamanho do valor produzido pelos operários na forma dos produtos de seu trabalho acima do equivalente de seu salário, ou seja, a quantidade de mais-trabalho despendido para criar esta mais-valia e a relação deste mais-trabalho com o trabalho necessário” [*idem*], não são resultado de um cálculo econômico e sim o resultado de uma luta social de classes.

Interessa a Benjamin perceber essa vertente transformadora e explicativa da mais-valia, que retira o manto de monge da classe operária. O que deve ser conquistado pelos trabalhadores não advém de um princípio moral econômico, e sim de sua posição desprivilegiada, no domínio dos meios materiais de produção. A luta de classe esclarece a fonte da mais-valia como mais-trabalho. No fragmento [X11a, 3], está escrito que na “experiência” da geração de Benjamin, “o capitalismo não morrerá de morte natural”. Korsch percebeu as contradições da luta entre capital e trabalho com clareza, como vimos acima. Por isso, ele foi um intérprete importante de *O Capital* escolhido por Benjamin. Só se compreende a metamorfose do capital quando se considera esse processo de autoalienação do trabalho. A teoria do valor de Marx não é uma base teórica para o cálculo prático do homem de negócio ou para medidas político-econômicas do homem do Estado burguês, que se preocupa com a mais-valia sob o modo de produção de mercadorias

capitalista. Ela é o referencial científico para “desvendar a lei econômica do movimento da sociedade moderna”, que significa também compreender a “lei de seu desenvolvimento histórico” [X11a, 1].

Benjamin conclui que o domínio sobre a mercadoria, faz a sociedade produtora de mercadorias representar a si mesma de uma forma fantasmagórica. Para ele, a “propriedade que recai sobre a mercadoria” no sistema capitalista, como o fetiche, é inerente a essa “sociedade produtora de mercadoria, não como ela é em si, mas como ela representa a si mesma” [X 13a]. A imagem que essa sociedade produz de si mesma e designa como cultura, parece com o conceito de fantasmagoria de Marx, conceito que é também apropriado por Benjamin. O autor das *Passagens* percebe como esse fenômeno se processa na cultura. Ele procura, então, dialogar com Adorno. Nos *Fragments sobre Wagner*, Adorno define a cultura como um bem de consumo dos sujeitos em que nada deve lembrar a forma como ela veio a surgir. Esse bem de consumo “é transformado num objeto mágico, na medida em que o trabalho nele acumulado aparece como sobrenatural e sagrado no mesmo instante em que deixa de ser percebido como trabalho” [*idem*].

Da mesma forma como a sociedade produtora de mercadoria deve esquecer os meios pelos quais surgem as coisas, deve também esquecer como os objetos culturais vieram ao mundo. Destarte, a ideia de alienação entre mercadoria e cultura se iguala, facilitando o processo de produção e consumo em massa. A indústria cultural surge para dinamizar esse processo de fantasmagorização do social. Nela, o objeto de consumo deve conter os traços de sua produção ocultados. Na perspectiva de Adorno, o objeto deve dar a impressão de que não foi produzido para não “revelar que aquele que vende não o fabricou, mas se apropriou do trabalho nele contido. A autonomia da arte tem como origem a ocultação do trabalho” [*idem*]. Aquilo que é legítimo na arte é recriado na esfera da cultura, para apagar os rastros do produtor. Como a cultura se industrializou, ela tomou os caracteres correspondentes das mercadorias, bem como o seu caráter fetichista. Numa sociedade que iguala direito burguês e cidadania, iguala-se sem esforço mercadoria e cultura, pois o processo de fetichização, desde o seu início, é o mesmo. A despersonalização da produção e a transformação dos objetos culturais em objetos mágicos têm, na época de Baudelaire e nos seus escritos, os seus sintagmas.

### 3.2 - Marx e o valor do trabalho

O “valor” na sociedade produtora de mercadorias transforma os produtos de trabalho em um “hieróglifo social”, que mais tarde os homens procuram decifrar o seu segredo, que é o seu próprio produto social. A metamorfose dos objetos de uso em valores é o resultado desse produto social [X4, 3]. A forma geral de valor, que se caracteriza como expressão social das mercadorias, ao mesmo tempo em que apresenta os produtos do trabalho como mera “gelatina” de trabalho “indiferenciado”, tem o caráter humano geral do trabalho como marca “distintiva” no trabalho social. É absolutamente natural, para a economia política clássica, que o trabalho se represente pelo valor e a medida do trabalho seja feita pela grandeza do valor do produto do trabalho.

Em conformidade com Marx, essa formação social, em que o processo de produção domina o homem, é percebido como necessário e também natural pela consciência burguesa [X4a, 3]. O programa de Gotha afirmava que “O trabalho é a fonte de toda riqueza e de toda cultura.”<sup>510</sup> Essa frase, para Marx, significa que a burguesia vê o trabalho com poderes “criativos sobrenaturais”, mágicos, não percebendo que a riqueza é gerada pela mais-valia, oriunda da exploração da força de trabalho. A consciência burguesa não assimila que aquele que só tem a sua força de trabalho para vender no mercado é o escravo moderno, que se submete aos outros homens, que são proprietários das condições objetivas do trabalho [X5, 1]. É fácil perceber que esse pensamento abole a dialética, a cesura e a contradição, para se afirmar. Benjamin frisa em sua nota o acento de Marx aos poderes “criativos” do trabalho, segundo a ideia burguesa. A ideia de criatividade está relacionada ao trabalho gerador de riqueza. O absurdo dessa frase é evidente.

Numa sociedade comunitária, em que os meios de produção são propriedades de todos os membros, os produtores não trocam seus produtos e nem o trabalho é incorporado aos produtos como valor. Ou seja, o trabalho não

---

<sup>510</sup> BENJAMIN, Sobre o Conceito de História. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. de Wanda Nogueira Caldeira Brant. Trad. das teses Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 100. Cf.: BENJAMIN, Walter. Über den Begriff der Geschichte. In: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, p. 699. MARX, Karl. Kritik des Gothaer Programms. In: *Ausgewählte Schriften*. Herausgegeben und Eingeleitet von Boris Goldenberg. München: Kindler Verlag, 1962, p. 1183.

é uma qualidade objetiva dos produtos executados pelos trabalhadores. Como está na crítica ao programa de Gotha, os trabalhos individuais não estão presentes, na sociedade comunitária, de modo indireto, e sim de maneira “direta como partes integrantes do trabalho da comunidade” [X5, 2]. Marx afirma que, nessa sociedade, a expressão “produto do trabalho” perde todo o sentido. A antiga moral protestante retoma, além do programa de Gotha, no pensamento de Josef Dietzgen: o “trabalho chama-se o salvador dos tempos recentes... No (...) aperfeiçoamento (...) do trabalho consiste a riqueza, que pode, agora, consumir o que nenhum redentor até hoje consumou”.<sup>511</sup> Para Benjamin, nesse exemplo sobre o trabalho, não se percebe o destino injusto dos produtos produzidos pelos trabalhadores. Nesse pensamento, aderido pelo marxismo vulgar e pela socialdemocracia alemã, no início do século XX, apenas sobressaem os “progressos da dominação da natureza, mas não dos retrocessos da sociedade”.<sup>512</sup> Ao renovar a crítica à ideia de progresso, tanto do marxismo vulgar e da socialdemocracia alemã quanto dos positivistas, Benjamin tem em mente os ramos que aflorarão nos “traços tecnocráticos” do fascismo. Desta feita, ele conecta os conceitos de progresso, natureza e trabalho, para elaborar a sua crítica à sociedade produtora de mercadorias.

Benjamin cita uma passagem de Simmel, novamente sobre a recepção da técnica. Segundo Simmel, as ilusões da técnica se percebem nas expressões utilizadas: “vencer” ou “dominar” a natureza. Ora, essa noção é infantil, pois segundo o autor da *Filosofia do Dinheiro*, as representações de vitória e submissão só têm sentido diante de uma vontade contrária quebrada. “O acontecimento natural situa-se além da alternativa entre liberdade e coação... [isso] mostra que o modo mitológico de pensamento encontra abrigo mesmo no interior da concepção científica do mundo” [X7a, 1]. Nesse sentido, coincide com a crítica frankfurtiana de renovação dos mitos com a racionalidade técnica. Afigura-se a Benjamin, igualmente, a crítica à ideia de progresso como dominação da natureza. Novamente Benjamin lembra que Fourier tentou outra recepção da técnica, mais humana e integradora com os elementos naturais.

---

<sup>511</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2007, p. 100. Cf.: BENJAMIN, *op. cit.*, 1990. p. 699.

<sup>512</sup> *Idem.*

Consta da crítica ao programa de Gotha, a famosa frase de Marx de que numa sociedade superior comunista, depois de abolida a subordinação dos indivíduos à divisão do trabalho, e extinta a divisão entre trabalho espiritual e trabalho físico, poderá se escrever na bandeira dessa sociedade “Cada um, conforme suas capacidades, a cada um, conforme suas necessidades” [X5, 3]. Nessa sociedade, o indivíduo poderá trabalhar para suprir suas necessidades vitais e se desenvolver integralmente como ser humano, refletindo uma possibilidade advinda do crescimento das forças produtivas. Benjamin irá recuperar de Fourier, contra a ortodoxia marxista, essa vertente comunista e utópica. Como está na tese XI, as fantasias de Fourier, muito ridicularizadas na época, revelam-se atuais, devido ao fato de ele pretender um tipo de trabalho que, longe de explorar a natureza, revela as “criações” que dormem no ventre do trabalho. Ao invés de um conceito corrompido de trabalho, deve-se almejar um conceito complementar de trabalho junto à natureza.<sup>513</sup> Benjamin pressentiu cedo, como Fourier, que o uso predatório da natureza poderia levar a grandes retrocessos, tanto sociais como materiais, como podemos perceber hoje em dia, em todos os continentes. Ao invés de exploração da natureza, devemos usá-la de acordo com a necessidade, e em complementaridade com o meio ambiente. Ou na linguagem da moda, usá-la de forma sustentável. Essa vertente esquecida de Fourier, fantasiosa e inoportuna para os ideólogos do progresso no século XX, mostra-se na ordem do dia tanto no norte quanto no sul do globo

Korsch, na introdução da crítica ao programa de Gotha, afirma que o salário não é o valor (isto é, o preço) do trabalho, mas somente a “forma mascarada do valor da força de trabalho, que é vendida como mercadoria no mercado de trabalho, bem antes que seu uso produtivo (o trabalho) tenha início na empresa do proprietário capitalista” [X5a, 1]. Friedrich Schiller assevera que “as naturezas comuns pagam com aquilo que fazem; as nobres, com aquilo que são”. Benjamin acrescenta, em seguida, que “o proletariado paga com aquilo que ele faz por aquilo que ele é” [X5a, 2]. Assim, Benjamin inverte a lógica da economia política, afirmando que ao invés de vender a sua força de trabalho, os trabalhadores pagam para vendê-la. Durante o processo de

---

<sup>513</sup> *Idem.*

trabalho, Marx afirma que ele passa da forma do movimento para a objetividade. Dessa maneira, durante uma hora de trabalho temos o movimento de fiar representado pelo fio, objetivamente.

A matéria-prima vale apenas como algo que absorve determinada quantidade de trabalho... Quantidades determinadas de produto, estabelecidas com base na experiência, representam nada mais que determinadas quantidades de trabalho, determinadas medidas de tempo de trabalho solidificado. São apenas a materialização de uma hora, de duas horas, de um dia de trabalho social. Marx *apud* Benjamin [X5a, 3].

Quanto maior a especialização do trabalho social, menos conta a experiência, e o produto só representa a quantidade de trabalho numa determinada medida de tempo de trabalho. Segue-se que economia política não é mais a ciência da mercadoria, e sim a ciência direta do trabalho social. A sua forma é trabalho que produz mercadoria para outrem, multiplicada pela divisão social do trabalho.

Benjamin cita outra passagem de Simmel relativa às mudanças de valorização. Simmel afirma que os dois lados de uma mercadoria são sua qualidade e seu preço. Parece impossível que o interesse se prenda a um dos lados, pois bom preço significa qualidade alta. No entanto, ele afirma que os bazares de “cinquenta centavos” (hoje de um euro na Europa ou um real no Brasil), mostram o que é conceitualmente impossível é, no entanto, psicologicamente real e efetivo, pois o que é necessário diminui totalmente a ponto de só se importar o preço. “O princípio de valorização da economia monetária moderna encontrou sua expressão mais exata. O centro do interesse não é mais ocupado pela mercadoria, e sim pelo preço” [X7, 1]. Um princípio que, além de vergonhoso, era considerado também impossível, no passado. Ele lembra que a cidade medieval desconhecia a economia capitalista extensiva e se buscava o ideal da economia na qualidade das mercadorias. Hoje, a marca de determinados produtos, sejam eles esportivos ou cosméticos, por exemplo, valem mais do que o conteúdo.

Os estudos de Benjamin sobre a produção destinada ao comércio em massa já despontava nas análises de Baudelaire. Conforme Benjamin, a dialética da produção de mercadorias no auge do capitalismo faz a novidade adquirir uma “importância até então desconhecida. Ao mesmo tempo, o retorno

do sempre igual manifesta-se de maneira patente na produção de massa”.<sup>514</sup> Todavia, a partir da crise de superprodução de 1929, houve uma nova transformação que se efetuou no desenvolvimento das forças produtivas e na criação de um mercado de produtos massivos. O valor funcional do objeto não mais regula o consumo. Para o novo modelo de consumo de massa, além de uma nova estratégia econômica e de novas tecnologias em operação, foi necessário também formar uma nova “ética” de consumo, solapando de vez os resquícios da antiga ética protestante de consumir o necessário e formar-se espiritualmente no trabalho. A nova “ética” se volta para o consumo personalizado. A lógica que preside a atual relação do homem com os objetos foi chamada por Baudrillard de “valor-signo” dos objetos. Os objetos não valem pelo seu uso ou função, não mais pelas necessidades racionais e objetivas do consumidor. A lógica do valor-signo é orientada pelo sistema distintivo de imagens da marca, ditada pela moda. O objeto-signo se hierarquiza “de acordo com os atributos subjetivos e de prestígio social agregados ao produto”.<sup>515</sup> O objeto-signo parece que se autonomiza e se exterioriza, tem-se a impressão que ele se desliga das determinações funcionais e históricas. Regido pela moda e pela “diferenciação”, com autonomia do significante, os sujeitos são instigados, devido à incompletude de consumidores, a satisfazer seus desejos via signo de consumo. Os novos objetos-signos são as novas fantasmagorias do social, já apontadas por Marx. Com as novas tecnologias aliadas à informática, a mercadoria sofre o processo de desmaterialização. Os publicitários denominam essa desmaterialização de o “desaparecimento do produto”. Em algumas peças publicitárias, não é veiculado o produto, mas o estilo de vida ou ambiente “desejável” do público a ser atingido.<sup>516</sup>

Os novos objetos-signos enfatizam o antigo fetichismo do mundo das mercadorias. O que está em jogo, ontem como hoje, é o processo de alienação ligado ao trabalho. É importante frisar que o fetichismo da mercadoria é apenas a antiga expressão científica que Marx designou como “autoalienação humana”. Korsch assegura que em *O Capital*, Marx confere “à sua crítica

---

<sup>514</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2006, p. 376.

<sup>515</sup> SEVERIANO, Maria de Fátima Vieira. Lógica do mercado e lógica do desejo: reflexões críticas sobre a sociedade de consumo contemporânea a partir da Escola de Frankfurt. In: SOARES, Jorge Coelho (org.) *Escola de Frankfurt*. Inquietudes da razão e da emoção. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010, p. 128.

<sup>516</sup> SEVERIANO, *op. cit.*, 2010, p. 130.

econômica um significado mais profundo e mais geral, ao reduzir todas as outras categorias econômicas ligadas à alienação ao caráter fetichista da mercadoria” [X8, 2]. O ponto da crítica continua sendo a autoalienação humana no âmbito das relações entre trabalho assalariado e capital. E o fetichismo específico da “mercadoria força de trabalho” continua sendo, na última versão da teoria econômica, uma forma derivada daquele fetichismo geral contido na própria forma mercadoria. Argumenta Korsch que os grandes expoentes da economia burguesa e da teoria social ficaram presos no mundo da aparência, por nunca terem conseguido dissolver criticamente nem as formas derivadas do fetiche do ouro e da prata, das rendas produzidas pela terra, dos juros como elemento do lucro, nem daquela “forma mais geral do fetichismo econômico, que aparece na forma de valor do produto do trabalho como mercadoria e nas relações de valor das próprias mercadorias” [*idem*].

### 3.3 - Marx e a criação da riqueza

Walter Benjamin cita uma passagem de *O Materialismo Histórico*, de Marx, em que afirma que a história da indústria e a existência objetiva da indústria são forças humanas essenciais, e não uma relação exterior em sua utilidade. A indústria deve ser percebida em conexão real da natureza com o homem, pois a transformação desta depende dos mecanismos ligados à humanidade do homem. A partir do trabalho junto à natureza cria-se a riqueza. A distribuição dessa riqueza em partes desiguais gera a pobreza. Esta, por ser antinatural, engendra no homem a necessidade de superá-la. A consciência coletiva solidária exige apropriação da riqueza gerada socialmente [X1, 1/X1, 2]. O homem dotado de razão deve utilizar os mecanismos transformadores da natureza para se apoderar do que lhe pertence pelo trabalho, e criado pela necessidade. As várias formas de luta devem ser vistas como princípio humano essencial para o estabelecimento de necessidades iguais. Marx acredita no homem por ele ser agente transformador, e não um ser contido pelas adversidades naturais e sociais. É esse dinamismo, inerente ao homem, que o coloca como sujeito da história.

Benjamin recolhe uma nova perspectiva para a história, colocando a riqueza como portadora das necessárias transformações humanas. O conflito dos interesses leva o ser humano à sua essência, enquanto sujeito transformador no processo civilizatório. Como disse Marx, é no trabalho junto à natureza (e por extensão, na indústria) que o homem se faz. O conceito de forças produtivas é importante para a compreensão dos modernos meios transformadores da natureza e da mutação do capital. Korsch irá defini-lo como a real força terrena dos homens. A força produtiva é a força capaz de produzir mercadorias sob condições capitalistas. Tudo o que faz aumentar o efeito útil da força de trabalho humano é uma nova força produtiva social. As forças de trabalho materiais são a natureza, a técnica, a ciência e a “própria organização social e as forças sociais criadas... pela cooperação e pela divisão do trabalho industrial” [X12a, 1]. Para Korsch, a concepção marxista das forças sociais produtivas não são as abstrações idealistas tecnocráticas, que procuram ver as forças produtivas da sociedade apenas por meio da ciência e da tecnologia. A

mentalidade tecnocrática não basta e não é eficiente para “afastar os obstáculos materiais que a violência muda das condições econômicas contrapõe a qualquer mudança da situação presente” [X12a, 2]. Nesses fragmentos, percebemos que Benjamin tem o olhar voltado para a dialética entre homem e natureza, e para as forças produtivas antigas e novas. Destarte, ficará mais fácil apreender os mecanismos formadores da consciência e do seu inverso, que é o fetichismo da mercadoria. A importância do teorema do fetichismo em Marx mostra como as relações sociais burguesas, desde suas formas mais simples, aparecem externas e possuindo leis próprias.<sup>517</sup>

O trabalho industrial é a fase mais avançada da consciência, surgindo os mecanismos inerentes de exploração e também os meios necessários objetivos para superá-los. A economia capitalista gera riqueza, e isso é um fator essencial da natureza humana, ou seja, a transformação da matéria-prima em benefício social. O conflito de interesses surge porque o poder aquisitivo do trabalhador, pago sob a forma de salário, possibilita que este se apodere apenas de uma pequena parcela do valor. Outra parcela substancial, que ele também produziu sob a forma de mais-trabalho, foi apropriada e vendida como lucro pelo empreendedor [X1, 3]. Como resultado, apresenta-se uma acentuada riqueza em um dos pólos sociais, originando um contrassenso nos trabalhadores, pois a sua força de trabalho foi usada para gerar riqueza para o outro. Essa riqueza é o resultado também da divisão do trabalho. A divisão social do trabalho só se torna divisão com a separação entre trabalho material e espiritual, entre trabalho manual e mental. A partir desse instante, a “consciência pode realmente imaginar ser algo diferente da consciência da práxis existente..., e que ela realmente representa algo sem representar algo real” [X1, 4]. Nesse processo dialético, chama a atenção de Benjamin esse novo movimento histórico, em que a consciência pode representar algo diferente do existente e os mecanismos geradores de conflitos econômico-sociais.

Ao mesmo tempo em que a consciência crítica pode surgir, ela pode também ser dificultada, pela alienação engendrada na produção. Segundo Marx, tanto o operário produz o capital quanto este o produz. O operário produz

---

<sup>517</sup> GRESPAN, Jorge L. da Silva. *O Negativo do Capital*. São Paulo: Hucitec, 1999, p. 59.

a si mesmo na medida em que as suas qualidades existem para o capital alheio a si mesmo. Ele só existe para si enquanto capital e o capital o tem apenas na medida em que existe algum capital. A existência do capital é a existência do operário. Aquele determina o conteúdo de sua vida. “A produção produz o homem como um ser desumanizado” [X1a, 1]. Da mesma forma que os mecanismos sociais ligados à produção podem emancipar o homem, por meio da consciência crítica, esses mesmos mecanismos produtivos conduzem à autoalienação dos trabalhadores. Fixado o momento em que o trabalhador só existe em função da presença do capital, determinando sua vida, ele se torna um sujeito desumanizado. Essa etapa do capitalismo se torna mais visível com o processo de reificação dos homens. Marx afirma que a sociedade humana é a natureza real do homem, é a natureza se constituindo na história. A superação da propriedade privada é a superação positiva da alienação, pois aquela se apropria da vida humana. Na medida em que o Estado, a família e a religião servem aos interesses da classe burguesa, eles devem ser criticados por estabelecer laços alienantes. Na vida dessacralizada, na qual o conselho do banqueiro se tornou mais importante do que o do padre [X2, 3], o controle da produção continua com o capitalista. No entanto, a magia processa-se tal como antes nas relações de produção.<sup>518</sup>

Benjamin realça o tempo da técnica para Marx. Esse compara a ordem do capitalista, no campo da produção, à ordem do general no campo de batalha. Existe o momento certo para agir e que não pode ser descuidado. O tempo da produção é o tempo da conquista do capital. O tempo na técnica tem um significado diferente dos acontecimentos históricos. Na técnica, o tempo possui um significado também diverso daquele da economia moderna, em que a extensão do tempo do trabalho é medida pelo relógio [X2, 4]. Com a civilização mecanizada, não há o triunfo do espírito sobre a matéria, mas o regozijo dos princípios racionais. Na fábrica ou na indústria, o operário já entra num processo de trabalho alienado, que é apropriado pelo capitalista. O trabalho se materializa, no processo de produção, em produto alheio ao operário. No sistema de produção, o trabalhador inicia com pequenas ações, até que o seu trabalho se apague na mercadoria pronta. Para produzir

---

<sup>518</sup> MARX, Karl. Die Ware. In: *Ausgewählte Schriften*. Herausgegeben und Eingeleitet von Boris Goldenberg. München: Kindler Verlag, 1962, p. 470.

determinada mercadoria, é utilizada uma força de trabalho que aparece agora como uma propriedade material dessa mercadoria, fazendo com que ela adquira valor [X2a, 2]. Essa mudança da força de trabalho em mercadoria, em que se apaga o elemento vivo do trabalho, mostra a Benjamin como o uso da técnica pode ter fins não necessariamente progressistas, mas sim racionais. Para Marx, “A técnica é a única esfera da vida em que o homem se move no centro de uma coisa” [X3, 1]. O princípio emancipador proporcionado pela reflexão não leva Marx a abrir mão da crítica do pensamento filosófico. Ele afirma que o mesmo espírito que estrutura “os sistemas filosóficos” é o que também constrói as estradas, pelas mãos dos trabalhadores; é a técnica separando o trabalho físico do mental.

Marx tem a sua percepção voltada para mudança do valor e do preço da força de trabalho, para o valor e o preço do próprio trabalho. Essa transformação, que torna invisível a verdadeira relação, é o “fundamento das representações jurídicas tanto do operário quanto do capitalista”, é o lugar das mistificações e das ilusões do capitalismo [X3, 3]. A maioria dos produtos só adquire a forma de mercadoria no capitalismo. Nesse sistema surge o ambiente de uma “raça singular de proprietários de mercadoria”, que são também os proletários [X3, 5]. No modo de produção capitalista, “as sutilezas metafísicas da mercadoria” possuem o mecanismo de ocultar o real, sendo o lucro apossado pelo capitalista, e referendado pelo Estado. Este, como instituição moderna, tomou a sua forma segundo as premissas burguesas. A própria maneira como se organiza a justiça, suas instâncias deliberativas e sua própria adequação arquitetônica, refletem os ideais burgueses. A monumentalidade arquitetônica da maioria dos prédios do judiciário expressa o signo aristocrático.

Como o interesse de Benjamin é compreender os mecanismos de alienação do homem sob o capitalismo, ele se debruça novamente sobre o livro primeiro de *O Capital*, que descreve sobre o “processo da troca” (*Der Austauschprozess*).<sup>519</sup> Karl Marx retira o seu modelo metafórico, o caráter de fetiche da mercadoria, das religiões africanas, mas exemplificadas nas vertentes do cristianismo, que tem o culto do homem abstrato. Marx afirma que

---

<sup>519</sup> MARX, Karl. *Der Austauschprozess*. In: *Ausgewählte Schriften*. Herausgegeben und Eingeleitet von Boris Goldenberg. München: Kindler Verlag, 1962, p. 482-486.

“as coisas são, em si e para si, externas ao homem e, portanto, alienáveis” [X3a, 1]. A alienação se torna recíproca, isto é, entre homem e coisas, quando ele se defronta como proprietário privado das coisas alienáveis e como pessoa independente. Essa relação de estranhamento é característica do sistema capitalista, pois não existia entre os sujeitos nas sociedades primitivas. Como afirmou Marx e as pesquisas antropológicas no pacífico, a troca de mercadorias começa quando têm fim as comunidades primitivas [*idem*]. As coisas só se tornam mercadorias quando seus “guardiões” relacionam-se entre si como pessoas que têm o desejo por estas mesmas coisas, ou seja, elas devem assumir o valor de troca [X3a, 2].

De acordo com Marx, na sociedade de produtores de mercadorias, “a relação social geral de produção consiste em relacionar-se com seus próprios produtos como mercadorias”, tomando os “trabalhos privados como a um trabalho humano igual” [X3a, 4]. Isso se iguala ao cristianismo, quando cultua o homem abstrato [*idem*]. A inteligibilidade do processo de fetichização da mercadoria é relativamente fácil de perceber no seu início. Por isso, Marx começa *O Capital* com ênfase na transformação das coisas em mercadorias, as quais são a forma mais geral e menos desenvolvida da produção do sistema burguês. No entanto, essa simplicidade se extingue quando se analisam as “formas concretas”. O trabalho privado se converte em trabalho social, trabalho privado que é essencialmente “trabalho abstrato do homem abstrato proprietário de mercadorias” [X4, 1]. Essa abstração do trabalho vem da obrigatoriedade de este ser realizado. O homem poderia trabalhar voluntariamente se “fosse abolido o caráter de mercadoria de sua produção” [X4, 2]. Georg Simmel pondera a dificuldade de se produzir apenas aquilo que é indispensável à vida [X6, X6a]. Somente numa sociedade fora do eixo capitalista é que teria vigor o trabalho voluntário e, portanto, não-abstrato. Algumas experiências não-capitalistas transformaram a sua produção e organização social em forma também abstrata, como por exemplo, na extinta União Soviética. Esse desencanto foi constatado por Korsch e confirmado por Benjamin, em sua viagem à Rússia. Para o bolchevique, o luto por Lênin é o luto pelo antigo comunismo dos tempos heroicos.<sup>520</sup>

---

<sup>520</sup> BENJAMIN, Walter. Imagem do Pensamento. In: *Rua de Mão Única*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 187.

## CAPÍTULO 4 - AS PASSAGENS PELAS FLORES

### 4.1 - Baudelaire e os críticos

Neste capítulo, nossa abordagem é sobre Baudelaire, mas enfocando o ponto de vista metodológico e dialético de Benjamin, tal como fizemos com o marxismo. Propomo-nos a seguir Benjamin, quando ele deixa a citação falar por si. Comentaremos o excerto quando for necessário para um maior esclarecimento e, assim, não traremos a ideia principal do autor das *Passagens*. Veremos como a poesia de Baudelaire expressou as imagens do cotidiano e como ele percebeu as transformações da metrópole na sensibilidade.

O século XIX é um século peculiarmente importante, tanto pelas transformações políticas, econômicas e sociais, quanto pelas revoluções estéticas. É nesse século que temos a crise da política colonialista no continente americano e a conseqüente emancipação de vários países, inclusive do Brasil. Na Europa, o capitalismo se expande e revive as crises inerentes ao seu sistema. As revoluções sociais são aclamadas com necessárias mudanças políticas e econômicas. Respondendo as essas transformações, os trabalhadores se organizam para lutar enquanto classe. Ganham as ruas, mas recebem repressões igualmente fortes, por causa de suas demandas. O surgimento de vários movimentos artísticos, num curto período de tempo, sinaliza para uma nova era do olhar. Benjamin queria estudar esse século mas, ao mesmo tempo, queria fazer uma história diferente das narrativas tradicionais. Escolhe o poeta Charles Baudelaire para o eixo central de sua escrita. Benjamin conhecia bem esse poeta, pois já tinha traduzido algumas obras dele para o alemão. Baudelaire era visto por Benjamin como o artista e o homem que melhor expressava os grandes acontecimentos e os grandes contrastes do século XIX.

Charles-Pierre Baudelaire modificou radicalmente o fazer poético no século XIX, e seus escritos tiveram grande repercussão no século XX. Benjamin dedica a ele um dos maiores arquivos do livro das *Passagens*. O arquivo J [Baudelaire] contém quase 200 páginas. Na terceira fase de trabalho

das *Passagens*, que vai de 1937 a 1938, o autor reuniu aproximadamente 900 fragmentos. Sabemos hoje que esses fragmentos constituiriam o livro modelo que se intitularia *Charles Baudelaire, um Poeta Lírico no Auge do Capitalismo*. Infelizmente, apenas uma parte do livro veio a lume, pois Benjamin não teve a subvenção necessária para a conclusão dos capítulos restantes. Deprendemos da pesquisa desse arquivo a intensa e variada leitura realizada por Benjamin. Ele não apenas leu quase tudo que versava sobre o poeta na Biblioteca Nacional de Paris, como também fez um minucioso estudo da recepção da obra de Baudelaire. O autor das *Passagens* oferece uma dica para diferenciarmos os tipos de recepção de Baudelaire: enquanto os poetas se atêm à comparação com Dante e à noção de decadência, os teóricos se prendem ao lema da arte pela arte e à teoria das *correspondances* [J77, 2]. Benjamin pretende mostrar Baudelaire incrustado no século XIX. “A impressão que ele deixou deve surgir tão nítida e intacta como a de uma pedra que, certo dia, é movida de seu lugar depois de aí ter jazido por décadas” [J51a, 5].<sup>521</sup> Baudelaire planejou o livro *As Flores do Mal* a partir de uma demanda latente e de longo prazo. De acordo com Benjamin, Baudelaire avaliou isso corretamente e a sua importância como poeta o comprova [J61, 10].

No ano de 1819 casaram-se os pais de Baudelaire. Sua mãe tinha 26 anos e seu pai completara 60 anos. Baudelaire ficou órfão de pai em 1846. Então ele permaneceu sob a proteção da mãe e da governanta Mariette. Sua mãe estabeleceu relações amorosas com um militar de alta patente, o general Jacques Aupick. Esse obrigou Baudelaire a viajar para a Índia em 1841. Essa foi a forma que o padrasto encontrou para afastar o jovem da vida desregrada que levava na capital francesa. A contragosto, seguiu Baudelaire para Calcutá. No entanto, o general foi informado, pelo comandante do navio, que o jovem Baudelaire tinha desembarcado na Ilha Reunião. Em fevereiro de 1842, estava ele de volta à vida parisiense (no entanto, Benjamin observa que ele foi um homem que viajou o mundo). No seu retorno, toma posse de seu patrimônio

---

<sup>521</sup> Optamos em colocar as citações dos fragmentos do arquivo J [Baudelaire], das *Passagens*, no corpo do texto. Quando for outro arquivo ou outra obra de referência, utilizaremos a forma tradicional de citação de notas no rodapé do texto. A tradução de referência é: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. (org.) Willi Bolle. Trad. do alemão: Irene Aron; trad. do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG/ São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. A obra de referência alemã é: BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991 (Band V.1 e V.2).

deixado como herança de seu pai. Nos dois anos seguintes, ele gasta a metade de seu patrimônio com orgias, prostitutas e com os vícios parisienses, e nos próximos vinte anos, vive da renda do resto dos francos, apertado, com menos regalias. Após 1847, Baudelaire chegou a ter dois domicílios: *Rue du Seine* e *Rue du Babylone*. De acordo com Charles Toubin, nos dias de término do prazo de pagar o aluguel, o poeta dormia muitas vezes na casa de um amigo, em um terceiro domicílio [J34, 1].

Em uma carta endereçada a sua mãe, em 26 de dezembro de 1853, Baudelaire descreve sua situação de penúria:

Aliás, estou tão acostumado aos sofrimentos físicos, sei tão bem ajustar duas camisas sob uma calça e um casaco rasgado que o vento atravessa; sei tão habilmente adaptar solas de palha ou mesmo de papel em sapatos furados, que quase não sinto senão dores morais. Entretanto, é preciso confessar, cheguei a ponto de não ousar fazer movimentos bruscos nem mesmo caminhar demais, com medo de me dilacerar ainda mais. [J35, 2]

A beleza da escrita contrasta com o sofrimento descrito, no qual a dor moral concorre com as dificuldades financeiras. Para Benjamin, a miséria econômica do poeta é um “elemento de sua *via crucis*. Associada à sua miséria erótica, ela forneceu os traços essenciais para a imagem do poeta que perdurou na tradição. A *via crucis* de Baudelaire como uma redenção” [J57, 6].

*As Flores do Mal* “estende o arco que vai do *taedium vitae* dos romanos ao *Jugendstil*” [J7, 6]. Baudelaire tinha trinta e seis anos quando publicou *As Flores do Mal*. No início do grande arquivo sobre o Baudelaire, inúmeros críticos ferozes são arrolados por Benjamin. As críticas têm um lastro no ano de publicação de *As Flores do Mal*, em 1857, quando os cem poemas que compõem o livro foram proibidos pelo poder público, por contrariar a moral pública. Baudelaire é obrigado a pagar uma multa no valor de trezentos francos e suprimir seis poemas. Ele escreve outros seis poemas, “mais belos que os suprimidos”. A absolvição tardia de Baudelaire, em 1949, apenas demarcou um momento de intervenção judiciária, quando ele já era considerado um dos maiores poetas franceses.<sup>522</sup> Benjamin cita também comentadores que viram a obra de Baudelaire como revolucionária, em todos os aspectos estéticos. De

---

<sup>522</sup> HADDAD, Jamil Almansur. Baudelaire e o Brasil. In: BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad., introd. e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 13.

fato, os alicerces da arte moderna podem ser ali vislumbrados. A produção de Baudelaire se estabelece de forma determinada e “magistral” desde o começo [J9, 1]. Embora o livro *As Flores do Mal* tenha tido uma receptividade tímida quando foi publicado, no primeiro quartel do século XX se tornou uma das obras mais editadas em várias línguas. Baudelaire talvez não teria escrito poemas se tivesse os mesmos motivos dos outros poetas [J57a, 1]. Ele sempre procurou outros horizontes, cheios de obstáculos e algumas vezes interrompidos. Benjamin observa que Baudelaire criou espaço para seus poemas, ao deslocar outros. Ele depreciou algumas liberdades poéticas dos “românticos por meio do seu manejo clássico da rima e desvalorizou o alexandrino clássico por meio da inserção de irregularidades e pontos de ruptura” [J58, 3]. Os poemas baudelairianos possuíam características, ou melhor, continham “disposições específicas” para afastar os concorrentes. Ao criticar os românticos e interpor rupturas no verso alexandrino, ele demarcava seu espaço de atuação.

Vitor Hugo escreveu a Baudelaire, em 30 de agosto de 1857, acusando o recebimento do livro de poemas. Ele diz que “a arte é como o azul, é o campo infinito: você acabou de prová-lo. Suas *Fleurs du Mal* brilham e fascinam como estrelas” [J30a, 3]. Baudelaire tinha o dom do novo, expressando-se como coisa sagrada [J30a, 4]. Ao invés de uma mesa bem posta, com pena e tinteiro, Baudelaire apanhava versos ao voo, junto ao seu caminho ou pelas ruas por onde passava [J25, 6]. No centenário de Baudelaire, Edmond Jaloux disse que o poeta fez da poesia um método de análise. Ele é da mesma época de Flaubert ou Claude Bernard. Consoante Jaloux, os temas baudelairianos são a:

irritabilidade nervosa do indivíduo voltado para a solidão...; horror a condição humana e necessidade de conferir-lhe dignidade através da religião ou através da arte...; amor ao deboche para esquecer-se ou se punir...; paixão pelas viagens, do desconhecido, do novo; ...predileção por tudo o que faz pensar na morte (crepúsculo, outono, espetáculos fúnebres)... adoração do artificial; comprazimento no *spleen*. [J33, 4]

Ora, para Benjamin, este tipo de ideia, que considera exclusivos os fatos psicológicos, impede a percepção da verdadeira originalidade do autor de *As Flores do Mal*. Os fatos psicológicos devem entrar como um elemento e não

como chave interpretativa de Baudelaire. Victor-Émile Michelet, em *Figures d'Évocateus*, compara Baudelaire a um facão, largo e curto, com dois gumes, que entra com um só “golpe certo e selvagem, porque a mão que o segura está próxima da ponta” [J10, 7]. *As Flores do Mal* exemplifica esse facão, sempre certo, atingindo o coração do leitor.

Segundo alguns contemporâneos, Baudelaire era visto despenteado, aos trancos e nervoso, correndo pelo bairro onde morava e também pela cidade. Em seu andar, aos trancos, era comparado a uma aranha. Ele escolhia em quais paralelepípedos pisar [J1a 3], mostrando sinais característicos de um sujeito obsessivo. O poeta gostava de usar uma gravata púrpura e luvas cor-de-rosa, pois nesse período as cores estavam presentes nas roupas, ao contrário do que nos mostram as cenografias do período. Baudelaire não era o único a usar essas cores, mas um dos poucos a combinar seus efeitos sobre o preto da roupa [J11a, 2]. Léon Daudet afirma que a vida interior de Baudelaire alternava entre a euforia e a aura. Desse duplo caráter, seus poemas representam ora a “beatitude luminosa”, ora uma espécie de *Tedium vitae* [J10, 2]. O poeta sempre se apresentava diferente, ora tempestivo, ora melancólico. Como homem de seu tempo, apresentava os antagonismos da civilização moderna. Benjamin cita outra fonte, Marsan, que via Baudelaire como um homem de gestos nobres, no lugar do andar aos trancos: o poeta estava familiarizado com a vida dos salões, pois era filho de um velho homem do século XVIII, que tinha a polidez como herança [J11a, 4]. Judith Cladel, por sua vez, confirma que Baudelaire era sempre muito educado, altivo e muito afetado, ao mesmo tempo. Havia algo de monge, de soldado e de mundano no poeta [J29, 1], embora sobressaia a imagem do artista gozador.

Para Albert Thibaudet, o catolicismo filosófico e literário de Baudelaire precisava de um lugar intermediário entre Deus e o diabo. O poema *Os Limbos* marca essa posição, pois mostra a ordem estabelecida entre os poemas, que é a ordem de uma viagem. A quarta viagem seguiria depois das três dantescas do *Inferno*, do *Purgatório* e do *Paraíso*. Thibaudet diz que o “poeta de Florença continua no poeta de Paris” [J3, 1]. A propósito, o livro *As Flores do Mal* se chamaria *Os Limbos*. Já os pequenos poemas em prosa, *le Spleen de Paris*, tinham por princípio o título *Le Promeneur Solitaire*. Para W. T. Bandy, Baudelaire é, sim, a continuação de Dante; porém, aquele da época da

decadência. Um Dante ateu e moderno, que veio após Voltaire. De acordo com esse autor, o poeta é “terrível e terrificado”, que faz respirar a abominação da “medonha corbelha que ele carrega, pálida canéfora, sobre sua cabeça eriçada de horror... Seu talento... é, ele mesmo, uma flor do mal vinda das estufas quentes de uma Decadência...” [J3a, 1]. A Igreja, para o poeta, é “esta farmácia onde ninguém tem o direito de cochilar!” [J5, 3] Barbey d’Aurevilly insiste que Baudelaire se fez criminoso, blasfemador e ímpio pelo pensamento [J23a, 1]. Segundo d’Aurevilly, enquanto a musa de Dante viu sonhadamente o inferno, a musa de *As Flores do Mal* “o respira com uma narina crispada como a de um cavalo que inspira uma carga de artilharia!” [J23a, 2]. Suares pensa que *As Flores do Mal* são o *Inferno* do século de Baudelaire. No entanto, o desespero do poeta o leva além da ira do próprio Dante [J11, 4]. Alphonse Séché, em suas críticas a Baudelaire, afirma que o poeta florentino reconheceria, mais de uma vez, no poeta francês, a sua impetuosidade, a “sua palavra assustadora, suas imagens implacáveis e a sonoridade de seus versos de bronze... Deixou seu livro e seu talento sob a austera caução de Dante” [J26, 1]. *As Flores do Mal* é um livro de assombro, no qual Baudelaire visa o desregramento do homem moderno, diferente da educação cortês do homem pré-renascentista almeja por Dante.

Georges Rency assegura que Baudelaire nunca se esforçou em compreender o que lhe aparecia exterior. O poeta era tão impotente para o amor quanto para o trabalho, segue dizendo. “Ele ama como escreve, aos trancos”; em seguida, cai no seu “egoísmo *flâneur*” e debochado. Rency, raivoso, exprime-se dizendo que o poeta não tinha curiosidade pelo homem ou pelo “sentido da evolução humana”, sendo sua arte pecadora pela “estreiteza e singularidade”. “São exatamente esses defeitos que afastam dele os espíritos sadios e retos, que amam as obras claras e de alcance universal” [J12, 3]. Louis Goudall afirma que a poesia de Baudelaire é asquerosa e glacial, de carniça e de abatedouro [J24a, 3]. Essas críticas, antes de se apresentarem como imperfeitas, dizem mais de Baudelaire e de seu modo de pensar. Ele se concentrava no seu objeto e não deixava nada escapar, parecendo, aos outros, indiferença pelo exterior. Ele, de fato, não pretendia mudar o mundo ou estabelecer modos de vida exemplares. Não queria cheirar o bom perfume da hipocrisia nos salões. O deboche e o riso sempre foram uma estratégia, antes

de ser “egoísmo flâneur”. Nada mais definidor da personalidade de Baudelaire: aquele que se afasta de “espíritos sadios e retos, que amam as obras claras e de alcance universal”. Edmond Scherer, por sua vez, assevera que Baudelaire não é um escritor, e sim um estilista, que usa sempre imagens impróprias. Afirma ainda que o poeta é tão ruim na escrita em prosa quanto no verso, pois comete até mesmo erro de “gramática” [J12, 4]. Para esse crítico, “Baudelaire é um sinal não de decadência nas letras, mas de rebaixamento geral nas inteligências” [J12, 5]. Baudelaire se afasta desse tipo de espírito reto. Ele era um realista que detestava a harmoniosa reprodução do mundo em poemas e pinturas, mas detestava a subjetividade exagerada.

Outro crítico, F. Brunetière, reconhece que Baudelaire abriu novos espaços para a poesia; no entanto, declara que faltou ao poeta “o dom de pensar diretamente em versos” [J12, 6]. Baudelaire foi acusado de tratar seus mestres, Hugo e Gautier, como tratava as mulheres, ou seja, “adora-as e as deprecia” [J12a, 2]. Maurice Barres, comentando a obra e o contexto de produção baudelairianos, que para ele se comprazem na loucura, assim opina:

Vejam nossas grandes cidades sob a bruma de tabaco que as envolve, embrutecidas nos subterrâneos pelo álcool, corroídas no alto pela morfina; é aí que se deteriora a humanidade. Tenham certeza: dali sairão mais epiléticos, idiotas e assassinos que poetas” [J13, 1].

Junto a esse fragmento, determinista e preconceituoso, Benjamin cita outro que mostra o desencanto do crítico para com o poeta: “ao término deste ensaio, imagino facilmente que um governo, tal como o desejamos nos termos de Hobbes, se preocuparia em deter, por alguma vigorosa higiene, semelhantes doutrinas, tão fecundas em doentes e em agitadores, quanto estéreis em cidadãos...” [J13, 2]. Ele conclui afirmando que tal déspota, depois de refletir, demoraria a intervir, pois segundo a tradição de uma “agradável filosofia”, “depois de nós, o dilúvio”. Esse tipo de raciocínio, preocupado com a higiene mental e com a moral burguesa pública, levou à assimilação de ideias autoritárias. Benjamin mostra, apenas citando, o grau de intolerância em relação à obra de Baudelaire. Benjamin cita uma introdução de André Gide ao livro *As Flores do Mal*, na qual afirma que Baudelaire foi “o artista sobre o qual se escreveram mais bobagens” [J14a, 5].

Paul Valéry certifica que o problema de Baudelaire era querer ser um grande poeta, mas não ser nem Lamartine, nem Vitor Hugo e nem Musset. Ele acrescenta que esse propósito não era consciente, mas estava necessariamente, e mesmo essencialmente, em Baudelaire. Observador jovem e implacável, Baudelaire via em Hugo alguém que podia orientar a sua arte no futuro. O poeta procurou separar os aspectos gloriosos dos caracteres impuros e imprudentes para serem colhidos [J1, 1]. Baudelaire escreve sobre Hugo: quando ele pinta o mar, nenhuma marinha se iguala à sua; os navios sulcam a superfície e atravessam as agitações do mar como lutadores apaixonados. Segue afirmando que o navio parece um aparelho de caráter de “animalidade” e de “vontade”, “geométrico e mecânico de madeira, de ferro, de cordas e de tecido; animal monstruoso criado pelo homem, ao qual o vento e a onda acrescentam a beleza do movimento” [J4, 8]. Para Benjamin, essa descrição é um desenho do próprio Baudelaire. Esses movimentos e agitações, essa animalidade e vontade, são de fato características do poeta, que o vento e a onda expõem à beleza.

Meryon foi um artista que abandonou as aventuras e experiências dos oceanos para pintar a negra majestade da mais inquietante das capitais. Meryon conseguia o encanto profundo da capital idosa e envelhecida nas glórias. Segundo Baudelaire, no *Salon de 1859*, Meryon pintou Paris com a mais bela poesia e solenidade que uma cidade já teve. Lá estava a majestade “da pedra aglomerada; os campanários apontando o céu com o dedo; os obeliscos da indústria vomitando contra o firmamento suas fumaças concentradas” [J2, 1]. Meryon conseguia como poucos gravar o “céu tumultuoso” e cheio de “cólera e rancor”, pintar a profundidade das “perspectivas aumentada pelo pensamento de todos os dramas nelas contidos; nenhum dos elementos complexos de que se compõe o doloroso e glorioso cenário da civilização fora esquecido” [*idem*]. Dor e glória que ele compartilha com Baudelaire na civilização moderna. Assim como Meryon, Baudelaire remexeu a alma moderna, dramatizando o comum e retirando da cólera uma suavidade desinteressada.

Há uma descrição do poeta lírico feita por Baudelaire, na qual Benjamin chama a atenção para o fato de ser exatamente contrária à poesia baudelairiana. A poesia lírica, consoante a Baudelaire, usa a palavra *apoteose*

de maneira irresistível quando a descreve. É uma mistura de glória e luz. Quando o poeta fala de si mesmo, não se pintará curvado sobre uma grande mesa, “lutando contra uma frase rebelde..., nem num quarto pobre, triste ou em desordem; nem tampouco, se quiser aparecer como morto, mostrar-se-á apodrecendo sob os lençóis, numa caixa de madeira. Isto seria mentir.” [J4a, 2] Baudelaire foi encontrado várias vezes debruçado sobre a sua mesa, lutando como um esgrimista, contra uma frase rebelde. Os seus aposentos não eram os mais bem dispostos. Benjamin procura, na tensão da escrita baudelairiana e nas caracterizações que faz dos outros artistas, os traços de sua personalidade e do seu ato criativo.

Ao passar dos poetas românticos à obra de Baudelaire, atravessa-se de um cenário de natureza a outro de pedra e carne. O temor religioso da natureza pelos românticos tornou-se, em Baudelaire, um ódio a essa natureza [J13a, 4]. Ele dava vida às palavras, fazendo lembrar que no corpo corre sangue. O soneto *A Uma Passante* só podia ser fruto de um ambiente de uma grande cidade como Paris, lugar em que os homens vivem juntos e são estranhos uns aos outros mas, ao mesmo tempo, “como viajantes, um perto do outro” [J14, 1]. Uma crítica importante de Jules Lemaître vê a escrita baudelairiana como dinâmica e dialética. Para ele, a obra do poeta possui um conjunto de artifícios e contradições que são voluntárias. Por exemplo, o seu realismo e idealismo misturados, ou a sua descrição excessiva dos mais desoladores detalhes da realidade física, junto com a tradução das ideias que “mais ultrapassam a impressão imediata que exercem sobre nós os corpos”. Nele, temos a união da sensualidade profunda com o ascetismo cristão, um nojo da vida e ao mesmo tempo um êxtase pela existência. No amor, a aliança do desprezo unida à adoração da mulher. Ao mesmo tempo em que considera a mulher como uma escrava ou um animal, a ela são dirigidas homenagens ou preces iguais às direcionadas à Virgem Imaculada. Às vezes, ela é uma armadilha universal; em outro momento, é adorada pelo seu poder. Lemaître lembra que Baudelaire, quando quer expressar a paixão mais ardente, procura a forma mais imprevisível de sangue frio, ou mesmo ausência de paixão. O poeta acredita ou finge acreditar no diabo: ao mesmo tempo em que este é o pai do Mal, é a grande Vítima. Baudelaire amaldiçoa o progresso e a civilização industrial, mas aproveita do “pitoresco” que a civilização trouxe para a vida

humana. Lemaître resume sua crença do esforço de Baudelaire: unir sempre duas ordens de sentimentos contrários, duas concepções divergentes do mundo e da vida humana, da cristã e uma outra, o passado e o presente. É a obra-prima da “Vontade” e a “última palavra da invenção no que concerne aos sentimentos” [J15a, 1].

Baudelaire rompe com os românticos, por dar vida à natureza, colocando sangue na matéria inorgânica. Assim, retira aquela atmosfera idílica e, ao mesmo tempo, demonstra ódio, ao invés de gratidão. Sua obra é fruto de um ambiente conturbado e violento, alheio à temperança da natureza. Seu objeto é o homem, mas também o urbano, com suas crises, loucuras e paixões. Seu ar de inspiração é a modernidade, que avoluma homens sobre homens, mas os deixam solitários, no meio da multidão. Sua escrita é dialética, na forma e no conteúdo. Ele interrompe o raciocínio comum e trabalha com contrastes. Onde alguns críticos veem paradoxo, ali está a sua marca, voluntária de suspender o pensamento. Fala do diabo e da santa, sem preferência, como gostariam alguns de seus contemporâneos. Lemaître apreendeu um aspecto importante: quando Baudelaire fala de paixão, ele usa exatamente palavras que demonstram o inverso. Em Baudelaire está a combinação de eternidade e intimidade. Ele exige que façamos uma cesura na forma linear de pensar. Opondo sentimentos, o poeta suspende a harmonia do sentimento estético. É essa quebra da harmonia estética que chama a atenção de Benjamin.

Paul Bourget enfatiza que três homens viveram ao mesmo tempo em Baudelaire: um, com crise de fé religiosa; outro, com a vida em Paris e outro, caminhando com o espírito científico de seu tempo. Embora diferentes, eles estão ligados. A fé vai embora de Baudelaire, “mas o misticismo, mesmo expulso da inteligência, permanecerá na sensação” [J16, 1]. Freud diria: mesmo no inconsciente, mas se expressando o tempo todo na arte. O poeta emprega a terminologia litúrgica para “celebrar a volúpia”. A modernidade e suas novidades são trabalhadas como decadência, e a decadência mostra como somos humanos. Seu gosto libertino, conforme Bourget, vem de Paris, cidade dos vícios e de cenários dos ritos católicos, presentes em seus poemas. Baudelaire conhecia bem Paris e seus lugares impudicos, seus bordéis, as damas e as putas. Dormiu em hotéis e em muitos prostíbulos; por isso, viu

muito o nascer do sol, mas não aquele dos românticos, e sim aquele cheio de brilho e incômodo para os olhos cansados de uma noite de aventuras. Entre as bocas que beijou, sempre preferiu aquelas muito maquiadas... marcadas pelo pecado. Como vendia suas poesias, comprava as mulheres vendidas. Passeando por Paris, Baudelaire levou a vida de um literato e “aguçou a lâmina de seu espírito em lugares onde a dos outros teria perdido o gume para sempre” [*idem*].

De acordo com Anatole France, Baudelaire teria deixado em paz as mulheres se não esperasse ofender a Deus e fazer chorar os anjos [J17a, 1]. Para ele, Baudelaire sempre teve meia fé, mas apenas o espírito era inteiramente cristão, enquanto o coração e a sua inteligência ficavam vazios. Existe uma história, escrita por France, que narra o seguinte: um amigo de Baudelaire, oficial da marinha, foi à África e trouxe um manitu, uma pequena cabeça monstruosa talhada em madeira, confeccionada por um africano. “Ela é muito feia, disse o marinheiro. E a jogou fora desdenhosamente. – Tome cuidado! disse Baudelaire inquieto. E se fosse o verdadeiro Deus!” [J17a, 2]. France adverte: “eis a palavra mais profunda que ele jamais pronunciou. Acreditava nos deuses desconhecidos, sobretudo pelo prazer de blasfemar” [*idem*]. Homem sempre na inconstância da vida, em constante mudança, Baudelaire possibilitou que se criassem muitas histórias a seu respeito. Sua personalidade atraía muitos amigos e alguns desafetos.

Benjamin lembra outra passagem em que Baudelaire fala dos deuses pagãos. O poeta parisiense afirma que já faz algum tempo que tem um sonho ruim. Ele diz: “parece que giro no vazio e que uma multidão de ídolos de madeira, de ferro, de ouro e de prata caem comigo, me perseguem em minha queda, me batem e me quebram a cabeça e os quadris” [J47, 2]. No livro *Rua de Mão de Única*, há um pensamento intitulado “Embaixada Mexicana”, no qual Benjamin cita Baudelaire: “nunca passo diante de um fetiche de madeira, um Buda dourado, um ídolo mexicano sem dizer-me: é talvez o verdadeiro Deus”.<sup>523</sup> A última parte dessa citação repete a narrativa anterior de France. O que sobressai nesses fragmentos, e que chama a atenção de Benjamin, é o

---

<sup>523</sup> BENJAMIN, W. *Rua de Mão de Única*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 17.

olhar e o sentimento baudelairiano, dialogando com os rituais e fetiches pagãos.

Quando Baudelaire recitava seus poemas, ele usava de contrastes de forma surpreendente. Com a violência das imagens, como em *O Vinho do Assassino*, ele contrapunha uma placidez afetada a uma pronúncia suave, aliada com uma bela dicção. Benjamin aprecia um comentário de Jacques Rivière sobre o poeta Baudelaire, que tem uma estranha organização de palavras. “Ora como uma fadiga da voz... uma palavra cheia de fraqueza: ‘E quem sabe se as flores novas com as quais sonho / Encontrarão neste solo lavado como a praia de um rio / O místico alimento que faria seu vigor’” [J16, 2]. A fraqueza da voz concorda com a necessidade de vigor do corpo, mas o alimento deve surgir de um solo parecido com a areia da praia de um rio. Predomina nos poemas de Baudelaire a inspiração mais ou menos direta de um quadro ou gravura [J16a, 1]. Em Benjamin, somam-se a fotografia e o cinema como artes inspiradoras de sua escrita. Sua ideia de dialética na interrupção vem desses objetos, ou seja, a imagem que convida à suspensão dos acontecimentos. Baudelaire bania a eloquência, tanto quanto possível, de seus poemas, assegura Gautier. Segue declarando que as palavras polissílabas agradam ao poeta, de tal maneira que com três ou quatro “ele faz muitos versos que parecem imensos e cujo som vibrante prolonga a medida” [J25a, 2].

Rivière certifica que os versos são “tão perfeitos, tão medidos que, de início, hesita-se em lhes dar todo seu sentido; uma esperança persiste alguns instantes, uma dúvida sobre sua profundidade. Mas é só esperar” [J16a, 5]. A paciência e a reflexão são os métodos aconselhados para ler Baudelaire. Continua Rivière nos seus estudos do poeta: “cada verso do *Crépuscule Du matin*, sem grito, com devoção, desperta um infortúnio” [J16a, 6]. Ou ainda, “A devoção de um coração que a fraqueza enche de êxtase... Ele falará das coisas mais horríveis, e a violência de seu respeito lhe dará uma decência sutil” [J16a, 7]. Infortúnio e devoção, êxtase e violência: contrário para alguns; caminho, para Baudelaire. O rosto do poeta transbordava seus sentimentos; por isso, a cada dia, tinha uma nova expressão facial. O próprio Courbet reclamou que não conseguia finalizar o retrato de Baudelaire porque ele estava a cada dia com uma fisionomia diferente [J16a, 9]. Havia uma força centrífuga

e desagregadora no íntimo de Baudelaire, tal como em Dostoiévski, que conflitava com a força igualmente produtiva, afirma Gide [J17, 1].

Baudelaire, como homem da modernidade, evitou ser triunfante, mas ao mesmo tempo, ele “se acusa” e “mostra suas chagas”, apresentando algumas vezes a sua “preguiça” e “inutilidade entediada”. Ele foi, disse Laforgue, aquele que primeiro trouxe à “literatura o tédio na volúpia e seu cenário bizarro: a alcova triste... e nela se compraz” [J10a, 1]. O poeta foi sempre cortês com o feio [J10a, 3]. Para Soares, Baudelaire é o mais musical dos poetas franceses, junto com Racine e Verlaine. No entanto, compara: Racine só toca violino, enquanto “Baudelaire toca toda a orquestra” [J11, 2]. O poeta jamais se coloca como coitado, trazendo para a poesia temas suspeitos em sua época. Ele mostrou que o feio é que dá o colorido ao belo. Com sua sensibilidade apurada, via em todas as direções o incomum, mas igualmente o que destoava esteticamente. A importância de Baudelaire, conforme pensa Benjamin, consiste em ser o primeiro sujeito a “apreender o homem estranho a si mesmo no duplo sentido da palavra – ele o identificou e o munuiu de uma couraça contra o mundo coisificado” [J51a, 6].

## 4.2 - Baudelaire e a modernidade

O poeta se identificará com o trapeiro, cambaleante e rente às paredes, não, necessariamente, pelo uso do álcool. Ele catalogará e colecionará tudo que a cidade destruiu, as imundícies ruminadas pela indústria se tornará objetos de utilidade ou de prazer [J68, 4]. A postura do herói da vida moderna é prefigurada no andar aos trancos do trapeiro. No seu isolamento, necessário ao seu trabalho meticuloso, os detritos e dejetos ganham nova vida na sociedade do consumo [J79a, 5]. O trapeiro interrompe seu percurso a todo o momento, pois precisa recolher o que outros jogaram fora [J77, 4]. Este deve ser o método do historiador: parar, sempre que necessário, para pegar os detritos da história, e ressignificá-los, na narrativa. Aquilo que foi descartado pelas outras ciências é reutilizado pelo historiador crítico. O poeta e o historiador trapeiros são os agentes da mudança histórica da vida moderna.

Para Baudelaire, a modernidade se conjuga com o demoníaco. Nele, a poesia moderna dialoga com a pintura, com a música, com a estatuária, com a arte arabesca e une à filosofia zombeteira e ao espírito analítico. Ele escreve que alguns podem ver nessa junção um sintoma de depravação. Afirmo o poeta que a parte infernal do homem aumenta diariamente, como se o diabo usasse, para se divertir, de procedimentos de engorda artificiais. O diabo procura empanturrar o ser humano, “como num sistema de engorda”, “nos seus galinheiros, para preparar para si mesmo um alimento mais suculento” [J4a, 4]. A modernidade tem o signo do novo e do diabo. É nela que o diabo encontra o corpo para se nutrir. Esse olhar crítico para a modernidade, mesmo fazendo parte dela e sendo um de seus filhos, é que faz de Baudelaire, segundo a ótica benjaminiana, um autor atual e imprescindível para século XIX. Baudelaire aponta, nesse escrito, para a tendência da produção em massa da arte, demoníaca, mas lucrativa.

A arte cinematográfica, de alguma forma, faz uma síntese de várias artes como, por exemplo, a união da poesia, da pintura, da música e da filosofia, mas com aquele espírito zombeteiro de que fala Baudelaire. O satanismo de Baudelaire é uma estratégia para aceitar o desafio que a sociedade burguesa e consumidora lança ao poeta ocioso, é uma retomada

racional das veleidades destruidoras e cínicas que partem do submundo social [J87, 9]. Entre Prometeu e Hércules, Baudelaire se aproxima mais do segundo, pois o primeiro, inventor da educação e do Iluminismo, induziu os homens ao trabalho e precisou também que trabalhar. Ele sentira muito tédio e nunca se libertou de suas correntes. Hércules trabalhou, mas o seu objetivo sempre foi o ócio, para se chegar ao Olimpo. No entanto, o ócio de Hércules é um nobre ócio, como nos alerta Schlegel [J87a, 1], e o ócio de Baudelaire caracteriza-se como contestatório.

Benjamin alerta que não devemos ver o moderno em Baudelaire como uma marca de uma só época. Nele se une o velho e o novo, a face da Antiguidade com o rosto do atual. Para o autor das *Passagens*, a modernidade se nutre da antiguidade de uma forma especial. O exemplo de Benjamin, retirado de Baudelaire, é a “fatalidade” que levou Hugo a transformar a antiga ode e tragédia nos poemas e dramas dele conhecidos. Assim como Baudelaire via em Hugo o renascimento da Antiguidade, Benjamin observa no autor de *As Flores do Mal* os emblemas da Modernidade [J5, 1]. Para Baudelaire, “a mitologia é um dicionário de hieróglifos vivos” [J4a, 3]. Nada mais contemporâneo que a determinação de desvendar os símbolos e alegorias da Antiguidade. O drama também é explorado no limite nas composições de Richard Wagner. Em *Tannhäuser*, *Lohengrin* e no *Navio Fantasma*, Baudelaire percebe um método que tem o “espírito de ordem e divisão que lembra a arquitetura das tragédias antigas” [J5a, 4]. Baudelaire reconhece em Wagner, devido aos temas e ao método dramático, um herdeiro da antiguidade. No entanto, afirma que a energia apaixonada que ele emprega o torna o representante mais atual da “natureza moderna” [J5a, 5]. Com seus contrapontos e dualidades, a modernidade se forma e se embala na atmosfera de mudança e no seu oposto, que é a imobilidade, representado no retorno do sempre-igual.

Baudelaire define a modernidade como o lugar em que se processa “o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável” [J6a, 3]. Escorregadia, a modernidade simboliza o homem em constante movimento, movimento captado com sensibilidade pelo impressionismo. Para o poeta, a modernidade deve se dignar a ser Antiguidade, mas para isso precisa que “a beleza misteriosa que a vida

humana ali coloca involuntariamente tenha sido extraída dela” [*idem*]. Esse papel, segundo Baudelaire, continua a obra de Guys. A modernidade conjuga a mudança com a imobilidade, o eterno com o fugidio. A beleza dela está em apurar os mistérios da vida. Numa outra referência a Guys, Baudelaire expõe mais de si do que seu objeto de análise. Baudelaire diz que enquanto os outros homens dormem, está Guys inclinado sobre a sua mesa de trabalho, “dardejando sobre uma folha de papel” o olhar que era direcionado às coisas. Ele esgrime com seu lápis, sua pena ou seu pincel, “fazendo jorrar a água do copo ao teto, enxugando a pena em sua camisa, apressado, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, lutador, embora só, e atropelando-se a si mesmo” [J6a, 4]. Essa imagem ativa de Guys era a própria de Baudelaire que, com sua pena, esgrimia como ninguém. Violento em sua escrita, não deixava que as imagens lhe fugissem. Sua poesia capta a essência das imagens do cotidiano. Pelo simbolismo dessa imagem do esgrimista, que transpira e joga água para todos os lados, na sua ansiedade de captar o momento exato da ideia, é sempre lembrada por Benjamin, como imagem síntese de Baudelaire.

No ensaio sobre Guys, Baudelaire assegura que quando saímos da ordem das necessidades e entramos na ordem do luxo e dos prazeres, a “natureza” nos aconselha ao crime. “Foi essa natureza infalível que criou o parricídio e a antropofagia” [J6, 4]. Conforme Benjamin, essa ideia de Baudelaire o expõe como antípoda de Rousseau. Esse via a transição do estado de natureza para a ordem civil como transformadora da liberdade do homem. Na sociedade o homem se refaz, mas deve ter por princípio a satisfação das necessidades dentro de um quadro formado pelo contrato social.<sup>524</sup> Na modernidade, o romantismo de Rousseau foi ultrapassado pela luta incessante de “todos contra todos”, herança dos tempos primevos anticontratuálistas. Para Verlaine, a originalidade de Baudelaire consiste em representar a essência do homem moderno com a sua vivacidade e seus vícios.

---

<sup>524</sup> ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do Contrato Social*. Trad. de Edson Bini. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.

Refiro-me aqui apenas ao homem físico moderno... o homem moderno, com seus sentidos aguçados e vibrantes, seu espírito dolorosamente sutil, seu cérebro saturado de tabaco, seu sangue ardendo de álcool... Essa individualidade de sensitivo, por assim dizer, Charles Baudelaire.... a representa como tipo, como Herói, se quiserem. Em lugar algum, nem mesmo em Heinrich Heine, você a encontrará tão fortemente acentuada. [J33a, 3]

Herói moderno com seu tipo, sutil e sensitivo, Baudelaire alarga os contrastes dos novos tempos. Walter Benjamin, numa importante nota, afirma que a figura da lésbica faz parte dos modelos heroicos baudelairianos, expresso tanto na linguagem do satanismo quanto na linguagem crítica. Quando a mulher começou a ser usada de forma mais intensiva no processo de produção de mercadorias, alguns teóricos se mostraram receosos de que ela perdesse a sua feminilidade. De acordo com Benjamin, Baudelaire aprova o aparecimento, com o decorrer do tempo, de traços masculinos no corpo feminino. No entanto, o poeta quer eximi-los da dominação econômica. A lésbica representará o modelo da ambivalência entre modernidade e evolução técnica. O lesbianismo heroico deveria, de alguma forma, manter a sexualidade fora dos limites da produção, pensava utopicamente o poeta [J49a, 1]. A Grécia Antiga aparece na obra de Baudelaire regida pelos traços da imagem da heroína, que é o amor lésbico.

Benjamin seleciona duas passagens em Vitor Hugo que aborda o tema da multidão. Como fenômeno social crescente no século XIX, ela recebeu o olhar significativo dos artistas do período. Hugo em *La Pente de La Rêverie* (A inclinação do devaneio) escreve:

Multidão sem nome! Caos! Vozes, olhos, passos.  
Os que nunca foram vistos, os que não conhecemos.  
Todos os vivos! – cidades zumbindo os ouvidos  
Mais que um bosque da América ou colméias de abelhas.

Benjamin explica que a “passagem seguinte mostra a multidão como se tivesse sido talhada pelo buril do gravador”:

A noite, com a multidão, neste sonho hediondo,  
Vinham, adensando-se juntas todas as duas,  
E nessas regiões que nenhum olhar alcança,

Quanto mais numeroso era o homem, mais a sombra era profunda. [J32, 1]

Gabriel Bounoure, ao analisar a obra de Vitor Hugo, esclarece que o escritor se convence de que o homem é um animal solitário, como solitário é o homem nas multidões. Foi ele quem deu a Baudelaire o sentimento da vida irradiante das multidões, e ensinou-lhe que os termos “multidão e solidão” são iguais e intercambiáveis pelo poeta ativo e fecundo. Bounoure comenta a solidão em Baudelaire. Este a vê como uma conquista de uma tranquilidade “individual inalienável”. Ela não é um invólucro, um recolhimento do indivíduo na sua indiferença, mas é “uma participação no mistério cósmico, uma entrada no reino das forças originais” [J22a, 3]. Baudelaire nos chama a atenção, independente de “qualquer partido” que tenhamos, para o espetáculo da multidão nos escritos de Pierre Dupont. A quantidade de gente doente que respira a “poeira das fábricas” e que “dorme nas sarjetas” comove invariavelmente a todos. “Multidão suplicante e lânguida... que lança um longo olhar cheio de tristeza sobre o sol e a sombra dos grandes parques” [J5a, 1]. Longe da frieza que sempre se caracteriza em Baudelaire, esse trecho mostra a sua comoção.

Numa passagem significativa, Baudelaire descreve seu prazer de estar entre a multidão. Ele assegura que este prazer é uma “expressão misteriosa do prazer sensual da multiplicação do número... O número está em tudo... A embriaguês é um número... Embriaguês religiosa das grandes cidades” [J34a, 3]. A multidão contagia aquele que está nela, forçando o sentimento de um inconsciente comum. Junto à multidão, o poeta se encontra imerso no seu sentimento privado, que é consentâneo ao dos outros. Benjamin observa que esse fenômeno processa a mecanização do ser humano. Poe mostra como o movimento do povo na multidão repete os mecanismos mecânicos. Para Benjamin “Poe parece ter modelado, premonitoriamente, a atitude e as reações das multidões ao ritmo das máquinas” [J60a, 6].

No entanto, o *flâneur* não compartilha com esse movimento mecânico, pois ele gosta de passear com a sua tartaruga. É ela que o puxa. O *flâneur* “interrompe” o movimento mecânico e sua morosidade é um “protesto inconsciente contra a velocidade do processo de produção” [*idem*]. Deve-se ter o cuidado para que a multidão não se torne o molde oco (*Hohlform*) forjado da

“comunidade do povo” (*Volksgemeinschaft*) que engendrou o nacional-socialismo. A massa também é um emblema da modernidade. O Estado contemporâneo representa com extremo esforço o capitalismo monopolista. Seu adversário são os trabalhadores organizados e revolucionários. Esses trabalhadores dissipam a aparência de massa, por meio da realidade de classe. Eles possuem o vetor de obstáculo para se tornarem *Volksgemeinschaft*. O *flâneur* precisa ter o cuidado para não se tornar uma vítima, nem elemento oco da multidão, ou massa manobrada. Quando o *flâneur* se expõe ao mercado, ele reproduz as flutuações da mercadoria. Ele se parece com os desenhos de Grandville, nos quais as mercadorias passeiam, como se tivessem alma.

### 4.3 - Baudelaire e a estética

Nas *correspondances* a palavra evoca uma imagem. A imagem então determinaria o significado da palavra ou esta determinaria o significado da imagem [J24, 3]. A imagem poética é de difícil tradução gráfica, mesmo quando a palavra determina o significado dela. Benjamin recorda-se que Baudelaire ficou insatisfeito com o frontispício que Bracquemond tinha confeccionado para o livro *As Flores do Mal*. A sugestão era que o artista desenhasse um “esqueleto arborescente”, tal como a ideia em *Histoire des Danses Macabres*, com as pernas e as costelas formando o tronco de uma árvore e os braços deveriam ficar estendidos formando uma cruz, “desabrochando em folhas e botões, protegendo várias fileiras de plantas venenosas, dispostas ordenadamente em pequenos potes como numa estufa de jardineiro” [J26, 2]. Lamentavelmente, lembra Baudelaire, o artista não conseguiu entender o que era um esqueleto arborescente, muito menos conseguiu visualizar de que forma os vícios deveriam ser representados como flores. A solução foi substituir o projeto do desenho pelo retrato do poeta, sendo executado pelo próprio Bracquemond. Embora feito de última hora, esse retrato contém uma espécie de suspensão aurática. As palavras em *As Flores do Mal* guardam a imagem além do traço, processam-se dialeticamente tal como as alegorias, formando relações não necessariamente harmônicas.

A ideia da palavra evocando uma imagem foi retomada por Ange Pechméja, numa carta dirigida a Baudelaire. Em sua admiração pelo poeta escreve:

Eu direi outra coisa: estou convencido de que se as letras, que contribuem para formar versos desse gênero, fossem traduzidas pelas formas geométricas e pelas nuances coloridas que a analogia lhe empresta respectivamente, eles ofereceriam a textura agradável e o belo tom de muitos tapetes persas ou de xales da Índia. / Minha ideia lhe parecerá burlesca: às vezes veio-me o desejo de desenhar e colorir seus versos [J30a, 5].

A força das palavras é tão grande e imagética que o remetente sente a necessidade de expressar em desenhos e cores as flores malditas. Benjamin,

de propósito, coloca uma citação de Vigny, chamando o poeta de injusto por colocar o título de flores do mal num buquê “deliciosamente perfumado de odores primaveris”. Ele se revolta porque o título comunga com o ar envenenado que emana do cemitério de Hamlet [J30a, 6]. É a imagem de *As Flores do Mal* se lançando numa outra configuração espacial também forte, que são experiências existenciais e fantasmagóricas daquele Príncipe da Dinamarca.

Benjamin compara duas frases de Baudelaire e as interpreta em seguida: “No coração imortal que deseja sempre florescer” (*Le soleil*) e “Quando no coração nossa colheita finda / Viver é um mal” (*Semper eadem*). As palavras alusivas à vida e à morte e as referidas a colher e florescer, ligadas ao simbolismo da palavra “coração” fornecem, às formulações acima, um caráter da “consciência artística potenciada de Baudelaire: a floração faz o diletante, a fruta, o mestre” [J20a, 6]. Existe um texto de Baudelaire sobre a escultura no *Salon de 1859*. Trata-se, para Benjamin, de uma descrição profética pelo que veio caracterizar o século XX.

Você atravessa uma cidade grande envelhecida na civilização, uma dessas que contêm os arquivos mais importantes da vida universal, e seus olhos são atraídos para o alto, *sursum, ad sidera*; porque nas praças públicas, nos ângulos dos cruzamentos, personagens imóveis, maiores que aqueles que passam a seus pés, lhe contam, numa linguagem muda, as pomposas lendas da glória, da guerra, da ciência e do martírio. Uns mostram o céu, a que incessantemente aspiram; outros designam o solo de onde se elevaram. Eles agitam ou contemplam o que foi a paixão de suas vidas e que se tornou seu emblema: uma ferramenta, uma espada, um livro, uma tocha, *vitai lâmpada!* Seja você o mais negligente dos homens, o mais infeliz ou mais vil, mendigo ou banqueiro, o fantasma de pedra o invade durante alguns minutos, e lhe ordena, em nome do passado, pensar em coisas que não são da terra. / Esta é a função divina da escultura. [J34, 3]

A escultura tem o poder mágico de nos fazer sentir em seu tempo, convidando-nos a fazer parte de seus mistérios, obrigando-nos a olhar o passado e pensarmos em coisas não-terrenas. É a fantasmagoria da arte nos fazendo relacionar com a cidade, que será o templo da mercadoria. Os homens e mulheres de pedra nos contam, numa linguagem muda, seus feitos ou dramas, mais imediatos do que os seres de carne e osso que nós encontramos em nossos caminhos nas grandes cidades.

Baudelaire define o belo como produto de um elemento eterno e invariável, e um elemento relativo e circunstancial, que será “a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como o invólucro divertido, palpitante, apetitoso do bolo divino, o primeiro elemento seria indigesto” [J7, 4]. Esse olhar dialético caracterizador do belo, que une o eterno e o momento circunstancial de um período, faz de Baudelaire um perscrutador dos sentidos humanos. A partir do momento em que o homem avança na vida, a beleza não será mais que a *promessa de felicidade*. Ela estará ligada à bondade, à lealdade e à finura nas relações [J47, 1]. Baudelaire compõe com a expressão kantiana *promessa de felicidade*,<sup>525</sup> a forma da beleza conjugada com a experiência do envelhecer. Ele une a expectativa do saber firmado na experiência de uma vida, ao sentimento de amar uma mulher. Para Baudelaire “toda intenção épica resulta... de um sentido imperfeito da arte” [J32, 5]. Benjamin afirma que aqui, nessa citação, está “em germe toda a teoria da poesia pura (Imobilização)” [*idem*]. Baudelaire escreve a respeito da *Exposição Universal de 1855*, que existe nas “produções múltiplas da arte alguma coisa de sempre novo que escapará eternamente à regra e às análises de escola!” [J38a, 6]. Essa observação, como outras de sua pena, configura, mais uma vez, seu próprio fazer poético, que extrapola a regra e o enquadramento em uma só escola.

Walter Benjamin observa, em dois fragmentos, o esforço de Baudelaire para captar “o olhar no qual se apagou a magia do longínquo” [J47, 6/J47a, 1]. O autor das *Passagens* sugere, no fragmento acima, que se veja a relação dessa ideia com o conceito de aura: “distância do olhar que desperta no objeto observado”.<sup>526</sup> A arte moderna perdeu a aura por causa do processo de reprodução;<sup>527</sup> por isso, Baudelaire esforça-se para captar a magia do longínquo das artes. Por mais perto que o objeto esteja, ele deve se lançar na

---

<sup>525</sup> KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do juízo*. Trad. de Valerio Rohden e Antônio Marques. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

<sup>526</sup> BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Charles Baudelaire, um lírico no Auge do Capitalismo*. Trad. de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 140.

<sup>527</sup> BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 166. (Primeira versão). Cf.: BENJAMIN, W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: *Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990, p. 436 (Erste Fassung).

magia da confecção da obra. Isso exigiu um esforço sobre-humano de Baudelaire, segundo uma carta endereçada à sua mãe, até ele ficar com os olhos esbugalhados de tanto observar as imagens no *Louvre* [J46a, 3]. O *spleen* do poeta é o sofrimento por causa do declínio da arte aurática, pois “a primavera adorável perdeu seu perfume” [J64, 5]. Com a dinâmica do capitalismo na modernidade, a produção em massa oferece objetos iguais. Os produtos feitos em massa ocasionam, principalmente, a queda econômica da aura, enquanto a luta de classe é a principal causa social do declínio da aura [J64a, 1]. Benjamin percebe o declínio da aura, tanto pelo substrato econômico, quanto pelo fenômeno social. Ele estabelece uma relação sincrética entre arte e produção social.

Os versos de Goethe de *Selige Sehnsucht* (Bem-aventurada saudade), “Distância alguma te impede, / Vens voando e encantada”, descrevem também a experiência da aura. A distância que atrai para os olhos da amada o amante é o de um sonho de uma natureza melhor. O declínio da aura e o definimento, por causa da defensiva na luta de classes, da representação onírica de uma natureza melhor, fazem parte de uma coisa só, tal como o declínio da potência sexual [J76, 1]. Benjamin operacionaliza o conceito de aura para mostrar a degradação da natureza e do homem, ambos mutilados em sua potência. Benjamin faz uma reflexão importante sobre a função do poeta. Para ele, o grande poeta estabelece uma relação diferente dos demais consumidores em relação à obra que produz. Ele não se apresenta diante de sua obra concluída como um executor de tarefas artísticas ou simples produtor, pois ele é, simultaneamente, seu consumidor. “Na verdade, diferentemente do público, ele não a consome como um estímulo, e sim como um utensílio. Este caráter de utensílio representa um valor de uso que dificilmente se insere no valor de troca” [64, 3]. Benjamin atualiza o conceito de valor de uso e de troca para as relações entre as obras de arte e público consumidor. O poeta, ao consumir a obra como um utensílio (*Werkzeug*) impede que ela mantenha os mesmos signos da mercadoria, tal como se consome a arte a partir da indústria cultural. Nesse sentido, diferencia-se da massa dos consumidores de arte. Ele se coloca contra o uso fetichista da arte.

Na origem, o interesse de Baudelaire pela alegoria não é verbal e sim ótico, imagético. Diz o poeta: “As imagens, minha grande, minha primitiva

paixão” [J59, 4]. Como a alegoria é uma expressão de uma ideia através de uma imagem, ela é representada na obra literária de Baudelaire com as seguintes palavras, conforme a lista elaborada por Benjamin: a Arte, o Amor, o Prazer, o Arrependimento, o Tédio, a Destruição, o Agora, o Tempo, a Morte, o Medo, a Dor, o Mal, a Verdade, a Esperança, a Vingança, o Ódio, o Respeito, o Ciúme, os Pensamentos [J55, 11]. Essas palavras evocam imagens fortes do nosso cotidiano. Benjamin sente a necessidade de desenvolver a antítese entre a alegoria e o mito, pois foi graças ao “gênio da alegoria” que fez com que o poeta não caísse no “precipício do mito que acompanhava constantemente seu caminho” [J22, 5]. Benjamin pergunta: o arbítrio da alegoria não seria um irmão gêmeo da moda [J24, 2]. A moda como a alegoria está em constante mudança. Seu paraíso é a eternidade, no entanto, escorregadia, sempre em movimento. A moda se renova a partir do antigo, assim como a alegoria se mostra viva pelo que está morto. A intimidade com as coisas é estranha à intenção alegórica. Onde reina a alegoria, não se cria hábitos. Quando uma coisa é apreendida pela alegoria, ela é imediatamente rejeitada pela intenção alegórica. Envelhecer significa tornar-se estranho e esse é o procedimento na modernidade.

A modernidade não é nada mais do que a mais nova Antiguidade [J59a, 4]. A figura do moderno e da alegoria devem estar relacionadas. Nenhum contemporâneo de Baudelaire percebeu a sua visão alegórica, por isso ela passou despercebida [J61, 3]. O cunho do tempo impresso na Antiguidade faz aparecer a configuração alegórica. A nossa originalidade, enquanto sujeitos históricos, vem do fato de o tempo marcar as nossas sensações [J6a, 2]. Segundo o livro *Origem do Drama Barroco Alemão*,<sup>528</sup> a Antiguidade e o Cristianismo determinaram a armadura histórica da visão alegórica. Na Renascença, renova-se o elemento pagão e na Contra-Reforma, o elemento cristão. Assim, a alegoria precisa também renovar-se. Baudelaire inverte a fórmula e apropria-se da experiência alegórica como primária, possibilitando a prática poética [J53a, 1]. Ele foi preparado para o emprego da alegoria devido à utilização, pela literatura latina, dos nomes dos deuses. Provavelmente, para

---

<sup>528</sup> BENJAMIN, W. Drama Barroco e tragédia. In: *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. Cf.: BENJAMIN, W. Trauerpiel und Tragödie. An: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978.

Benjamin, a afinidade que Baudelaire nutria pela latinidade tardia derivava de sua paixão pelo alegórico, que floresceu na Alta Idade Média [J55, 17].

A alegoria conhece muitos enigmas que, juntos, como fragmentos unidos, formam um todo legível. No entanto, ela não conhece o mistério, que tem a imagem do véu como cúmplice da distância. O véu oculta, mas desperta a vontade de se olhar o que está escondido, da mesma forma que oculta um corpo e provoca o desejo fetichizado. A pintura barroca, ao contrário da renascentista, jamais se comprometeu com esse véu misterioso da distância. A alegoria rasga esse véu de maneira ostensiva e traz a distância celestial para perto, de tal forma que possa confundir e surpreender. O exemplo são as pinturas de Andrea Pozzo no teto da Igreja de Santo Inácio, em Roma.<sup>529</sup> De acordo com Benjamin, “isto sugere que o grau de saturação aurática da percepção humana esteve sujeito a oscilações no decorrer da história” [J77a, 8]. No Barroco, a disputa entre valor de culto (*Kultwert*) e valor de exposição (*Ausstellungswert*) estava nos limites da arte sacra. Benjamin levanta a hipótese de que as épocas que poderiam ter expressões alegóricas sofreram com a crise da aura [*idem*].

A mercadoria, sob o capitalismo, assume formas variadas. Elas mudam sua imagem, tal como as alegorias no Barroco. “As alegorias representam aquilo que a mercadoria faz com as experiências que têm os homens desse século” [J55, 13]. As experiências dos homens são codificadas pelo uso que fazem das mercadorias. Com o aumento dos magazines e das vitrines, ficou mais nítida a fisionomia da mercadoria. A presença marcante do fetiche da mercadoria deixou a sua marca na alegoria, que foi o modelo do poeta. Benjamin utiliza uma passagem de *O Capital*, de Marx, para explicar o processo de estruturação da forma barroca e da emblemática. Escreve Marx:

A máquina de operação combinada... é tanto mais perfeita quanto mais contínuo for seu processo total, isto é, quanto menos for interrompido o processo pelo qual a matéria-prima passa da primeira fase à última, ou seja, quanto mais esta passagem for efetuada pela própria máquina e não pela mão humana. Se na manufatura o isolamento dos processos particulares é um princípio da própria divisão do trabalho, na fábrica plenamente desenvolvida, ao contrário, domina a continuidade ininterrupta destes mesmos processos [J78, 4].

---

<sup>529</sup> PROENÇA, Graça. *História da Arte*. São Paulo: Ática, 2000, p. 106.

Esse fragmento mostra a chave do procedimento barroco que consiste em conferir significado às partes, que tem menos a ver com decomposição do todo, e mais com o processo de produção desse todo. No Barroco, o emblema foi bem desenvolvido. Ele era uma parte marginal da alegoria, que recebe novo reconhecimento no Barroco. O emblema e seu uso são potencializados nesse estilo. “Os emblemas barrocos podem ser concebidos como produtos semiacabados, que de etapas de um processo de produção, tornaram-se monumentos de um processo de destruição” [*idem*]. O triunfo da emblemática barroca, cuja peça mais importante era a caveira, como podemos perceber nas várias expressões artísticas, consistia em integrar o ser humano nesse processo, exemplificado acima. Benjamin lembra que, na alegoria barroca, a caveira é um produto semiacabado do processo da história da salvação que foi interrompido por Satã [*idem*]. Benjamin funde as ideias dos processos econômicos com os elementos das representações artísticas. Antes de sobrepor elementos, ele mostra a dinâmica dos procedimentos para a possível apreensão do real.

Benjamin assegura que é um erro querer julgar a força de pensamento de Baudelaire segundo suas digressões filosóficas. Ele foi melhor como teórico da arte e “incomparável” como homem meditativo. O exemplo de sua capacidade meditativa está na estereotipia dos temas, bem como na sua habilidade de “afastar tudo que pudesse incomodá-lo, a disposição de colocar a qualquer momento a imagem a serviço da ideia. O meditativo sente-se em casa entre as alegorias” [J55a, 1]. Tal como a pintura de Dürer sobre a Melancolia, a contemplação alegórica é inerente aos seres inteligentes, mas regido pelo signo de saturno, que é a expressão da melancolia e do tédio. O homem meditativo que olha assustado para um fragmento em sua mão, torna-se alegorista [J53, 4].

Contra o calvário da impotência, Baudelaire recebeu o viático da antiga e valiosa moeda proveniente da sociedade. “Ela tinha na face da alegoria o Esqueleto com a foice e, no reverso, a Melancolia imersa em meditação” [J58a, 2]. O meditativo e o alegorista são da mesma natureza; eles são feitos da mesma matéria. Para Benjamin, o que distingue o homem meditativo do pensador é que o primeiro não medita sobre uma coisa, e sim a respeito da meditação sobre essa coisa. Ele diz que “a situação do meditativo é a do

homem que já encontrou a solução do grande problema, mas, em seguida, a esqueceu. E agora medita não tanto sobre a coisa, mas sobre a meditação que outrora fez sobre ela” [J79a, 1]. O pensamento meditativo encontra-se sob o signo da recordação, daquilo que sabia e que não lembra. Ele busca os sinais dessa recordação, da mesma forma que a reminiscência platônica.

A imaginação alegórica está presente com toda a força na poesia de Baudelaire. O poeta diz que a criança vê tudo como novidade e está sempre embriagada pelo novo. Para ele, “nada se parece mais ao que se chama inspiração que a alegria com a qual a criança absorve a forma e a cor...” [J7, 1] É essa curiosidade infantil, alegre e desperta, que se deve atribuir o olhar fixo dela diante do novo. Olhar que parece o de um animal diante uma presa. Benjamin sugere que caso pudéssemos distinguir nos poetas a atividade de fiar e de tecer, a imaginação alegórica se prende à primeira [J24, 3]. A experiência alegórica que se apega às ruínas e procura decifrá-las é a da fugacidade eterna. O poeta retoma a alegoria barroca, mostrando que o que está morto já foi vida, e o que é vida, morrerá. Baudelaire afirma que “a alegoria é um dos mais belos gêneros da arte” [J48, 4].

Há uma asserção benjaminiana que diz que as faculdades da alma que figura no poeta Baudelaire são lembranças (*Andenken*) do ser humano, da mesma forma como as alegorias usadas na Idade Média são lembranças dos deuses [J53, 1]. É inerente à alegoria o estado de choque e estupefação: “as alegorias envelhecem porque faz parte de sua essência provocar estupefação” [J54, 2]. A fim de contrabalançar a imersão em pensamentos, a alegoria sempre se renova, para sempre surpreender [J54, 3]. No Barroco, o caráter de fetiche da mercadoria era relativamente pouco desenvolvido. A mercadoria ainda não tinha imprimido seu estigma ao processo de produção que é a proletarização dos produtores. “Por isso, a visão alegórica pôde ser criadora de estilo no século XVII, mas não no século XIX” [J67, 2]. Neste século, Baudelaire estava isolado como alegorista e procurou relacionar a experiência da mercadoria à experiência alegórica. No entanto, essa ideia estava fadada ao fracasso, pela truculência da realidade, marcando a sua obra com a aparência patológica ou sádica [*idem*].

O período contemporâneo é uma época avessa à meditação, que conservou seu comportamento no jogo de puzzle, exemplificado no gesto do

alegorista. O alegorista pega uma peça aqui e outra ali, das profundezas desordenadas de seu saber, e as coloca à sua disposição, para ver o significado das imagens uma perto da outra. Como não existe uma mediação natural, o resultado nunca pode ser previsto. O mesmo ocorre com a mercadoria e seu preço, com as argúcias da estipulação dos preços no mercado. Nunca se saberá por que tal mercadoria tem tal preço, nem no processo de fabricação, nem na sua apresentação no mercado ou na vitrine. De maneira semelhante, isso ocorre com o objeto em sua existência alegórica. Nenhuma fada determinou, no seu nascimento, qual o significado que o alegorista atribuirá ao objeto, e uma vez determinado, tal significado poderá ser trocado a qualquer momento, da mesma forma que uma mercadoria poderá ter seu preço mudado e mesmo a sua função. Benjamin resume assim: “As modas dos significados mudam quase tão rapidamente quanto o preço das mercadorias” [J80, 2/J80a, 1].

O significado da mercadoria é seu preço. O alegorista está em seu elemento com a mercadoria, que sofre as mutações no mercado. “Como o *flâneur*, ele se identificou com a alma da mercadoria; como alegorista, reconhece na etiqueta com o preço, com o qual a mercadoria entra no mercado, o objeto de sua meditação: o significado” [*idem*]. No entanto, diz Benjamin, o mundo do novo significado não é mais amável, pois o inferno se debate na alma da mercadoria, por mais que ela tenha encontrado no preço a sua paz. O alegorista medita procurando qual o significado das imagens. Elas estão distribuídas aleatoriamente e ele não sabe o que poderá resultar, tal como a mercadoria no mercado e seu preço. As alegorias e as mercadorias mudam rapidamente os seus significados/preços. Entretanto, a alegoria mostra sempre a virtualidade do outro mundo, enquanto a mercadoria sempre traz a marca de sua exploração neste mundo. O pensamento dialético de Benjamin une dois significados aparentemente díspares, mas carregados de sentidos. Ele une alegoria e mercadoria, alegorista e *flâneur*, imagem e preço, material e imaterial, procurando dar sentido ao aparentemente sem sentido, interrompendo a linearidade das esferas da história da arte e da ciência econômica.

A alegoria do autor de *As Flores de Mal* contém traços de violência como estratégia “necessária para demolir a fachada harmoniosa do mundo que o cercava” [J55a, 3]. O uso de alegorias impedia o poeta de ver o mundo como uma harmonia que ultrapassava os limites das diferenças. A destruição, a morte, o ódio, o medo e o mal, por exemplo, precisam ser vistos dentro dessa imagem figurativa, na interrupção proporcionada pela alegoria. Existe uma tensão entre as *correspondances* e as alegorias, entre a sensibilidade mais cultivada e a contemplação mais concentrada [J55a, 6]. O objeto atingido pela intenção alegórica é espedaçado e conservado, pois a alegoria se prende às ruínas; prende-se e representa aquilo que é destruído, renunciando à “ideia de totalidade harmoniosa” [J56a, 6]. A alegoria visa à destruição da aparência que se baseie na “ordem estabelecida” da arte e da vida. Ela quer transfigurar o comum [J57, 3]. A alegoria barroca vê o cadáver de fora, enquanto Baudelaire o representa de dentro [J56, 2]. Baudelaire pergunta se deve mostrar ao público os mecanismos que estão atrás dos efeitos, se deve revelar os panos velhos, as maquiagens, as roldanas, as correntes, as provas rabiscadas, enfim, “todos os horrores que compõem o santuário da arte” [J56, 4]. Benjamin empresta outra função à alegoria sob Baudelaire. A alegoria, no capitalismo Oitocentista, deve romper com a totalidade homogeneizadora das diferenças e propor uma nova visão da história, comprometida com os artefatos esquecidos ou ocultados.

#### 4.4 - Baudelaire e a venalidade

Benjamin atesta como a forma mercadoria, na metade do século XIX, tomou de assalto a obra de arte e o como Baudelaire respondeu às demandas das transformações do capital.

Em meados do século, modificaram-se as condições de produção artística. A modificação consistiu no fato de que, pela primeira vez, a forma da mercadoria impôs-se de maneira radical à obra de arte, e a forma da massa a seu público. A poesia lírica mostrou-se especialmente vulnerável a esta modificação, como ficou patente em nosso século. O caráter único das *Fleurs du Mal* advém de que Baudelaire respondeu a esta modificação com um livro de poemas. É o melhor exemplo de atitude heroica que se pode encontrar em sua vida [J60, 6].

Charles Baudelaire escreve um livro de poemas num momento de aceleração econômica, em que o capitalismo se reestrutura para monopolizar os mercados. Contra a aceleração do capital, um livro de poemas que exige distanciamento e reflexão. Baudelaire compara a literatura a uma casa e comenta sobre a necessidade do artista comercializar a obra concluída. Antes que uma casa exiba sua beleza, ela tem tantos metros de altura por tantos de largura, pensa o poeta. “Assim também a literatura, que é a matéria mais incomensurável, é, antes de tudo, preenchimento de colunas; e o arquiteto literário, cujo mero nome não é nenhuma garantia de benefícios, deve vender a qualquer preço” [J35a, 7]. O arquiteto literário, ao preencher as colunas com a sua literatura precisará, depois de concluída a obra, vendê-la no mercado. Nesse instante, a obra executada se iguala a uma mercadoria qualquer, recebendo o véu do fetiche. Ocorre a transmutação dos valores, se for um livro, ou a transformação da função, se for uma obra de arte.<sup>530</sup> Nesta, a função de exibição forma sua nova característica para o público. Baudelaire, como muitos dos artistas contemporâneos, sofreu as exigências, nem sempre éticas, dos diretores e altos funcionários dos jornais, para publicar seus artigos. De fato, os diretores dos diários só se preocupavam em publicar notícias ou assuntos que

---

<sup>530</sup> BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. 1996, p. 173. (Primeira versão). Cf.: BENJAMIN, W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 1990, p. 443 (Erste Fassung).

garantissem assinaturas. Benjamin observa que o comportamento de Baudelaire é o complemento dessa situação. Por isso, o poeta colocava vários manuscritos à disposição de várias redações, ou autorizava reimpressão, sem falar que já tinham sido impressas anteriormente [J41a, 7]. Esse foi um artifício usado por alguns artistas, para contrabalançar o jogo dos diretores de redação.

Se o domínio burguês se estabilizasse, as vicissitudes da história seriam como um caleidoscópio na mão de uma criança, que em cada volta decompõe a ordem antiga e compõe uma nova. Os conceitos da classe dominante sempre foram os espelhos que constituíram a imagem de uma ordem [J61a, 2]. Existe um fragmento de Baudelaire que contém uma visão apocalíptica devido às transformações sociais e econômicas do Segundo Império. Inspiração próxima do “último homem” de Nietzsche, essa crítica possui alguns traços proféticos, ao elevar o homem de fortuna além de seres naturais.

A justiça, se é que nesta época afortunada pode ainda existir uma justiça, interditará os cidadãos que não souberem fazer fortuna... Tal época pode estar bem próxima, quem sabe se já não chegou, e se a grosseria de nossa natureza não é o único obstáculo que nos impede de nos apercebermos da atmosfera na qual já respiramos? [J47a, 3].

Inverte-se uma lógica natural pela artificial: sob o capitalismo, aquele que não quer fazer fortuna, deve ser interditado, assim como aquele que se recusa a seguir as regras “racionais” de vida em sociedade. Graças à nossa natureza grosseira e selvagem, assim exprime de forma irônica Baudelaire, é que se forma um obstáculo a esse ajustamento social. Essa ideia é compatível com outro fragmento de Baudelaire, que assim julga: se um poeta pedisse ao “Estado o direito de ter alguns burgueses na sua estrebaria, isto iria causar grande espanto, ao passo que, se um burguês pedisse um poeta assado, seria muito natural” [J40, 3]. Sob o manto do capitalismo, as equações de utilidade e necessidade são invertidas, priorizando mecanismos societários consentâneos a valores.

Benjamin insiste que Baudelaire forçava o seu gesto de poeta à custa de suas características profissionais de escritor remunerado. Nesse sentido, ele se comporta como uma prostituta que força a sua fisionomia como objeto sexual, com a finalidade de ocultar as suas práticas profissionais [J48a, 2]. De acordo

com Benjamin, Baudelaire, no final de sua vida e com o pouco sucesso de sua obra, teve que se colocar à venda junto com ela. Pelo preço irrisório que se colocava, mostra-se a inevitabilidade da prostituição do poeta [J60a, 2]. Tal como o ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o arquivo J reafirma a perda da aura na modernidade. Na sociedade massificada, a reprodução em massa da imagem retira a aura dos objetos artísticos [J60a, 4]. Como todos os profissionais que precisam sobreviver, Baudelaire precisa comercializar a sua poesia. Na sociedade do consumo, a arte deve ser vendida como um produto qualquer, e suas autoras e seus autores devem se expor ao mercado. É a origem da indústria cultural, na qual prevalece a arte sem aura. Benjamin ressignifica o conceito de prostituição, alargando-o para a esfera das artes. Ele retira o ar de falta social, constante da prostituição feminina, e desdobra-o nas expressões estéticas prostituídas.

Baudelaire tinha consciência de que a publicação de suas obras poéticas era uma forma de prostituição, como atesta o poema *A Musa Venal* [J56a, 3]. Ele conseguiu ser original, mesmo se adaptando ao mercado. O poeta foi um traidor de sua classe, assim como Marx e Engels, mas não por causa da sua “integridade que o impedia de pleitear subvenções do governo, e sim pela sua incompatibilidade com os costumes jornalísticos” [J56a, 5]. Baudelaire se adapta à modernidade, mas de sua forma e de seu jeito, um insubordinado na produção de sua vida pessoal e artística. O pequeno conto *Perda da auréola*, de acordo com Benjamin, concerne ao próprio Baudelaire, que necessita expor-se pessoalmente no mercado. E ele empenhou-se com toda energia [J59, 7].

A mercadoria e a alegoria são integradas nas novas configurações sociais e artísticas. “A forma mercadoria manifesta-se em Baudelaire como o conteúdo social da forma de percepção alegórica. Forma e conteúdo confundem-se em uma síntese que é a prostituta” [J59, 10]. Entre outros fragmentos das *Passagens*, esse é um dos mais importantes, a nosso ver. Ali está a junção de Marx e da alegoria em Baudelaire, bem como a simbologia da prostituta como signatária da dialética entre forma e conteúdo. A prostituta, ao mesmo tempo em que se mostra como mercadoria, deve se apresentar como fetiche. O fetichismo da mercadoria e a erotização fetichista confluem-se na prostituta. Ela é a síntese da teoria do fetichismo de Marx e de Freud. Ela é o

mais “valioso espólio no triunfo da alegoria – a vida que significa morte” [J60, 5]. Essa qualidade, diz Benjamin, que não se pode negociar, é que interessa a Baudelaire.

Na Europa, entre outros motivos para o renascimento das cidades depois de seu declínio, estão os fatos ligados ao ressurgimento do comércio marítimo no mediterrâneo, e o conseqüente estímulo ao movimento das caravanas transcontinentais. Esse comércio alimentou os acampamentos locais de comerciantes que, por sua vez, necessitaram de uma estrutura mínima para sobreviver.<sup>531</sup> Nas cidades, a prática da prostituição era limitada a algumas poucas residências. Com o surgimento das cidades grandes, a prostituição se torna mais dinâmica e atrativa. O fenômeno da industrialização leva as pessoas do campo para a cidade, prometendo o reino das mercadorias. Nas grandes cidades, forma-se o espectro da massa, que permite que a prostituição se dissemine para todos os bairros. Antes segregada em apenas algumas ruas ou casas, agora o comércio do sexo ganha a consagração, pelo rito da massa. Nesse rito, a massa atravessa as galerias e exige, como consumidores, que a prostituição esteja também ali, junto das mercadorias-fetichê. A venalidade pode se tornar uma estimulante sexual, ficando evidente quando uma massa de mulheres enfatiza o seu caráter de mercadoria. O teatro de revista exemplifica o gesto de massa, quando mostra as mulheres vestidas exatamente iguais e uniformes. Essas mulheres se tornam o artigo de massa na vida libidinal dos habitantes da cidade [J61a, 1].

A mercadoria celebra seu triunfo na natureza feminina prostituída. A natureza sempre coroa a mercadoria, pois dela faz parte aquilo que já foi orgânico. A prostituição é o mecanismo vivo visível da forma mercadoria. Nela se conjugam as forças econômicas e as do desejo. A prostituta congrega quase todas as formas de fetichismos. Com o *sex appeal*, temos a mobilização do fetichismo da mercadoria com o prazer perverso. Benjamin chama a atenção para os anúncios publicitários que mostram a mulher na qualidade de mercadoria e agente do desejo. O corpo feminino, antes exigido para o aumento da produtividade nas fábricas, também agora é catalogado na fantasia sexualizada do capital.

---

<sup>531</sup> DOBB, Maurice Herbert. *A Evolução do Capitalismo*. Trad. de Manuel do Rego Braga. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 56.

Enquanto houver uma aparência histórica, ela encontrará seu último refúgio na natureza. A mercadoria, que é o último espelho histórico da aparência histórica, celebra seu triunfo no fato de a própria natureza assumir o caráter de mercadoria. Esta aparência de mercadoria da natureza encarna-se na prostituta. “O dinheiro transmite sensualidade” é o que se diz, e esta fórmula delinea apenas o contorno mais grosseiro de um estado de coisas que vai muito além da prostituição. Sob o domínio do fetichismo da mercadoria, o *sex appeal* da mulher toma mais ou menos intensamente as cores dos apelos da mercadoria. Não é à toa que as relações do cafetão com sua mulher – que ele considera uma “coisa” a ser posta à venda por ele no mercado – excitaram intensamente a fantasia sexual da burguesia. O reclame moderno demonstra, por um lado, quanto os atrativos da mulher e da mercadoria podem se confundir. A sexualidade que, anteriormente, fora estimulada pela fantasia do futuro das forças produtivas, de um ponto de vista social, é agora mobilizada pela fantasia do poder do capital [J65a, 6].

A originalidade de Benjamin está em perceber como a forma mercadoria se intercala com a prostituição, por meio da teoria dos fetiches de dois autores aparentemente antagônicos, que são Marx e Freud. Enquanto um explica o fenômeno do fetichismo pela escala da produção social, o outro o desdobra pelo viés da pulsão sexual desviada. Aquilo que era apenas uma teoria na década de 30 do século XX, confirma-se na prática do capitalismo na contemporaneidade. Nas grandes cidades, a prostituição “aparece não só como mercadoria, mas como artigo de massa, no sentido exato do termo [J66, 8]. Essa mercadoria tem a sua expressividade profissional comutada pela expressividade individual, disfarçada sob a maquiagem. É a busca da individualidade para se tornar uma mercadoria “exclusiva”. A prostituição é um trabalho, da mesma forma que o trabalho se torna uma prostituição, no capitalismo. Os passos prostituídos foram rápidos por causa do desemprego. Se antes, para os saintsimonianos, a ideia da alegria no trabalho era vista como imagem do prazer da procriação, mais tarde essa imagem muda, pois o próprio ato sexual é marcado pela falta de alegria que oprime os trabalhadores. A tristeza na prostituição é a tristeza da exploração do trabalho [J79, 5]. No entanto, da mesma forma como no mercado do emprego todos devem *keep smiling*, a prostituta deve manter o sorriso, no “mercado do amor” [J75, 1]. Ele é artificial, tal como as expressões faciais da sociedade contemporânea.

Se as rivalidades entre os poetas são antigas, a partir de 1830 elas acontecem no mercado. Sob o capitalismo Oitocentista, o mercado precisava ser conquistado pelos poetas. Naquele século, o surgimento de vários estilos

em paralelo é o suplemento do mercado que se “abre ao poeta como o público. Baudelaire não se baseou em nenhum estilo e não se apoiou em escola. Foi uma autêntica descoberta dele o fato de estar competindo com indivíduos” [J59a, 2]. A revolução política e a dessacralização da vida expõem os poetas e artistas nas ruas. Eles não têm mais a garantia da ociosidade paga e, na ágora moderna, encontram-se apenas consumidores, não necessariamente interlocutores.

A ideia de explorar a natureza é próxima da noção de exploração do homem. Segundo Benjamin, se o homem não fosse explorado, não teria esse discurso impróprio de exploração da natureza, pelo menos não como se efetua hoje na forma irracional. O mérito de Fourier foi ter apresentado o trabalho animado pelo jogo que não visava à produção de valores, e sim o melhoramento da natureza. A terra cultivada, em conformidade com o conceito *Wirtschaft*, é o lugar de produção ou da taverna, no duplo sentido da palavra. Nesse sentido, ela deixaria de ser parte de um mundo no qual a ação não é a irmã do sonho, mas anda com as mãos dadas com ele. A imagem mítica ou utópica de uma comunhão com a natureza deve fazer parte de todo projeto político digno, que deve colocar o homem como aliado, e não como explorado. Só se elimina a ideia de exploração da natureza quando se extingue a noção de valor da exploração humana. É necessário cultivar a terra, trabalhá-la, mas não explorá-la, assim como o homem deve ser cultivado, mas não explorado. O próprio verbo cultivar, de origem latina, que significa trabalhar a terra para a produção (cultura da terra), é ressignificado para o desempenho manual qualificado artisticamente (cultura). Mais tarde, será redefinido como habilidade intelectual (homem de cultura).

A utopia de um mundo da ação ligado ao sonho que se realiza na práxis solidária, precisa realimentar os tempos contemporâneos grávidos da possibilidade da comunhão entre homens e natureza [J75, 2]. Afirma-se a ideia pedagógica de cultivo do homem e da terra. Essa ideia se projeta na vanguarda dos movimentos verdes e da proteção do trabalho humanizado contemporâneos. A imagem da natureza dadivosa, originária das sociedades matriarcais, é o horizonte invertido que se busca. Ou seja, o futuro deve ter como referência a noção de mãe natureza dos tempos pretéritos, expressão forte que continua até os dias de hoje. Essa imagem da mãe benfazeja, no

entanto, contradiz a da mãe que precisa sobreviver na sociedade de classe. A mãe de Baudelaire, após a morte do marido, casou-se com um general, que, no entanto, não foi aceito pelo infante. Esse segundo casamento “provavelmente desempenhou um papel na evolução da vida pulsional do poeta e no fato de o modelo dele ter-se tornado a prostituta” [J 75a]. Benjamin insinua que a frequência do tema da prostituta em sua poesia está concatenada à opção de sua mãe, uma estratégia de sobrevivência na sociedade da produção. A prostituta é a encarnação de uma natureza carregada pela aparência da mercadoria que pode ser comercializada. A prostituta

intensificou sua força de ofuscamento, porque no comércio com ela está incluído o prazer sempre fictício que deve corresponder àquele de seu parceiro. Em outras palavras: neste comércio, a própria capacidade de sentir prazer figura como valor – como o objetivo de uma exploração tanto por ela quanto por seu cliente [*idem*].

O além da escolha entre mãe e filho e o aquém da escolha entre a prostituta e seu cliente encontra o seu ponto na situação pulsional de Baudelaire. O poeta, à maneira de um novo Josué, tinha a vontade não profética de “interromper” o mundo, acentua Benjamin, mas violenta, conforme sua ira e sua impaciência. Da vontade de interromper o mundo, ou parar o movimento do sol, surgia a necessidade de golpear o coração do mundo ou de embalá-lo pelo canto sereno. Essa dialética na interrupção alimenta os escritos de Baudelaire. A vontade de interrupção faz o poeta acompanhar a morte para encorajá-la em sua obra. Essa ideia de interromper o curso do mundo é análoga àquela presente na tese XV, quando se tem consciência para explodir o *continuum* da história. Essa tese relata que os revolucionários, em lugares diferentes de Paris, atiraram contra os relógios, talvez para interromper o curso das horas, para vencerem os inimigos da Revolução de Julho.<sup>532</sup> Tanto na tese quanto nesse fragmento, a imagem da “interrupção” é associada a Josué, aquele que orou a Deus para que interrompesse o movimento do sol a fim de poder derrotar os adversários. Baudelaire quer que o “agora”, tal como o

---

<sup>532</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2007, p.123. Tese XV. Cf.: BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 701-702.

modelo messiânico, abrevie o curso do mundo e a história da humanidade.<sup>533</sup> O poeta quer parar as horas, pois os segundos estão mais acentuados e de seus pêndulos jorram estas palavras: “eu sou a Vida, a insuportável, a implacável Vida” [J49, 5]. Benjamin interpreta a ira de Baudelaire consentânea à sua natureza destrutiva, pois ele reconhece, nos acessos do poeta, um estranho “seccionamento do tempo” [J50, 1]. O poeta não quer se deixar levar pelo contínuo do tempo; por isso, usa as metáforas de cesuras e contrapontos estéticos. Na teoria da arte de Baudelaire, o motivo do choque aparece na gargalhada sarcástica do inferno, fazendo o alegorista interromper suas meditações [J90, 2].

Conforme Benjamin, os poemas *Je n'ai pás oublié, voisine de la ville* e *La servante au grand coeur* parecem estranhos nas *Flores do Mal*, por fazerem parte dos escritos mais antigos do livro. Eles se referem à mãe do poeta e, por isso, não lhes foram dados títulos para não revelarem as suas conexões secretas. Sobressaem nos poemas as características de um idílio fúnebre e uma rara paz, difícil de encontrar no poeta. De acordo com o crítico, os dois poemas apresentam a imagem da família órfã de pai e o filho que não ocupa o lugar paterno, deixando-o vazio. No primeiro poema, encontra-se a imagem do sol crepuscular longínquo, simbolizando o olhar paterno (“grande olho aberto no céu curioso”) que “repousa com simpatia distante e sem ciúmes na refeição que compartilham mãe e filho. O segundo poema evoca a imagem da família sem pai, reunida não em torno de uma mesa, e sim de uma sepultura” [J71a, 5]. O calor da vida grávida de possibilidades deu lugar ao vento fresco da “brisa noturna da morte”. Benjamin utiliza de alguns expedientes psicanalíticos para interpretar esse poema, lembrando o mito da horda primitiva em *Totem e Tabu*,<sup>534</sup> de Freud. O pai morto é rememorado a partir da construção de um totem, que dessa forma pode ser venerado e devorado, como expiação da culpa pela sua morte. Baudelaire, no entanto, não ocupa o lugar simbólico do pai morto. Mas a sua aproximação da mãe não deixa de ser edipiana. A dialética baudelairiana coloca Deus em oposição ao homem. O suicídio

---

<sup>533</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2007, p.138. Tese XVIII. BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 703.

<sup>534</sup> FREUD, S. *Totem e Tabu*. Trad. de Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago, 1995, p. 145-146.

representa a grande conquista da modernidade, a quintessência da modernidade.

Baudelaire escreve para sua mãe, afirmando que *As Flores do Mal* é um livro de beleza sinistra e fria, contendo furor e paciência [J19a, 8]. Esse olhar duplo de Baudelaire, elencando a beleza numa outra atmosfera mais áspera, ou o produto do trabalho intelectual como fruto de duas forças antagônicas, coloca-o sensivelmente na dialética das imagens Benjaminianas. Numa outra carta para sua mãe, em 11 de janeiro de 1858, o poeta escreve:

A senhora não reparou, pois, que havia nas *Fleurs du Mal* duas peças que lhe diziam respeito, ou pelo menos alusivas a lembranças íntimas de nossa vida passada, dessa época de viuvez que me deixou recordações singulares e tão tristes: uma, 'Je n'ai pas oublié, voisine de la ville' (Não me esqueci, vizinha da cidade) (Neuilly); e a outra que se segue: 'La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse' (A ama bondosa de quem você tinha ciúme) (Marianne)? [J19, 3].

Baudelaire explica que não deixou claras essas referências pelo fato de não querer "prostituir as coisas íntimas da família...". Entre as coisas íntimas, René Laforgue comenta que Baudelaire tinha desenvolvido o hábito de *voyeur*, frequentando bordéis. Isso, possivelmente, por ter presenciado sua mãe ou a babá tendo relações sexuais com o seu pai. Por causa da fixação no olhar, segundo a análise psicanalítica feita por Laforgue, o poeta tornou-se um crítico que sentia a "necessidade de ser objetivo, para não perder nada de vista" [J17, 4]. Por isso, Baudelaire parecia plainar acima de tudo como uma águia, e com toda a segurança. Tinha o refúgio da imaginação criadora. Ange Pechméja tem admiração pela obra do poeta por causa de seu encanto sensual da linguagem. [J19a, 9]. Benjamin, por sua vez, afirma que na poesia lírica do autor de *As Flores do Mal* está introduzida a figura da perversão sexual, quando este procura seus objetos na rua. O seu exemplo é *A Uma Passante*, poema de amor perfeito [J12a, 4]. Nesse poema, o olhar está fixo, como um *voyeur*, na "passante".

Baudelaire reivindicou a dignidade do poeta numa sociedade que não tinha mais dignidade a oferecer [J62, 1]. Ele representou, diante de um público incapaz de acompanhar a ação. Ele sabia disso e expressava esse conhecimento na representação. O movimento da classe dominante, quando

chega ao poder, iguala-se ao da moda. As ideologias dos poderosos se diferenciam das da classe trabalhadora por ser mais mutável, pois precisam ser adaptadas às situações de conflito das ideias dos oprimidos e, ao mesmo tempo, têm que transfigurar essa situação conflituosa como harmoniosa [J77, 1]. A ideologia burguesa não se compromete com o passado porque precisa se ajustar, a cada momento, com os signos do poder vigente. A mentalidade burguesa está em constante mudança, refletindo proporcionalmente no seu desapego à tradição ou à memória coletiva. Por isso, sua consciência de classe está em harmonia com valores sociais estabelecidos.

## CAPÍTULO 5 - AMORAS NA INTERRUPÇÃO

### 5.1 - Amoras e desejos

Walter Benjamin foi um crítico na batalha da literatura e um dos melhores estrategistas com a sua pena. A sua escrita tinha como referência o poeta Baudelaire, que esgrimia com as palavras. Seu objetivo, como está nas *Treze teses contra esnobes*,<sup>535</sup> é perceber o “teor de verdade” na esteira do “teor coisal” de uma obra, presente na análise do ensaio *As Afinidades Eletivas de Goethe*.<sup>536</sup> Como o alegorista do Barroco, ele se volta para o pequeno e aparentemente sem importância, para interferir dialeticamente na história. Como escritor, Benjamin nos oferece contos sintéticos e emblemáticos.

Nosso objetivo é analisar o conto *Omelete de Amoras*,<sup>537</sup> que reproduzimos a seguir. Queremos perceber as interrupções e tensões do texto e verificar a ideia de história do autor.

#### Omelete de Amoras

Esta velha história, conto-a àqueles que agora gostariam de experimentar figos ou Falerno, o *borscht* ou uma comida camponesa de Capri. Era uma vez um rei que chamava de seu todo o poder e todos os tesouros da Terra, mas, apesar disso, não se sentia feliz e se tornava mais melancólico de ano a ano. Então, um dia, mandou chamar seu cozinheiro particular e lhe disse: — Por muito tempo tens trabalhado para mim com fidelidade e tens servido à mesa os pratos mais esplêndidos, e tenho por ti afeição. Porém, desejo agora uma última prova de seu talento. Deves me fazer uma omelete de amoras tal qual saboreei há cinquenta anos, em minha mais tenra infância. Naquela época meu pai travava guerra contra seu perverso vizinho a oriente. Este acabou vencendo e tivemos de fugir. E fugimos, pois, noite e dia, meu pai e eu, até chegarmos a uma floresta escura. Nela vagamos e estávamos quase a morrer de fome e fadiga, quando, por fim, topamos com uma choupana. Aí morava uma vovozinha, que amigavelmente nos convidou a descansar, tendo ela própria, porém, ido se ocupar do fogão, e

---

<sup>535</sup> BENJAMIN, Walter. Treze teses contra esnobes. In: *Rua de Mão Única*. Trad. de José Carlos Martins, Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 31-32.

<sup>536</sup> BENJAMIN, Walter. Afinidades Eletivas de Goethe in: *Ensaio Reunidos: Escritos sobre Goethe*. Trad. de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2009.

<sup>537</sup> BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*. Trad. de José Carlos Martins, Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 219-220.

não muito tempo depois estava à nossa frente a omelete de amoras. Mal tinha levado à boca o primeiro bocado, senti-me maravilhosamente consolado, e uma nova esperança entrou em meu coração. Naqueles dias eu era muito criança e por muito tempo não tornei a pensar no benefício daquela comida deliciosa. Quando mais tarde mandei procurá-la por todo o reino, não se achou nem a velha nem qualquer outra pessoa que soubesse preparar a omelete de amoras. Se cumprires agora este meu último desejo, farei de ti meu genro e herdeiro de meu reino. Mas, se não me contentares, então deverás morrer. — Então o cozinheiro disse: — Majestade, podeis chamar logo o carrasco. Pois, na verdade, conheço o segredo da omelete de amoras e todos os ingredientes, desde o trivial agrião até o nobre tomilho. Sem dúvida, conheço o verso que se deve recitar ao bater os ovos e sei que o batedor feito de madeira de buxo deve ser sempre girado para a direita de modo que não nos tire, por fim, a recompensa de todo os esforço. Contudo, ó rei, terei de morrer. Pois, apesar disso, minha omelete não vos agradará ao paladar. Pois como haveria eu de temperá-la com tudo aquilo que, naquela época, nela desfrutastes: o perigo da batalha e a vigilância do perseguido, o calor do fogo e a doçura do descanso, o presente exótico e o futuro obscuro. — Assim falou o cozinheiro. O rei, porém, calou um momento e não muito tempo depois deve tê-lo destituído de seu serviço, rico e carregado de presentes.

Neste conto, as perspectivas de Benjamin sobre a história e os usos da memória e da rememoração estão potencializadas. O texto inicia pela forma tradicional do “Era uma vez...”. Para um autor que critica a história etapista e progressista, um pensador que chamou a atenção dos limites epistemológicos da história positivista e metafísica, deve parecer estranho esse procedimento. No entanto, no conto se faz uso de expressões consagradas. Portanto, ele não possui o carimbo de uma história na qualidade de *Geschichte* ou propriedade de ciência das humanidades. Esse “Era uma vez...” se caracteriza pela fórmula aclamada nos livros infantis, que Benjamin gostava tanto de colecionar. Nos livros infantis sobressai a ideia de história, de conto ou narrativa como *Erzählung*. Isso redundava numa intervenção teórica diferente. Conforme Benjamin, devemos ter em mente que “o comentário de uma realidade exige um método totalmente diferente daquele requerido para um texto. No primeiro caso, a ciência fundamental é a teologia, no segundo, a filologia”.<sup>538</sup> O que

---

<sup>538</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. (org.) Willi Bolle. Trad. do alemão: Irene Aron; trad. do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG/ São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 502.

interessa a Benjamin não são os grandes contrastes, mas os contrastes dialéticos. O presente precisa ser mais do que ponto de passagem - deve imobilizar-se em seu limiar. Ao contrário do historicismo, que pretende apresentar a imagem “eterna” do passado, o materialista histórico deve apreender a experiência dele como única. O materialista dialético deixa para os outros “desgastarem-se com a prostituta ‘Era uma vez’ no bordel do historicismo”.<sup>539</sup> O historiador crítico e senhor de suas forças precisa explodir o *continuum* da história, pois esta glorifica a história universal dos vencedores. Esse “Era uma vez” oculta a história linear das elites e escamoteia a luta de classes em épocas passadas. Os povos que foram dominados querem escrever a sua história, mas não com as lentes dos colonizadores. Antes objetos de pesquisa, agora exigem ser sujeitos formuladores de seus projetos.

Os povos subalternos procuram outros formatos para suas histórias, evitando o “Era uma vez”. Benjamin se refere à emancipação das classes oprimidas, quando quer dar voz à história do ponto de vista de suas vítimas. Esse crítico quer restituir à utopia a sua força negativa; por isso, pensa num método que rompa com o determinismo teleológico. A alegoria “Era uma vez”, como está nas teses, pode ser interpretada como a prostituta instalada no prostíbulo do historicismo, que recebe os vencedores em sequência, um após o outro. Ela não tem escrúpulo, como não tem o historicismo, que tudo abarca de forma homogênea. Para que o tempo carregado de “agora” possa acontecer, ele necessita da interrupção histórica.<sup>540</sup> No processo de escrever a história, de acordo com Benjamin, devemos dar às datas a sua fisionomia, misturando aspectos do passado com o agora. Na expressão “Era uma vez” está implícita a ideia de progresso. Benjamin prefere o conceito de atualização, no qual pode ser escrita a história dos povos sem história. Perpassa nesse conto uma explanação do objeto na qualidade de três fetiches: da mercadoria, da magia e no sentido psicanalítico.

“Era uma vez um rei que chamava de seu todo poder e todos os tesouros da Terra, mas, apesar disso, não se sentia feliz e se tornava mais

---

<sup>539</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. de Wanda Nogueira Caldeira Brant. Trad. das teses Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Muller. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 128. Cf.: BENJAMIN, Walter. Über den Begriff der Geschichte. In: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt (am Main): Suhrkamp, 1990, p. 702.

<sup>540</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2007, p. 128. BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 702.

melancólico de ano a ano.” Um rei que tem tudo o que quer e todo o poder do mundo, mas não consegue a singeleza da felicidade. O homem, um ser desejante, não consegue aprisionar todos os objetos de desejo, embora nunca desista disso. O rei, ao tomar o objeto de desejo como objeto de consumo, não percebia a diferença em questão. Sua tristeza decorre dessa incompreensão. Nem todos os objetos possuem valor de troca. Logo, nem todos podem ser consumidos/comprados. O rei estava desolado porque estava enganado. Aquilo que aprendeu a amar, e se tornou objeto de seu desejo, não consegue encontrar (e, portanto, possuir). Em psicanálise, aquilo que mais amamos é coisa que nos escapa, que não conseguimos possuir. Propriedade e mistério são coisas que Benjamin não cansou de aproximar, tesouros estimados são cheios de segredos; o que é aparente é a forma, e não o conteúdo. Forma e conteúdo, propriedade e mistério são fenomenologicamente dialéticos; por isso, em constante transformação. Desta forma, são escorregadios e conformam o desejo.

A omelete de amoras assume, no conto, poderes de coisas fantásticas. Mesmo passados mais de cinquenta anos, aquela omelete comida naquelas circunstâncias, quando criança, marca a memória do rei adulto. Transforma-se de um simples significado para um significante para esse sujeito. Aquilo que marcou o jovem príncipe, ainda hoje o marca. Mas essa marca chega a causar no rei uma ferida, a ponto de ele ficar quase desvairado, tal como Aristóteles já tinha escrito muito tempo antes. Se a omelete aparece num primeiro momento como objeto fetichizado, no mercado das economias, em seguida ela funciona como fetiche fantasmagórico, no sentido antropológico. O rei supõe que ao comer, adquirirá algum tipo de força. A omelete parece possuir uma magia que, ao ser consumida, transmitirá poderes mágicos ao comensal.

O cozinheiro, no entanto, sinaliza para o rei que a omelete é produzida do que se faz, mas também pelo que excede todos os fazeres. A omelete, a coisa, leva aquilo que o cozinheiro sabe fazer, o que aprendeu com a sua experiência de cozer: agrião, tomilho, amoras. A iguaria leva também versos encantados que o cozinheiro, como uma espécie de “mago”, sabe aplicar. Esse mago, contudo, sabe dos limites de sua força (sabe do seu suposto saber), e que não agradaria ao paladar do rei. A omelete sagrada, mais do que mágica, era feita do que se faz e também do que está aquém e além do cozer. Assim

como o cozinheiro lembra um mago, pois sabe recitar os versos certos no momento exato, da mesma forma a velhinha é apresentada como outra feiticeira, pois encantou o menino pela boca, de tal forma que este jamais a esqueceu. O rei, inclusive, mandou procurá-la em todo o reino, em todos os lugares, mas nada de encontrá-la. “A omelete retirava os seus poderes não de si própria, mas de sua situação e ligações: era, mais que uma coisa, um signo forte, uma coisa capaz de resumir circunstâncias e laços que a incluíam e a ultrapassavam”.<sup>541</sup> Temos a inefabilidade do desejo e a fantasia que permeia os objetos socializados.

A simplicidade das amoras é transformada, pela pena de Benjamin, numa omelete aurática, aquela que só foi feita uma vez e que é irrepetível. Como a aura da Capela Arena de Giotto ou a aura da Capela Sistina, só existiu aquela aura naquela omelete pretérita. E porque é maior do que o rei, a coisa que pertence ao rei é coisa a que o rei pertence. Aquilo que o rei domina é ele dominado. É o fetiche enquanto perversão, no sentido de Freud, aquilo que assume outras formas no desejo, juntamente com o fetiche da mercadoria, no sentido de Marx, que se interpenetram nessa forma dialética benjaminiana. Quando o rei acha que tem as coisas mais preciosas, é uma coisa aparentemente não preciosa que tem o rei. Possuir é ser possuído, a coisa possuída atrai o possuidor. Essa fome estranha que não saciou o rei, que inclusive cresceu depois de servir-se do alimento, fome que não é fome, é desejo. O alimento é o objeto-desejo nas palavras de Jean Laplanche. Para esse psicanalista, o objeto-fonte de desejo está fora de nós, e não dentro, como a omelete de amoras estava fora do rei.

---

<sup>541</sup> FILHO, José Moura Gonçalves. Jean Laplanche, a omelete e o seio, in: *Memória da psicanálise*, São Paulo, Ediouro, 2009, p. 60.

## 5.2 - Amoras e melancolia

Está escrito no texto que o rei “não se sentia feliz e se tornava mais melancólico de ano a ano”. Para Freud, a melancolia se caracteriza psicologicamente por um desânimo doloroso, por um desinteresse pelo mundo e pela perda da capacidade de amar, devido à ausência do objeto amado. A palavra “melancolia” vem do grego *melas* (negro) e *kholé* (bile). Para Hipócrates, o desequilíbrio orgânico provoca a doença. A melancolia designava um estado patológico do fígado, que produzia a bÍlis escura e provocava depressão e irritação. O indivíduo melancólico tem rebaixado o sentimento de autoestima, chegando a ponto de autoinsultos e à expectativa de punição. Diferentemente do luto, no qual o que se perdeu não é inconsciente, na melancolia, a perda foi retirada da consciência. Nesta, existe uma premente tendência a se comunicar, encontrando satisfação no autodesnudamento. O luto se aproxima dessas características: esse mundo perde o valor porque a pessoa amada não se encontra mais nele. No luto o indivíduo perde a capacidade de escolher um novo objeto de amor. O sujeito que não tem mais o seu objeto amado exige que toda libido seja desligada da vinculação com este objeto.

No melancólico a perda não se deve necessariamente de um ente querido, pois essa perda é de natureza ideal. Na maioria dos casos o sujeito não consegue compreender o que perdeu e o que lhe causa falta. Às vezes o melancólico sabe quem ele perdeu, mas não o que perdeu. O Eu gostaria de incorporar o objeto, chegando mesmo a devorá-lo de acordo com a fase oral ou canibalística do desenvolvimento libidinal. De acordo com o conto, o rei quer saciar o seu desejo pela boca.<sup>542</sup> Na melancolia, que é uma forma patológica do luto – pois neste a resolução da perda opera de maneira mais rápida – o sujeito soluciona o conflito entre a prova de realidade, que demonstra que o objeto não existe mais, e a incapacidade desse sujeito em aceitar essa perda, não pelo desinvestimento gradual do objeto, mas por sua incorporação no

---

<sup>542</sup> FREUD, Sigmund. Luto e Melancolia. Trad. de Marilene Carone. *Novos Estudos*, n. 32, março de 1992, p. 130-142.

próprio Eu. Por meio da identificação do objeto perdido, este se salva, fundindo-se no Eu ou parte dele.

O rei, no conto, vive a melancolia proveniente da perda de uma pessoa amada ou da perda de alguma coisa que serve como ideal. Ele não tem consciência do que é perdido; por isso, pede a omelete de amoras. Podemos supor a proteção ou presença do pai. Não é a omelete que o rei quer, mas o sentimento inefável que aquele momento na floresta produziu. Logo, a omelete de amoras oculta o objeto de desejo do rei com uma carga libidinosa. O pai e a velhinha, presentes no conto, são personagens significativas por reviver a memória do rei. O objeto amado e perdido circula por esses personagens no seu momento passado. O próprio Freud não hesita na inclusão da caracterização da melancolia à regressão do investimento de objeto à fase oral da libido, vinculado ao narcisismo.

A ameaça violenta do rei, direcionada ao cozinheiro, esconde mais do que a autoridade monarca: o amor pelo objeto, que não pode ser abandonado, refugia-se na identificação narcísica, colocando o ódio em ação neste objeto substitutivo, insultando-o e fazendo-o sofrer, e ganhando nesse sofrimento uma satisfação sádica. A relação afetiva com o objeto amado era ambivalente e continha elemento de ódio. Essa relação de ambivalência externa se perpetua, de forma introjetada, no sujeito. O Supereu, encarregado da censura moral, continua dirigindo ao objeto introjetado as mesmas acusações que o sujeito canalizava ao objeto quando estava fora, antes de sua perda. Por isso, quando o melancólico se acusa, está acusando o objeto que está agora introjetado nele. O melancólico, assim, está exposto ao sadismo do Supereu.<sup>543</sup>

Na melancolia, o surgimento da angústia de empobrecimento está ligada ao erotismo anal, retirado de suas conexões e transformado de forma regressiva. Benjamin inicia o texto enfatizando que o rei chamava de seu todos os tesouros da Terra, mas mesmo assim não era feliz. Ele mostra, como leitor de Freud, que a angústia do rei estava estreitamente relacionada com a sua tenra infância e suas fases de descobertas eróticas, quando ele não era tão rico e poderoso. O objeto de desejo do rei tem um grande significado para o

---

<sup>543</sup> ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o Anjo*. Itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981, p. 40.

seu Eu, reforçado por milhares de laços e fazendo surgir, pela sua perda, a melancolia.

Aquilo que possuímos não podemos dominar, não conseguimos conhecer na sua integridade absoluta. Não dominamos no pensamento o que possuímos. E o desejo faz com que pensemos, mas o nosso pensamento não é similar ao dissecamento, que penetra nas invariantes do objeto. Com o objeto do desejo, pensamos como quem ama.<sup>544</sup> Aquilo que me prende no inconsciente, toma-me no pensamento. O rei tenta se desvencilhar dos seus pensamentos, mas não consegue. Existe algo que ele não domina, que ele não compra, porque está no seu inconsciente e faz parte de seu desejo. Mesmo que ameace o seu melhor cozinheiro e prometa-lhe o reino e a filha, ele não terá o seu desejo satisfeito: “Se cumprires agora este meu último desejo, farei de ti meu genro e herdeiro de meu reino. Mas, se não me contentares, então deverás morrer”. O rei não sabe que o seu desejo é desejo de outra coisa, insaciável, que ele jamais o dominará.

Benjamin dá um saber a esse humilde cozinheiro de maneira que o coloca acima dos demais cortesãos. O cozinheiro, em analogia com o psicanalista, não satisfaz/cura ninguém, pois o objeto do rei pertence ao seu desejo e não ao cozinheiro/psicanalista. A psicanálise não consegue, como nenhuma ciência, substituir o mundo de outrora, não tem a receita de omeletes de amoras daquela “experiência” (*Erfahrung*), como o cozinheiro não tem aquela receita metapsicológica. O cozinheiro interrompe o discurso e corta o verbo pela raiz: “podeis chamar logo o carrasco”. A “dialética na interrupção” (*Dialektik im Stillstand*) benjaminiana vem fazer o seu uso, como um relâmpago, como num despertar de um sonho neste momento da história. As imagens estão potencializadas pela dialética. “É somente como imagem que relampeja justamente no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado”.<sup>545</sup> O cozinheiro corta a palavra, como corta a fala o psicanalista na conjunção.

Como imagem, o passado pode ser capturado, mas não como verdade historicista. Somente como lembrança a omelete pode ser recuperada, mas não como coisa do desejo. A coisa amada tornou possuído o possuidor (rei).

---

<sup>544</sup> FILHO, *op. cit.*, 2009, p. 58.

<sup>545</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2007, p. 62. BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 695.

Ele foi dominado pela coisa perdida, daí a sua infelicidade e a sua melancolia. O rei ameaça, por causa da coisa perdida e a sua tirania, antes oculta no texto, expressa-se com energia. Mas não adianta matar o cozinheiro, como não adianta odiar o psicanalista. A tirania da coisa do desejo se impõe. Mas a coisa permanece como enigma, e o rei não consegue traduzi-lo. Ele quer a coisa em si, mas não percebe que o problema não é o objeto aqui e agora. Não adianta repetir a receita, pois os ingredientes são outros, não-empíricos, como não-palpável é o desejo. A omelete de amoras teve aquele poder mágico de que fala a *Odisseia*, aquele poder de agradar tanto que Ulisses teve que prender os seus companheiros, senão esqueceriam-se do regresso. No rei descrito, ao contrário, a memória o forçava ao passado, cheio de significado longínquo. O que maravilhou o rei não foi o canto das sereias, mas as doces amoras mais do que as lotos; um aprisionamento mais forte e mais suave do que as correntes do mastro de uma nau.

O objeto ausente provoca tristeza e melancolia, quase loucura. Essa vertente insana e louca da melancolia quase foi esquecida. Benjamin faz questão de lembrar, numa passagem canônica de Aristóteles, que a melancolia estava vinculada dialeticamente à genialidade e à loucura. Pelas palavras do rei, percebemos o grau relativo que o leva à insanidade. A atividade espiritual, no melancólico, vai ao mais profundo declínio. A atitude insana é demarcada pela fascinação que o rei tem pela omelete, e ela o leva ao desvario; pois se o cozinheiro não fizer a omelete desejada, vai morrer! Esse monarca melancólico se assemelha a outro príncipe, também melancólico: Hamlet, o “espectador das graças de Deus”, só que esse vive o drama de seu destino. “Que é um homem, quando distribui seu tempo, como bens supremos, apenas entre o sono e a alimentação? Um animal, nada mais”.<sup>546</sup> Hamlet tinha se tornado a imagem do drama da consciência europeia, ou seja, um sujeito entregue a si mesmo, num mundo em constante transformação. A aspiração à felicidade de superar o tédio é impedida pela melancolia. A melancolia subsistia como um espelho, onde era refletida a falência da ordem monárquica e o desejo à intimidade pessoal. O rei em *Omelete de Amoras* apresenta-se como um homem disperso

---

<sup>546</sup> SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. de Barbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010, p. 173. Cf. também BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 162.

nos afazeres comuns da corte, embora não seja isso o que se espera de um monarca.

Na Antiguidade existiram várias correntes que viam a melancolia ligada à genialidade e com dons divinatórios. Aristóteles e seu tratado *De Divinatione Sonnium*, bem como a Bíblia, são fontes primordiais. Na Idade Média ressurgiu essa crença nos poderes divinatórios dos melancólicos. De fato, o intenso pensar e o declínio das atividades vulgares, no melancólico formavam a dialética do conhecimento. Os melancólicos eram os sujeitos eleitos para a leitura dos sonhos proféticos e interpretavam os significados de acordo com a tradição. No entanto, como alerta Benjamin, a partir do século XVII, a melancolia se torna mais sombria, pois ela prenunciava as catástrofes futuras. Com Immanuel Kant, no texto *Observações sobre o sentimento do belo e do Sublime*, Benjamin elege as seguintes passagens para caracterizar o melancólico: pessoa com desejo de vingança, com inspirações, com visões, tentações, sonhos significativos, pressentimentos e presságios.<sup>547</sup> Podemos inferir da história *Omelete de Amoras* que o rei melancólico estava com pressentimentos catastróficos, ou pensava reflexivamente num passado que superou a catástrofe, mas que esse passado não lhe perdoou (ou algum recalque lhe afligia a mente). Sua tristeza e sua melancolia procedem das formas como foram vividas nesse passado. Por trás da omelete de amoras se encontra um sujeito com visões ou tentações que, no entanto, assim acreditava o rei, aquele prato poderia ser a redenção. Ao exigir do cozinheiro o cozimento do prato, sob uma ameaça, o rei queria se ajustar com um passado, pela rememoração. Assim, temos algumas pistas de seu desejo, bem como de sua necessidade de vingança. Sua melancolia oculta as tentações que lhe acompanham desde a tenra infância, quando fugia do inimigo, esse ficticiamente histórico, mas concretamente simbólico.

A narrativa *Omelete de Amoras* só é compreendida na sua integridade quando percebemos o seu diálogo com o livro sobre o Barroco (este antecedeu alguns anos ao conto). Alguns conceitos-chave do conto foram antes explorados naquele livro, como outros serão mais bem apurados nos escritos posteriores. Devido à maleabilidade do estado do melancólico, que se

---

<sup>547</sup> KANT *apud* BENJAMIN *op. cit.*, 1984, p. 171.

apresenta na aparente dialética do ser, é que ele foi escolhido para representar alguns aspectos do Barroco no seu dualismo congênito. Diferentemente da alegoria, em que seu estado caracteriza-se pela efemeridade barroca, o melancólico traz o enigma do efêmero que lhe marcou intensamente. Em seu estudo sobre o *Drama Barroco Alemão*, Benjamin aponta as várias facetas do homem melancólico moderno. Esse estudo nos ajuda a entender o rei triste e melancólico do conto.

De acordo com a leitura benjaminiana da Reforma Protestante, ela instilou nos indivíduos a melancolia, ao abandonar a alma à graça da fé e, ao mesmo tempo, ao considerar a esfera secular e a política como ações que levam apenas indiretamente à vida religiosa. Os protestantes, quando indicam aspectos das virtudes burguesas e o sentimento de obediência ao dever, podem abandonar situações psicossociais de solidariedade e criar as condições para a melancolia. O próprio Lutero quis reagir à doutrina negadora das boas obras, pois ele estava, nos últimos anos de sua vida, bastante deprimido. Benjamin pensa que ele queria bem mais que sono e alimento. A razão deve ser ocupada na sua potencialidade criadora, caso contrário, se dispersa no *continuum* do tempo ou, como diz o personagem Hamlet, ela enferruja dentro de nós. A crença protestante, que teve grande enraizamento na cultura alemã, criara uma sujeição do homem ao seu destino. Quando as ações humanas foram despidas de valor, um novo mundo surgiu mergulhado no vazio. Conforme Benjamin, o calvinismo tentou equacionar e corrigir essas questões, o que foi visto pelos luteranos com suspeita e oposição.

Qual sentido da vida humana e da fé, se elas não podiam ser postas à prova? Sendo a fé eficaz, não havia distinção entre as ações humanas? Apenas para os mais humildes houve solução, pois deveriam viver com retidão e fidelidade às pequenas coisas, não caindo nas lamentações de um *taedium vitae*. Ao viver uma existência inautêntica, a vida protestava, pois não estava aqui para ser desvalorizada pela fé. O princípio do luto é o estado de espírito que fortifica o mundo vazio. O rei, ao desejar a omelete, quer sair desse luto e da contingência da vida. “O luto é o estado de espírito em que o sentimento reanima o mundo vazio sob a forma de uma máscara, para obter na visão

desse mundo uma satisfação enigmática”.<sup>548</sup> O cozinheiro/psicanalista deve retirar essa máscara do rei, para que ele perceba as situações de outrora que criaram o momento significativo da omelete de amoras. O momento deve ser lembrado, mas a omelete jamais será como aquela da infância. Há mais mistérios entre aquela omelete e o reinado do que pensa o rei, há mais segredos na omelete daquela infância do que numa simples receita do bom cozinheiro. O objeto de desejo do rei está ligado ao sentimento apriorístico e a sua representação, ao seu aspecto fenomenológico. Por isso, ele quer o objeto de seu desejo aqui e agora. Mas a melancolia não passará, como a meditação profunda e a *apateia* não serão saradas pela presença do alimento. O estado de impassibilidade permanecerá, como sabe o cozinheiro, pela sua experiência. O cristianismo estabelece a correlação entre a melancolia e o pecado. Independente das ações humanas, o homem é pecador de nascença; porém, se seguir os passos de Cristo, a melancolia não o abordará. A vida virtuosa protege o ser humano do arдил que o leva à melancolia.

O Barroco reage ao pessimismo racional e à prática estoica, que confronta o homem moderno com o amortecimento de seus afetos. Isso pode levá-lo à alienação do próprio corpo. Esse sintoma de despersonalização é sentido como um estado de luto absoluto. O rei da narrativa é um alienado de seu corpo desejante e reflete o estado de luto. Alguns artistas conseguem fazer dessa condição patológica uma reflexão criadora. Albert Dürer, com a sua *Melancolia I*, exemplifica esse poder criativo.<sup>549</sup> Seu extraordinário poder de observar e pesquisar o homem, seu espírito inquieto sempre em busca da novidade e a dimensão universal de suas criações artísticas, trouxeram o Renascimento para junto dos alemães. Coisas supostamente insignificantes, como por exemplo, uma pedra, um triângulo, uma esfera, objetos postos aparentemente ao acaso, são colocados como cifras de uma sabedoria misteriosa, pelo fato de não existir relação harmônica entre elas.

O personagem de Dürer se encontra rodeado de objetos sem qualquer serventia. São objetos de ruminação, de meditação constante e exaustiva.

---

<sup>548</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1984, p. 162.

<sup>549</sup> JANSON, H. W. e JANSON A. F. *Iniciação à História da Arte*. Trad. de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 241-442. Cf. também BOLLE, Willi. As siglas em cores no “Trabalho das Passagens”, de W. Benjamin. In: *Estudos Avançados*, 10 (27), maio, São Paulo, 1996, p. 50.

Como outros personagens, esse é apresentado em introspecção, com grande expressividade e alcance psicológico. Tanto suas gravuras, quanto seus retratos, demarcam um estado de reflexão constante. O personagem melancólico que detém o saber, que irá influenciar alguns tipos barrocos, estava presente também no romantismo. O Romantismo no século XIX, heroizou o melancólico na esteira do Barroco. A melancolia passou a assumir o coroamento orgulhoso de uma independência do espírito que era capaz de reconhecer a sua solidão. Foi com a leitura do romantismo alemão que Benjamin se aproximou dos caracteres psicológicos daqueles indivíduos.<sup>550</sup> Esse estilo deixou marcas profundas em Benjamin, principalmente em seus valores e sentimentos. Naquele século, Baudelaire fez também a sua marca, por isso está nas *Passagens*. Está escrito, num fragmento dessa obra, que Baudelaire via o melancólico como a “fonte de toda poesia sincera”.<sup>551</sup>

A gravura da melancolia de Dürer antecipa muitos aspectos do Barroco. Isso fica claro no saber obtido pela meditação e pela ciência auferida pela pesquisa que, outrossim, funde-se no homem barroco. Enquanto os renascentistas investigavam o universo, o Barroco estudava as bibliotecas, resultando numa meditação em que o livro aparece como correlato. Deus imprimiu no homem a sua imagem e semelhança. Deus transforma o homem barroco num excerto de livro, num fragmento de uma obra, “núcleo e pedra preciosa das demais partes desse grande livro do mundo”.<sup>552</sup> A *Melancolia* de Dürer olha para o horizonte, refletindo com um livro apoiado nas pernas. Benjamin lembra que o “Livro da Natureza” e o “Livro dos Tempos” são objetos típicos da meditação barroca. O livro era considerado no Barroco um monumento ao teatro da natureza, constituído de coisas ricas fixadas pela escrita. Na gravura sobre a melancolia de Dürer, percebemos que a figura está desligada da atividade dos outros seres e em seus olhos perpassa uma imagem de irritação, podemos mesmo dizer traços inequívocos de cólera, palavra que também deriva de *Kholé* (bílis). O rei da ficção é aquele indivíduo que está melancólico, mas também encolerizado: caso o cozinheiro não consiga preparar a omelete de amoras, deverá morrer. O rei não sabe ler o

---

<sup>550</sup> BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Trad., introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.

<sup>551</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2006, p. 288.

<sup>552</sup> BUTSCHKY *apud* BENJAMIN, *op. cit.*, 1984, p. 164.

“Livro da Natureza” e, por isso, precisa da ajuda de seu fiel cozinheiro. Benjamin pinta com palavras aquilo que Dürer concebeu como imagem.

### 5.3 - Amoras de saturno

No conto, há uma leitura do mundo e do homem que o rei não consegue compreender. A parábola evoca outras realidades, de forma alegórica, de uma ordem superior ao seu poder de mando. A floresta era “escura” quando o príncipe e seu pai fugiam do inimigo. Nessa floresta escura estava escondido o mistério da omelete. Não adianta recitar oralmente o verso presente no livro de receitas: o momento é outro e o livro dos tempos também. A introspecção da personagem de Dürer, embora signifique conhecimento, não significa, como no caso do rei, deter o saber. Conhecimento e saber são coisas diferentes, pois este é fruto da experiência. Curiosamente, diferente da personagem de Dürer, a sapiência, na narrativa, está com o cozinheiro. Benjamin inverte, dialeticamente e de propósito, o sujeito da narrativa. O rei melancólico busca o consolo daquele dia perdido da infância, quando estava com fome e cansado. Naquele tempo, a esperança entrou em seu coração, dando-lhe perspectiva de futuro. O que saciou a sua fome foi mais do que a omelete: foram as circunstâncias misteriosas daquele dia, junto com a segurança e a proteção representada pelo seu pai.

Quem detém o livro da natureza é o cozinheiro, livro isento da destruição, ao contrário do que acontece com as pirâmides, as estátuas, as colunas, com os materiais que são gastos pelo tempo. Para Ayres, como para Benjamin, nada na experiência humana é mais duradouro e imortal do que o livro; por isso, ele é símbolo predileto do Barroco. É essa durabilidade do livro e as suas formas de permuta que permitem sua existência. A parábola *Omelete de Amoras* nos remete às circunstâncias barrocas: o rei, o cozinheiro, as guerras com os inimigos a oriente, um rei que julgava tudo seu, um rei detentor do poder executivo e judicial, um rei que ordena e executa a sua própria lei. Essas são as características que permitem a comparação com os elementos barrocos. Na sua complacência, o rei da ficção não parece associado à ação política. Mas Benjamin nos alerta, no livro sobre o drama Barroco, que “uma idêntica mescla de complacência e de espírito contemplativo explica por que o nacionalismo barroco jamais apareceu

associado à ação política”.<sup>553</sup> No Barroco, entre os elementos alegóricos indispensáveis para quem trabalha com o drama, está ou a intriga da corte ou o estado melancólico dos indivíduos. Tanto no conto como no livro sobre o Barroco, o objeto preferido de Benjamin é o melancólico, que confirma certas leituras de sua identidade com essa representação. No Barroco prepondera a concepção da história como drama nas convicções políticas e filosóficas. Segundo o livro *Origem do Drama Barroco Alemão*, “o Príncipe é o paradigma do melancólico”.<sup>554</sup>

Como todo indivíduo sujeito à fragilidade, o rei também se mostra frágil no seu desejo. Benjamin cita Pascal, numa vigorosa passagem de seu pensamento. A citação a seguir está no livro sobre o Barroco; observemos como as características se enquadram para o rei personagem da *Omelete de Amoras*. De acordo com Pascal:

A alma não encontra em si nada que a satisfaça. Quando pensa em si mesma, não há nada que não a aflija. Isso a obriga a sair de si, procurando na aplicação às coisas exteriores perder a recordação do seu verdadeiro estado. Sua alegria consiste nesse esquecimento, e basta, para torná-la miserável, forçá-la a ver-se e a estar consigo mesma. A dignidade real não é suficientemente grande em si mesma para que seu detentor se torne feliz com a simples visão do que ele é? Será preciso ainda distraí-lo desse pensamento, como os homens vulgares? Admito que desviar um desses homens de suas misérias domésticas, ocupando sua mente com a preocupação de dançar bem, é um meio de fazê-lo feliz. Mas ocorre o mesmo com um Rei? Não seria mais feliz apegando-se a esses vão divertimentos, mais que à visão de sua grandeza? Que objeto mais satisfatório poderia ser dado a seu espírito? Não seria prejudicar sua alegria fazer sua alma preocupar-se em ajustar seus passos à cadência de uma ária, ou em colocar com habilidade uma péla, em vez de deixá-lo fruir em paz a contemplação da glória majestade que o rodeia? Faça-se a experiência. Deixe-se um Rei inteiramente só, sem nenhuma satisfação dos sentidos, sem nenhum cuidado no espírito, sem companhia, pensar em si mesmo com todo lazer, e se verificará que um Rei que se vê é um homem cheio de misérias, que ele as sente como qualquer outro. Não é por outra razão que isso é cuidadosamente evitado, e que existem sempre perto das pessoas dos Reis muitos homens que velam para que os divertimentos alternem com os negócios, e que passam todo o seu tempo inventando para o monarca prazeres e jogos, a fim de impedir o vazio. Ou seja, o Rei é rodeado de pessoas que têm um zelo maravilhoso em evitar que ele fique sozinho, e em estado de pensar em si, sabendo que se o fizer se tornará infeliz, por mais Rei que seja.<sup>555</sup>

---

<sup>553</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1984, p. 165.

<sup>554</sup> *Idem.*

<sup>555</sup> PASCAL *apud* BENJAMIN, *op. cit.*, 1984, p. 166-167.

Nesta longa citação, percebemos como o estado de melancolia é recorrente entre os reis. Como está no início desse fragmento, no estado melancólico a “alma não encontra em si nada que a satisfaça”. A dignidade real não é suficiente para deixar o rei sem desejo. O seu cargo e a sua função não encobrem os seus limites de ente humano. Nem sempre os melhores assessores têm as melhores receitas; por isso, o rei da história vai buscar auxílio junto a um cozinheiro. Esse, como sujeito “vulgar”, não se desvencilha de seu estado, mas naquele momento é um dos homens com maior sabedoria no reino, em meio a batatas e receitas. É ele quem estabelece a interrupção analítica junto ao rei. O cozinheiro sabe que o objeto que falta ao rei não será preenchido com uma dança, com uma ária, com um jogo de péla ou outro divertimento qualquer. Como Pascal, o cozinheiro sabe que o rei “é um homem cheio de misérias”. Ficando sozinho ou pensando em si, como na *Melencolia I* de Dürer, o rei se tornará infeliz, “por mais Rei que seja”. A questão da melancolia do rei é de outra ordem que a material. E somente ele, rei, poderá se curar ou conviver com o seu drama. Nesse sentido, o significante de rei para Benjamin é o mesmo, tanto no conto quanto no livro sobre o Barroco.

No drama Barroco alemão esse pensamento vai e volta; ele ecoa, como menciona Benjamin, de mil maneiras. Esse crítico deixa a citação falar: o Príncipe treme e vacila diante de sua própria espada. Quando ele senta à mesa, “o vinho mesclado contido nos cristais se converte em fel e veneno. Assim que o dia termina, o negro rebanho, o exército do medo rasteja sorrateiramente, e vela em seu leito”.<sup>556</sup> A espada caída é o símbolo do desconsolo e da melancolia; todavia, pode ser também o sinal da impotência. O rei melancólico não pode repousar como os demais seres humanos, muito menos como os mortos, já sepultados. A caveira, como alegoria barroca, vem dramatizar as cenas. A melancolia potencializa a dialética do Barroco. Caso o rei venha a adormecer um pouco, Morfeu, aquele deus dos sonhos, filho do Sono e da Noite, vem agredi-lo, e “transforma em negras imagens noturnas os seus pensamentos diurnos”.<sup>557</sup> No drama, o rei é ameaçado com sangue, com destronamento, com incêndios; é intimidado com a morte, ou com o sofrimento. Como está no livro sobre o Barroco, a “triste melancolia mora nos

---

<sup>556</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1984, p. 167.

<sup>557</sup> *Idem.*

palácios”, o que percebemos também em *Omelete de Amoras*. A melancolia do rei lembra alguém mordido por um cachorro raivoso. Outra analogia, presente no livro sobre o drama Barroco, é que nas cortes reina o frio do inverno, pois o sol da justiça está longe. “Por isso, tremem os cortesãos de frio, medo e tristeza”.<sup>558</sup> Podemos inferir, então, que aquela tristeza do rei pode ser o resultado de alguma injustiça que ele tenha cometido no seu reinado. Entre as ações empreendidas por um monarca, algumas assumem notadamente caracteres injustos. Não é fora do comum, em qualquer representação de uma corte, haver elementos de traição, de intriga, de tirania e de alguém moralmente bom. A partir da negociação (ou não) do conflito dos interesses é que sobressai o poder de um rei. No entanto, a história está repleta da opção preferencial dos monarcas pelos sujeitos mais elevados nas estruturas sociais. Antes de um rei bom, como pode aparecer à primeira vista no conto, está um homem triste que talvez tenha feito concessões demais às classes privilegiadas. Por isso, Pascal diz que se um rei permanecer sozinho, a tristeza lhe abaterá. Ou um inimigo poderá assassiná-lo.

No teatro Barroco, a figura da intriga e do tirano são os elementos que mapeiam o enredo, sendo o inferno a imagem da eterna tristeza. Esse lugar da eterna tristeza, como está no livro *A Divina Comédia* e na obra contemporânea de Giotto nos afrescos da Capela Arena, é resgatado pelo Barroco. A eterna tristeza vem dramatizar a vida e lembrar o destino das más ações. A tristeza do espírito mostra que o diabo está por perto. Um rei triste e melancólico demonstra toda a miséria de um grande monarca, como o rei da ficção. Também, para Benjamin, a melancolia e a tristeza do terror costumam acompanhar o fim dos déspotas. Nos casos mais graves se encontra a loucura. Não nos surpreende que o rei, na sua mais suave expressão, ameace de morte o seu melhor, mais “afeito” e querido cozinheiro. Como no drama alemão, o conto mostra a loucura unida à melancolia. O rei melancólico e louco perde os sentidos do corpo e do que está à sua volta. O diabo fala aos ouvidos daquele que está melancólico e louco. Essa ideia do Barroco pode ser representada na figura de D. Maria I, a rainha louca de Portugal. E na Alemanha do século XIX, na figura do jovem louco Maximiliano. Da ficção para

---

<sup>558</sup> ALBERTINUS *apud* BENJAMIN, *op. cit.*, 1984, p. 167.

a realidade, os melancólicos e loucos foram postos a ferro. Os manicômios tomaram o lugar do inferno aqui na Terra, bem como os campos de concentração para os desviantes das “regras”.

Em conformidade com o livro *Origem do Drama Barroco Alemão*, a melancolia e sua descrição médica têm início no século XII, com a doutrina dos temperamentos da escola de Salerno, na Itália. Ela permaneceu em vigor até o Renascimento. O melancólico é aquele indivíduo invejoso, triste, ganancioso e medroso, e o *humor melancholicus*, o complexo menos nobre. A causa dessas características patológicas dos humores era o excesso do elemento seco e frio no organismo. A bÍlis negra (*bilis innaturalis*), ao contrário da bÍlis cândida (*bilis naturalis*), era esse elemento. Para essa teoria, o baço era de importância decisiva na formação da bÍlis negra, pois o sangue “grosso e seco”, que flui nesse órgão inibe o riso no homem e provoca hipocondria.

Essa teoria impressionou o Barroco, que tinha “presente a miséria da criatura”. A melancolia e sua intenção contemplativa, com sua variante especulativa, serviriam aos interesses estéticos do Barroco, pois a dialética do ser e não ser estaria presente, vida e morte estariam representadas de forma alegórica, na caveira. O olhar de um cão e a meditação de um gênio coabitam o mesmo espaço. Sancho fala a seu D. Quixote: “meu amo, é verdade que a tristeza não foi feita para os animais, e sim para os homens, mas se os homens se excedem nela, transformam-se em animais”.<sup>559</sup> O cozinheiro, como subordinado, talvez pudesse aconselhar ao rei a maneira de como afastar a sua tristeza, tal como Sancho; mas a verdade é que ele sabe que aquele sentimento do monarca tem outra fonte. O objeto ausente, que provoca tristeza, não é condicionado, oferecendo determinadas dificuldades para captá-lo, já que é objeto de desejo.

Algumas intuições antropológicas surgiram a partir desse entrecruzamento de saberes, como por exemplo, a disposição do melancólico para grandes viagens. De fato, temos na história inúmeros exemplos de pessoas melancólicas que empreenderam longas viagens. Alguns autores e a literatura deles registram personagens importantes que empreenderam viagens quando não estavam psicologicamente bem. Os grandes caminhos de

---

<sup>559</sup> CERVANTES *apud* BENJAMIN, *op. cit.*, 1984, p. 169.

peregrinação têm em seu legado a conversão de inúmeros caminhantes. Se o Caminho de São Tiago de Compostela é o mais famoso, não devemos esquecer que as peregrinações a Roma e à Terra Santa fazem parte do *homo viator*. A peregrinação à Espanha, ligada ao processo de expansão cristã conhecido como Reconquista, e as expedições à Terra Santa que, a partir de 1096, transformaram-se nas Cruzadas, foram experiências importantes para os melancólicos de ontem e para os depressivos de hoje. Como nos lembra Benjamin, a personagem “*Melencolia*” de Dürer se enquadra nessa vivência, pois está olhando para o mar, para o horizonte de grandes viagens.<sup>560</sup> No pequeno texto de Benjamin, a melancolia surge daquela experiência infantil, em que houve guerras e batalhas, em terras exóticas. A viagem, antes de ser o momento de reflexão, transformou-se, no conto, no momento em que a lei paterna se impôs como recalque. Para o jovem príncipe, no entanto, houve um tempero na batalha que a deixou tão salutar como a viagem de um melancólico.

Para Benjamin, da mesma forma que a patologia dos humores da escola de Salerno deve sua divulgação ao intermédio da ciência árabe, foi ela também quem conservou a astrologia como doutrina do melancólico. Foi Abu Ma Sar a fonte de boa parte de todo o conhecimento astrológico da Idade Média. A teoria da melancolia está diretamente concatenada com as influências astrais, sobressaindo Saturno como aquele astro mais fatídico ao espírito melancólico. Todavia, há outras interpretações mais positivas, afirmando que Saturno, por ordem divina, fica mais distante por ser um astro ameaçador. Saturno também é considerado o astro da contemplação profunda, que convida a alma para a vida interior, aquele que inspira um saber superior e um dom profético. Havia a tentativa de Paracelso de separar astrologia e medicina do *corpus* de tratamento do melancólico, da mesma forma como havia interesse nas especulações para conciliá-las.

Walter Benjamin não perde o potencial dialético da melancolia e de Saturno. Saturno investe a alma humana de preguiça e apatia, mas também de inteligência: “como a melancolia, também Saturno, esse demônio das antíteses, investe a alma, por um lado, com preguiça e apatia, por outro com a

---

<sup>560</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1984, p. 173.

força da inteligência e da contemplação”.<sup>561</sup> Saturno ameaça, como a melancolia, os que estão sob seus desígnios, de depressão ou loucura: “como a melancolia, ele [Saturno] ameaça sempre os que lhe estão sujeitos, por mais ilustres que sejam, com os perigos da depressão ou do êxtase delirante”.<sup>562</sup> Saturno traz a tristeza e a contemplação, tal como a figura de Dürer. Como apreendemos nessa citação, Saturno escolheu o rei depressivo no conto *Omelete de Amoras*, pois o astro não tem preferência entre pessoas simples e ilustres. No entanto, de acordo com Ficino, “Saturno raramente influencia temperamentos e destinos vulgares, mas pessoas diferentes das outras, divinas ou bestiais, felizes ou acabrunhadas pela mais profunda miséria”.<sup>563</sup> A escolha da personagem da narrativa ser um rei, não foi por acaso, e sim porque ele encarna o temperamento de uma pessoa incomum, um ilustre entre os homens vulgares, mas que sofre os dramas existenciais, tanto ou mais que os da sua espécie. Ele foi o alvo de Saturno, talvez pelo fato de melhor representar o exemplo da corte e de sua classe.

Panofsky e Saxl percebem que a dialética de Saturno pode ser mais compreendida quando se considera a dinamicidade de Cronos, um deus dos extremos. Cronos é o senhor da Idade de Ouro e, ao mesmo tempo, um deus triste e destronado. Ele é um deus que gera e devora seus filhos e, por outro lado, está condenado à eterna esterilidade. É facilmente ludibriado pela astúcia mais vulgar; no entanto, é conhecido como um deus sábio, providente e profético. Na polaridade de Cronos, encontramos o caráter específico da concepção astrológica de Saturno. Graças à propriedade de planeta pesado, frio e seco, Saturno produz homens fixos à vida material, que se prestam mais ao trabalho agrícola. No entanto, pelo fato de ser um planeta mais elevado, produz homens mais espirituais, *religiosi contemplativi*, alheios à vida terrena.

Pela descrição na pequena história, percebemos que o rei estava sob a influência de Saturno, pois ele estava alheio aos problemas do reino, por se caracterizar como melancólico. Seu apego à vida material está latente no início do conto, quando “chamava de seu todo poder e todos os tesouros da Terra”. O rei continha todos os predicados para ser o alvo de Saturno: era uma pessoa

---

<sup>561</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1984, p. 172.

<sup>562</sup> *Idem*, p. 172.

<sup>563</sup> FICINO *apud* BENJAMIN, *op. cit.*, 1984, p. 172.

ilustre e detentor de riquezas materiais. Ele é o sujeito que faz operar a dialética, tanto do melancólico, quanto de Saturno. Ele é o sujeito que encarna tanto a disposição melancólica da demonologia medieval quanto da meditação profunda do Renascimento. No Barroco, essa síntese foi solidificada, pois a dramaticidade da vida precisava desses elementos conflitantes e dialéticos. Assim como o quadrado mágico que está acima da cabeça da *Melancolia*, de Dürer, representa Júpiter e simboliza aquele que traz a alegria em contraposição à tristeza de Saturno, o cozinheiro, no conto, deve ser visto como aquele que é capaz de, talvez, trazer alegria ao rei. Ao mesmo tempo, como uma esperança jupiteriana, que é simbolizada pela balança, na figura de Dürer, o cozinheiro é o indivíduo que consegue proceder com justo equilíbrio e grande saber. Ele, ao contrário do rei, sabe que a pedra não representa a pedra; que o cachorro não representa apenas um animal; e que a esfera é mais que um objeto esférico. Em Dürer, o cachorro representa o melancólico, pois está deitado e cabisbaixo. Ele sonha: pode ser um sonho bom ou mau e de origem no baço. Pode ser também um sonho profético. A esfera representa o mundo, podendo ser uma metáfora da perfeição ou significando o lugar central do universo. Ela é um símbolo do homem contemplativo. A pedra pode significar dureza. O melancólico se assemelha a uma pedra ao se tornar insensível; ele se parece com uma pedra fria. Ele procede como se estivesse na conjunção de Saturno e de Júpiter, em Libra. Nesse sentido, o cozinheiro simboliza uma espécie de Júpiter, aquele que tem bons prognósticos, aquele rei dos deuses triunfador. Na mitologia, Júpiter é quem tem o poder de animar todos os seres – da mesma forma como o cozinheiro tem a incumbência de animar o rei com a omelete de amoras.<sup>564</sup>

Como Saturno, que tudo remete à terra, que presenteia os homens com sementes profundas e com tesouros escondidos, o rei da narrativa remete seu passado para uma terra distante, em que deixou sementes na forma de lembranças, com o seu pai. Embora o rei presenteie o seu cozinheiro, alguma coisa na sua tenra infância oculta, igualmente, algum valor, tal como o providente Saturno dá a entender. Na figura de Dürer, a pedra inerte simboliza o melancólico. Enquanto elemento frio e seco, a pedra reflete a inércia do

---

<sup>564</sup> PANOFSKY e SAXL *apud* BENJAMIN, *op. cit.*, 1984, p. 174.

coração. O melancólico que chora não consegue suavizar a dureza da pedra com as suas lágrimas. A indisposição do melancólico, a sua *acedia*, se assemelha à lentidão da órbita de Saturno. Na Idade Média, essa lentidão, essa inércia do coração, no melancólico era lembrada como um dos pecados capitais. A Preguiça, o quarto pecado capital, caracteriza-se por dar as costas a uma boa obra trabalhosa e se confina na ociosidade, tal como se assemelha o melancólico. Benjamin assinala que a *acedia* é o quinto elemento na série dos pecados capitais, em Dante. Os astrólogos dizem que quando as almas descem, elas arrastam consigo a preguiça de Saturno.

#### 5.4 - Amoras de lealdade

Freud procura no seu estudo *Luto e Melancolia* uma explicação científica para a melancolia. Benjamin, ao contrário, vai de acordo com as teorias formuladas por Aristóteles, a patologia dos humores da escola de Salerno, os comentários dos pensadores árabes e Panofsky, entre outros. Seu eixo principal é a história das ideias e a estética filosófica. No entanto, há várias coincidências nos dois estudos. Nos dois casos, o melancólico se desinteressa por tudo aquilo que não se relaciona com o objeto. Em Benjamin, a fidelidade do melancólico em relação ao objeto é incondicional, tanto no conto como no drama Barroco. O melancólico também tem uma relação ambivalente com o objeto: por amor ao objeto ele o salva, alegorizando-o. No entanto, como explica Rouanet, essa alegorização esvazia o melancólico de sua própria vida e, então, ele passa a viver somente como suporte de significações. Para Freud, o melancólico tenta salvar da perda o objeto, devorando-o através da regressão narcísica, “condição dinâmica do processo de identificação”.<sup>565</sup> Contudo, a sombra do objeto pousa no Eu, anulando-o, de forma que o melancólico passa a ser apenas subjetividade. Mas porque o melancólico desinvestiu do mundo exterior, essa subjetividade é expropriada pelo objeto e por uma parcela objetivada do próprio Eu. O objeto ausente ou o morto, que “continua vivendo subterraneamente sua existência de larva, acaba levando o melancólico ao suicídio: ponto extremo de desvalorização do Eu”.<sup>566</sup>

No final da escrita *Omelete de Amoras*, o rei, depois de ouvir a explicação do cozinheiro sobre por que não conseguiria fazer a omelete de amoras, tal como suas lembranças infantis, “calou um momento e não muito tempo depois... [o fez] rico e carregado de presentes”. O cozinheiro conseguiu decifrar que não era a omelete que traria de volta o objeto perdido, e que ele tampouco o poderia fazê-lo. Com este ato, o rei elabora sua perda e libera a sua libido para outros investimentos.<sup>567</sup> O rei, ao elaborar a sua falta – e, conseqüentemente, por não ficar agarrado para sempre em seu objeto –

---

<sup>565</sup> ROUANET, *op. cit.*, 1981, p. 40-41.

<sup>566</sup> *Idem*, p. 41.

<sup>567</sup> FREUD, *op. cit.*, 1992, p. 137.

extingue, probabilisticamente, o suicídio de seu destino. Ele interrompe a desvalorização do seu Eu. A teoria psicanalítica nos ensina, quando o sujeito paga pelo tratamento terapêutico, é porque ele funcionou. Da mesma forma, o rei paga ao cozinheiro. Ele ficou “rico e carregado de presentes”.

O conceito de culpa está presente em Benjamin e em Freud. Para Freud, o melancólico se sente culpado: culpado por ter odiado o objeto morto – essa culpa é reforçada com o todo peso das acusações contra o objeto. Essas acusações pressupõem a culpa do objeto. Quando o sujeito introjeta o objeto, introjeta também o objeto culpado. A culpa do melancólico inclui também a sua culpa e a culpa do objeto. Em Benjamin, a queda transforma o homem num ser culpado, arrastando consigo a natureza. O homem e a natureza decaídos se procuram, e tentam salvar-se através da alegoria: com ela, o objeto mudo recebe uma voz e o sujeito tenta reconciliar-se com Deus, fazendo a natureza triste e decaída falar.<sup>568</sup> As diferenças entre as concepções de Freud e de Benjamin é que este interpreta o melancólico barroco com uma capacidade divinatória. Os sonhos são proféticos. O melancólico de Benjamin ruma sobre a morte para entender a essência da vida. Acolhe-se nas ruínas para compreender o mundo, na sua natureza de ruína. O melancólico benjaminiano tem a sua lealdade para com o mundo das coisas como tributária da vontade de saber.

Freud, no entanto, não percebe no melancólico qualquer tentativa de querer saber. O melancólico não sabe do mundo exterior, porque este lhe é indiferente. Inconsciente, o melancólico também não sabe nada do seu mundo interior. Os dois pesquisadores têm a culpa como irreversível. Na indestrutibilidade da culpa é que reside o “mal estar na civilização”, culminando na infelicidade do homem. O progresso da civilização, segundo Freud, leva à perda da felicidade, através da intensificação do sentimento de culpa. Rouanet tem razão ao dizer que o indivíduo melancólico, presente no drama Barroco no livro de Benjamin é mais estético e histórico. No entanto, para a compreensão do texto *Omelete de amoras* e a sua interpretação, deve-se considerar o sujeito melancólico sofrendor de uma patologia do luto, tal como foi delineada por Freud.

---

<sup>568</sup> ROUANET, *op. cit.*, 1981, p. 41.

A melancolia do tirano e a *acedia* correspondente aparecem sob uma luz nova e reveladora: “a indecisão do Príncipe não é outra coisa que a *acedia*. Saturno torna os homens apáticos, indecisos, vagarosos”.<sup>569</sup> O rei da narrativa é tomado dessa *acedia*, que é inerente ao seu estado triste e melancólico. A maioria dos reis na história reflete essa apatia ligada ao seu domínio. Não sem razão, muitos deles se simpatizavam com o astro Saturno. Como pessoas que conhecem os significados dos símbolos, os reis souberam se apresentar sob o signo de saturno. Os reis que viviam sob a inércia no coração e a tirania nas ações refletiram o fim do Barroco. O drama mostra como a tirania se liga ao rei, da mesma forma que a infidelidade se processa nos cortesãos. A traição é o elemento comum entre os cortesãos. Quando o rei pede ao cozinheiro para preparar o prato inesquecível, que lhe faz recordar momentos de sua infância, sabe que esse trabalhador talvez seja o único em que pode confiar.

Qualquer representação legítima do Barroco deve conter os elementos traiçoeiros que fazem parte da vida cortesã. *O Príncipe*, de Maquiavel,<sup>570</sup> ilustra essa convivência, nem sempre fraterna. A lealdade, conforme Benjamin, só é apropriada quando existe uma relação entre o homem e o mundo das coisas. O cozinheiro representa esse ideal de lealdade. Ele serve de intermediário entre o rei e seu desejo oculto. O mundo das coisas no Barroco está para ser decifrado. O mundo das coisas não conhece leis superiores e invoca sempre a lealdade. A “memória que tenha a lealdade como atributo investe-se com os fragmentos do mundo das coisas como com seus objetos mais inalienáveis”.<sup>571</sup> O rei presente no *Omelete de Amoras*, ao rogar de forma leal a sua memória, quer o seu objeto de desejo, mas não percebe que ele não é alienável como as outras coisas que lhe cercam. É o seu simples cozinheiro quem lhe mostra que há objetos inalienáveis, tal como no Barroco, “cujas exigências nunca são excessivas”. Como um príncipe melancólico do drama Barroco, o rei triste e melancólico do conto benjaminiano, na sua autoabsorção, deve incluir as coisas mortas para, em seguida, salvá-las pela contemplação. É preciso fazer as coisas subsistirem além da alienação. Para a fidelidade no amor é preciso

---

<sup>569</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1984, p. 178.

<sup>570</sup> MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*. Trad. de Olívia Bauduh. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

<sup>571</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 1984, p. 178.

interromper dialeticamente a infidelidade de Saturno, a infidelidade do rei consigo mesmo, com o seu povo e com a sua história.

A omelete de amoras está presente no rei na forma de uma “memória involuntária”, tal como exposta por Proust, ou seja, aquilo que não foi vivenciado. A vivência (*Erlebnis*) caracteriza-se pelos impulsos e acontecimentos assimilados como fenômenos imediatos, com forte impressão. Assim, a “memória voluntária” é o seu corolário. A memória involuntária, ao contrário, estrutura-se com a experiência (*Erfahrung*), real ou acumulada, sem a intervenção da consciência.<sup>572</sup> A experiência caracteriza-se pelos dados acumulados quase sempre inconscientes, com os fatos e acontecimentos experimentados pelo sujeito na comunidade. O homem integrado na comunidade sedimenta os fenômenos ou coisas com o tempo, assimilando-os involuntariamente. Com a experiência, a permanência de um traço mnemônico se substancializa.

A consciência tem um papel importante por bloquear os choques do cotidiano, preservando a dialética da estrutura mental do indivíduo. A proteção contra os estímulos é uma função tão importante quanto recebê-los, pois o sujeito precisa canalizar suas energias internas, nele operantes, contra as energias destrutivas que vêm do exterior. Benjamin se apoia na psicanálise para afirmar que, “quanto mais corrente se tornar o registro desses choques no consciente, tanto menos se deverá esperar deles um efeito traumático”.<sup>573</sup> A omelete de amoras se expressa no inconsciente do rei como uma memória involuntária proustiana. O rei, entre os choques das batalhas vivenciadas ao lado de seu pai, conseguiu ter uma experiência mnemônica singular, capitalizando-a involuntariamente. Essa experiência integralizou o rei na comunidade dos homens. Com a sua consciência preservada, o rei precisa saber articular o seu campo de ação que, antes de tudo, é um campo político.

O compromisso ético de Benjamin é o de tentar salvar as representações culturais da violência do passado, que estão pairando sobre uma Alemanha em direção ao autoritarismo. Da mesma forma que devemos olhar o drama Barroco como uma tentativa de responder a algumas questões

---

<sup>572</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 106-107.

<sup>573</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2000, p. 109.

imediatas do tempo de Benjamin, o conto precisa ser interpretado num momento de açodamento dos conflitos sociais na Europa. O rei quer apagar os traços do seu passado para se justificar no presente. Quando Benjamin dá voz a um cozinheiro e este cessa a palavra do rei, ele mostra outra forma de uma história a contrapelo. É a interrupção apontando para os limites de uma história homogênea que privilegia alguns indivíduos.

No conto, Benjamin enxerga os extremos dos tipos e situações e dá voz àquele que pode compreender o estado de coisas. Benjamin dá o dom de despertar o passado a um cozinheiro, pois este possui a centelha da esperança, como está na tese VI dos escritos *Sobre o Conceito de História*.<sup>574</sup> Existe uma topografia do terror na história dos grandes reis, que Benjamin sinaliza com essa narrativa. O cozinheiro aponta para outro espaço de construção mnemônico para salvar o desejo do rei que, como metáfora, pode redimir os vencidos do passado. O rei quer reconstruir o passado como ele de fato foi; mas na tese VI, lemos que “articular o passado historicamente não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo”.<sup>575</sup> Benjamin exige de nós que tenhamos presença de espírito, nesse ato epistemológico, político e psicanalítico.

O novo historiador, segundo o pensamento benjaminiano, não é aquele que segue o caminho do tempo linear em direção ao infinito, mas aquele que é capaz, a cada momento, a cada instante, de parar o tempo, pois conserva a “lembrança de que a pátria original do homem é o prazer. É este o tempo experimentado nas revoluções autênticas, as quais, (...) sempre foram vividas como uma suspensão do tempo e como uma interrupção na cronologia”.<sup>576</sup> O rei procura o tempo de sua memória. Como o “agora de cognoscibilidade”, o rei quer retomar as suas experiências de outrora e, desta forma, salvar do ocorrido o que se processou apenas uma vez. Na sua vida madura, o rei representa aquela imagem da história que foi um acúmulo de catástrofes – e que precisa ser redimida com o saber específico de um cozinheiro.

---

<sup>574</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2007, p. 65. Cf.: BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 695.

<sup>575</sup> BENJAMIN, *op. cit.*, 2007, p. 65. Cf.: BENJAMIN, *op. cit.*, 1990, p. 695.

<sup>576</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 128.

## CONCLUSÃO

A história não se processa apenas por um movimento contínuo e linear, mas desloca-se também por rupturas e por sentidos heterogêneos. Isso significa que o sentido da história vem da ação dos homens e, por isso, não pode ser apreendida como um dado já concluído. Em todo momento, o homem muda suas escolhas e modifica as suas ações; por isso, nós nos diferenciamos dos outros animais. As tentativas de enquadrar os movimentos humanos dentro de períodos estáticos na história mostraram-se rapidamente superadas. As crises, as revoltas, os golpes e as revoluções, desde a Antiguidade até os acontecimentos recentes nos países árabes, demonstram que os fatos históricos são mais dinâmicos do que pensamos. Tanto o pensamento conservador quanto a esquerda stalinista, quando procurou fixar as ações históricas dentro de períodos estanques, viram-se desacreditadas pela dialética inerente à história. Embora tenhamos algumas variáveis indicativas, o que tem acontecido até hoje não quer dizer que acontecerá infalivelmente amanhã, pois faz parte da natureza humana sempre surpreender.

O ensino da história sempre esteve atrelado às autoridades: primeiramente à aristocracia, depois à burguesia e hoje aos quadros institucionalizados, privados ou estatais, do saber. A historiografia tradicional trabalhou com concepções de história que privilegiaram o continuísmo na explicação dos acontecimentos. Se essa história é boa de ser narrada e contada, ela esconde os fatos realizados pelos subalternos no passado. Desde os primeiros escritos de Walter Benjamin, sobressaem o seu descontentamento com esse fazer histórico. Ele queria uma história produzida pelos homens; por isso, seu inconformismo e a sua busca por uma explicação dialética estabelecida na práxis. Contra uma história linear e causalista, ele propôs uma história escovada a contrapelo. Nesse sentido, Benjamin utilizou a dialética, para salvar a história do movimento vertiginoso, etapista e progressista. Os historiadores precisam observar que a evidência histórica pode ser medida também pelo que não é dito ou escrito em uma era, já que uma determinada época pode ser compreendida pelo que não diz de si mesma. A partir da literatura, Benjamin mostra-nos fazendo. Ele mostrou que, no lugar onde as coisas pareciam paradas, havia um movimento indisciplinado. E onde havia um

equilíbrio confortável e continuísta, ele interrompe para exprimir o “sem-expressão”.

Isso foi feito na análise do romance de Goethe, *As Afinidades Eletivas*. A morte repentina de Otília quebra a harmonia da história. Diferente da narrativa de suicídio em *Os sofrimentos do Jovem Werther*, Goethe privilegia em *As Afinidades Eletivas* a expressividade do gesto trágico na sua imediação que provoca um não-lugar no leitor, interrompendo a harmonia da cena. A técnica da interrupção está presente no desempenho dos personagens Eduardo e Carlota. Eles, no passado, estavam vinculados pelo amor. Amaram-se, mas depois finalizaram o casamento sem nenhum valor, antes de se juntarem novamente. Benjamin pergunta onde está a suspensão na vida de ambos: no passado ou no presente? Onde está o passo em falso na vida do casal: na indecisão passada ou na infidelidade presente? A indecisão paralisa, mas a infidelidade interrompe, o que provocou inconformismo nas leituras conservadoras do romance.

Benjamin se voltou contra um conceito de linearidade histórica para destacar a importância de Baudelaire no século XIX. Baudelaire, o poeta da modernidade, expressão que ele mesmo forjou em 1859, levantou a questão, no *Spleen de Paris*, de como era possível a poesia na sociedade técnica e capitalista. A sua poesia e as suas teorias respondiam: a poesia moderna precisava ser bastante flexível e “contrastante para poder “adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio e aos sobressaltos da consciência”. A concepção de desenvolvimento histórico de Benjamin criava as condições para compreender melhor certas obras do passado e, dialeticamente, essas obras iluminavam alguns aspectos do presente.

Se a ideia de interrupção na história é recente, o mesmo não se pode falar da concepção de descontinuidade. Michel Foucault afirma que a história deve introduzir o descontínuo, e que o conhecimento histórico necessita cortar a pretensa continuidade das explicações factuais, pois as contradições fazem parte da história e, por isso, devem desalojar as totalidades e as continuidades fundamentadas em certas concepções progressistas de filosofias da história. Romper com a ideia de continuidade na história não é fácil, pois, como mostrou Norbert Elias, a organização dos Estados passou por um processo civilizador em que a vida instintiva e afetiva processou-se sob um forte controle, de forma

estável e uniforme. A ordem social que produzia mudanças históricas, inerente ao processo civilizador, foi narrada como uma evolução social que caminhava num *continuum*, eliminando as experiências diferentes e as alternativas não lineares. A história ocidental é uma história de vitória sobre os outros povos que possuem outras concepções da vida e, por extensão, outras formas de conceber o tempo, como nos revelam os estudos antropológicos. Como homens modernos, tivemos o nosso treinamento científico estabilizado na aderência tradicional de causa e efeito. Isso explica, em parte, a nossa dificuldade de articular uma explicação que considere um horizonte de inflexão metodológica ou caminhos que nos levem aos desvios e às interrupções no tempo histórico. Benjamin sabia dessa dificuldade dos homens em assimilar as descontinuidades e interrupções construtivas na política e na ciência histórica. Ele assevera, na tese X, que o nosso pensamento habitual tem resistência para elaborar uma concepção de história que evite toda e qualquer conivência com a política que trabalha com um horizonte de cumplicidade progressista, submetido aos padrões de ordenamento social.

As teses *Sobre o Conceito de História* demarcam uma transformação original na teoria e na metodologia da história, ao submeter ao debate historiográfico a concepção de interrupção. Se ali, nas teses, o conceito de interrupção está claro – pois Benjamin o fundamenta na crítica à ideia de progresso do positivismo, do historicismo e da socialdemocracia – o mesmo não podemos dizer do restante da obra. Nosso esforço foi no sentido de perceber que, em alguns escritos ficcionais, ensaios e livros de Benjamin, perpassa a ideia de interrupção. Tentamos indicar as linhas de força que estruturam o paradigma da interrupção.

A concepção benjaminiana da dialética na interrupção se diferencia do conceito de descontinuidade histórica por ser uma construção gnosiológica, investida da dialética fundamentada na prática. Benjamin, ao falar da dialética interrompida, pensa na relação entre passado e presente instaurada pela interrupção. Essa expressão não designa uma imobilização da dialética, mas uma dialética formada na dinâmica da interrupção. O “agora” nas coisas da dialética não significa uma passagem ou reviravolta, como é para Hegel e Adorno. O “agora” benjaminiano significa uma saída do tempo homogêneo para entrar num tempo pleno, explodindo a continuidade histórica e a concepção de

progresso. O que foi desprezado ou esquecido no passado readquire o seu lugar no presente que se alarga, englobando-o e recontando a história. Dessa forma, é possível salvar o passado por um presente que escapa de suas próprias limitações. O passado quer ser redimido, mas ele não se entrega a nós de forma espontânea e fácil. Ele se oculta por meio da linearidade das concepções historiográficas e envia-nos apenas sinais cifrados, algumas vezes no mistério e difíceis de serem assimilados pela razão instrumentalizada. Essas cifras do passado se assemelham a uma obra de arte autêntica e aurática, apresentando-se a nós, envoltas de mistérios e como promessa de felicidade.

## BIBLIOGRAFIA

### Textos de Walter Benjamin

BENJAMIN, Walter. A Modernidade. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

\_\_\_\_\_. A Obra de Arte na Época de Suas Técnicas de Reprodução. Trad. de José Lino Grünnewald. In: *Textos Escolhidos de Walter Benjamin*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

\_\_\_\_\_. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

\_\_\_\_\_. A Paris do Segundo Império. In: *Charles Baudelaire: um Lírico no Auge do Capitalismo*. Trad. de José Carlos Martins Barbosa e Hermerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

\_\_\_\_\_. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: *Sociologia*. Trad. de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985.

\_\_\_\_\_. A Vida dos Estudantes. In: *Reflexões Sobre a Criança, o Brinquedo e a Educação*. Trad. de Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. Afinidades Eletivas de Goethe in: *Ensaaios Reunidos: Escritos sobre Goethe*. Trad. de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *As Afinidades Eletivas de Goethe*. Trad. livre de Ana Resende, 2008. (não publicado)

\_\_\_\_\_. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. In: *Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1990. (Erste Fassung).

\_\_\_\_\_. *Das Passagen-Werk*. Herausgegeben Von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991. (Band V. 1 e V. 2).

\_\_\_\_\_. Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker. In: *Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Vol. II-2 pp. 465-505). Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977.

\_\_\_\_\_. e SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*. Trad. de Neusa Soliz. São Paulo: Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. Franz Kafka. A propósito do seu décimo aniversário de sua morte. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996, p. 137-8. (Obras Escolhidas, V. 1)

\_\_\_\_\_. Imagens de Pensamento. In: *Rua de Mão Única*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. Obras Escolhidas Vol. II. São Paulo: Brasiliense, 2000.

\_\_\_\_\_. Infância em Berlim por volta de 1900. In: *Rua de Mão Única*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. Obras Escolhidas Vol. II. São Paulo: Brasiliense, 2000.

\_\_\_\_\_. La vie des étudiants. In: *Mythe et Violence*. Paris: Les Lettres Nouvelles, 1971.

\_\_\_\_\_. Livros infantis antigos e esquecidos. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne M. Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Trad., introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1999.

\_\_\_\_\_. O que é o teatro épico? Primeira versão – Um estudo sobre Brecht. In: *Sociologia*. Trad. de Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985.

\_\_\_\_\_. O Trabalho das Passagens. In: *Cadernos de filosofia alemã*. Tradução de Sônia Campaner M. Ferrari. São Paulo, pp. 69-77, 1997.

\_\_\_\_\_. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Apresentação, tradução e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. Parque Central. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. (org.) Willi Bolle. Trad. do alemão: Irene Aron; trad. do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG/ São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

\_\_\_\_\_. Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; V. 1).

\_\_\_\_\_. *Rua de Mão Única*. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. Obras Escolhidas Vol. II. São Paulo: Brasiliense, 2000.

\_\_\_\_\_. Sobre Alguns Temas em Baudelaire. In: *Charles Baudelaire, Um Lírico no Auge do Capitalismo*. Obras Escolhidas, Vol III. Trad. de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

\_\_\_\_\_. Sobre alguns temas em Baudelaire. Trad. de Edson Araújo Cabral e José Benedito de Oliveira Damião. In: *Textos Escolhidos de Walter Benjamin*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

\_\_\_\_\_. Sobre o Conceito de História. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. de Wanda Nogueira Caldeira Brant. Trad. das teses Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2007.

\_\_\_\_\_. Über den Begriff der Geschichte. In: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

\_\_\_\_\_. *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978.

## Textos sobre Walter Benjamin

ADORNO, Theodor W. Caracterização de Walter Benjamin. In: *Sociologia*. (Org.) Gabriel Cohn. São Paulo: Ática, 1985.

\_\_\_\_\_. Prefacio a Estudios sobre la filosofia de Walter Benjamin, de Rolf Tiedemann. In: *Sobre Walter Benjamin*. Espanha: Catedra Teorema, 1995.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. e Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

AGUIRRE, Jesus. Interrupciones sobre Walter Benjamin. In: *Discursos Interrompidos I*. Prólogo, traducción y notas de Jesus Aguirre. Madrid: Taurus Ediciones, 1982.

ARENDT, Hannah. Walter Benjamin: 1892-1940. In: *Homens em Tempos Sombrios*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras: 1999.

BERMAN, Marshall. Walter Benjamin: um anjo na cidade. In: *As Aventuras do Marxismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BODEI, Remo. “L´expérience et les formes”. In: *Walter Benjamin et Paris*. (org.) H. Wismann. Paris: Cerf, 1986.

BOLLE, Willi. As siglas em cores no “Trabalho das Passagens”, de W. Benjamin. In: *Estudos Avançados*, 10 (27), mai/ago, São Paulo, 1996.

\_\_\_\_\_. *Fisiognomia da Metrópole Moderna. A Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Edusp, 2000.

\_\_\_\_\_. Posfácio: “Um Paineiro com Milhares de Lâmpadas” – Metrópole & Megacidades. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. (org.) Willi Bolle. Trad. do alemão: Irene Aron; trad. do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG/ São Paulo: Imprensa Oficial, 2006, p. 1148.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar*. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens. Trad. de Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó: Argos, 2002.

CARDOSO Jr. Hélio R. Tempo e narrativa histórica nas “Teses” de W. Benjamin. In: *A Velha História*: teoria, método e historiografia. Jurandir Malerba (org.) Campinas, S. P.: Papirus, 1996.

CHAVES, Ernani. Considera es extemporâneas acerca das “teses” Sobre o Conceito de História, de Walter Benjamin. In: *Humanitas*. Belém, v. 14, n.  , p. 19-28, jan/dez. 1998.

D’ANGELO, Martha. *Arte, Política e Educa o em Walter Benjamin*. São Paulo: 2006.

\_\_\_\_\_. Filosofia e Educa o em Walter Benjamin, in: *Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos*, vol. 87, p. 68-73, jan/abr, de 2006.

FERRARI, S nia C. Miguel. *Sobre o conceito de experiência em Walter Benjamin*. São Paulo: FFLCH-USP, 1991. (Disserta o de mestrado).

FUNARI, Pedro Paulo A. Considera es em torno das ‘teses sobre a filosofia da história’, de Walter Benjamin, in: *Crítica Marxista*, n. 3, p. 45-53, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne M. *História e Narra o em Walter Benjamin*. São Paulo: perspectiva/Unicamp, 1994.

HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. Trad. de Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

JAY, Martin. *A Imagina o Dialética*. História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais 1923-1950. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

KANGUSSU, Imaculada. Walter Benjamin e Kant I. Inexprimível: a herança do “sublime” na filosofia de Walter Benjamin. In: *Leituras de Walter Benjamin* (org.) Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1999.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. R. de Janeiro: Campus, 1988.

KOTHE, Flávio Ren . *Benjamin e Adorno: confrontos*. São Paulo:  tica, 1978.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradu o e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.

LÖWY, Michel. "A Escola de Frankfurt e a Modernidade". Trad. de Murilo Marcondes de Moura. In: *Novos Estudos*, n. 32/março de 1992.

\_\_\_\_\_. "Walter Benjamin e o marxismo." In: *Trans/form/ação*, São Paulo, 17: 7-13, 1994.

MATOS, Olgária C. F. *O Iluminismo Visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

\_\_\_\_\_. *Os Arcanos do Inteiramente Outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. Trad. de Lílian Escorel. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MURICY, Kátia. *Alegorias da Dialética: Imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2009.

OEHLER, Dolf. Science et poésie de la citation. Dans *Le Passagen-Werk*. In: *Walter Benjamin et Paris*. Colloque international 27-29 juin/1983. Paris: Cerf, 1986.

OTTE, Georg. A questão da legibilidade do mundo na "Obra das Passagens" de Walter Benjamin, In: *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 8, n.1, e n. 2, p. 25-38, jan/jun e jul/dez de 2004.

\_\_\_\_\_. Da imagem dialética à obra de arte. In: *Linha, choque e mônada*. Tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin. Belo Horizonte: UFMG, 1994.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Édipo e o Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

SALLES, Vanessa Madrona Moreira. *Teoria benjaminiana da alegoria a partir do Trauerspielbuch: a concepção de história como catástrofe*. São Paulo: FFLCH-FIL (USP), 2001. (Dissertação de mestrado).

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. Trad. de Geraldo Gerson de Souza, Natan Norbert Zins e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1989.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt. História, desenvolvimento teórico, significação política*. Trad. do alemão por Lilyane Deroche-Gurgel. Trad. do francês por Vera de A. Harvey. São Paulo: Divel, 2006.

## Bibliografia de apoio

ADORNO, Theodor W. "O fetichismo na música e a regressão da audição". In: *Textos Escolhidos*. Trad. de Luiz João Baraúna. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

\_\_\_\_\_. *A Arte e as Artes*. Trad. de Rodrigo Duarte. (Prelo.): 2008.

\_\_\_\_\_. *Filosofia da Nova Música*. Trad. de Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. *Indústria Cultural e Sociedade*. Trad. de Augustin Wernet e Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

\_\_\_\_\_. *Mínima Moralía*. Trad. de Luiz Eduardo Bica. São Paulo: Ática, 1992

\_\_\_\_\_. *Notas de Literatura*. Trad. e apresentação de Jorge Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2003.

\_\_\_\_\_. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1982.

ANKERSMIT, F. R. Historiografia e pós-modernismo, in: *Topoi*, Rio de Janeiro, mar., 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão*. Ensaios sobre o barroco. Trad. de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. introdução e notas de Jamil Almansur Haddad. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

*Bíblia Sagrada*, São Paulo: Edições Paulinas, 1990.

BLOCH, E. *L'esprit de l'utopie*. Paris: Gallimard, 1977.

BOAS, Franz. *Antropologia Cultural*. Organização, apresentação e tradução de Celso Castro. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BRAUDEL, Fernand. *Mediterrâneo e o Mundo Mediterrânico na Época de Felipe II*. Lisboa: Martins Fontes, 1983.

CARVALHO, José Murilo. *Pontos e Bordados*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

CHARTIER, Roger. "Le monde comme representation", in: *Annales*, nov-dez, 1989, nº 6, pp1505-1520.

\_\_\_\_\_. A história entre narrativa e conhecimento. In: *À Beira da Falésia: a história entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002.

DaMATTA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

\_\_\_\_\_. *Um mundo dividido: a estrutura social dos índios Apinayé*. Petrópolis: Vozes, 1976.

DESCARTES, R. *Discurso Sobre o Método e Princípios da Filosofia*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.

DOBB, Maurice Herbert. *A Evolução do Capitalismo*. Trad. de Manuel do Rego Braga. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

DUARTE, Rodrigo. *Dizer o que não se deixa dizer: Para uma filosofia da expressão*. Chapecó: Argos, 2008.

\_\_\_\_\_. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

DUPEUX, Louis. *História Cultural da Alemanha 1919-1960*. Trad. de Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador*. V. 2. Trad. de Ruy Jungman. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: *Microfísica do Poder*. Trad. de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

FREUD, Sigmund. *Das Unbehagen in der Kultur*. Herausgegeben von Lothar Bayer und Kerstin Krone-Bayer. Stuttgart: Reclams, 2010.

\_\_\_\_\_. *Interpretação dos sonhos*. Vols IV e V. Trad. do alemão e do inglês sob a direção geral de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

\_\_\_\_\_. Luto e Melancolia. Trad. de Marilene Carone. *Novos Estudos*, São Paulo, p. 130-142, n. 32, março de 1992.

\_\_\_\_\_. *O mal-estar na civilização*. Trad. de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

\_\_\_\_\_. *Totem e Tabu*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

GINER, Salvador. Nota Introdutória. In: HORKHEIMER, Max. *Sociedad en Transición: Estudios de Filosofía Social*. Provenza/Barcelona: Ediciones Península, 1976.

GINZBURG, Carlo. Micro-história: duas ou três coisas que sei a respeito. In: *O Fio e os Rastros: verdadeiro, falso, fictício*. Trad. de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Mitos, Emblemas, Sinais: morfologia e história*. Trad. de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. *O Queijo e os Vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *As Afinidades Eletivas*. Trad. de Erlon José Paschoal; introdução e notas de Kathrin Holtermayr Rosenfiel. São Paulo: Nova Alexandria, 1992.

GRESPLAN, Jorge L. da Silva. *O Negativo do Capital*. São Paulo: Hucitec, 1999.

HABERMAS, Jürgen. Consciência Moral e Agir Comunicativo. Trad. de Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

\_\_\_\_\_. *Mudança estrutural da esfera pública*. Trad. de Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HEGEL, Georg W. F., *Introdução à História da Filosofia*. Trad. de Euclidy Carneiro da Silva. Rio de Janeiro: Tecnoprint S.A., 1986.

HORKHEIMER, Max. Filosofia e Teoria Crítica. In: *Textos Escolhidos*. Trad. de Edgard Afonso Malagodi e Ronaldo Pereira Cunha. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

\_\_\_\_\_. *Teoria Crítica I*. Trad. de Hilde Cohn. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990.

\_\_\_\_\_. Teoria Tradicional e Teoria Crítica. In: *Textos Escolhidos*. Trad. de Edgard Afonso Malagodi e Ronaldo Pereira Cunha. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

\_\_\_\_\_. e ADORNO, W. Theodor. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

HUTCHEON, L. Historicizando o pós-moderno: a problematização da história. In: *A Poética do Pós-Moderno*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IANNI, Octavio. Globalização e nova ordem internacional. In: Jorge Ferreira et al. *O século XX*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

JANSON, H.W. e JANSON A. F. *Iniciação à História da Arte*. Trad. de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do juízo*. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

\_\_\_\_\_. *Kritik der Praktischen Vernunft*. Herausgegeben von Joachim Kopper. Stuttgart: Reclam, 2010.

KLEE, Paul. *Gênios da pintura*. São Paulo: Abril Cultural, 1968.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*. Contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: contraponto/Ed PUC-Rio, 2006.

KUHN, Thomas. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. Trad. de Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LACAN, J. O tempo lógico e a asserção de uma certeza antecipada, in: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LEIBNIZ, G. Wilhelm. *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1970.

LUKÁCS, Georg. *História e Consciência de Classe*: estudos de dialética marxista. Tradução de Telma Costa. Rio de Janeiro: Elfos, 1989.

MAHLER, Gustav. *Royal Philharmonic Orchestra*. Texto e documentação musical Eduardo Rincón. Trad. de Eliana Rocha. Rio de Janeiro: Infoglobo Comunicações, 2006.

MAQUIAVEL, Nicolau. *O Príncipe*. Trad. de Olívia Bauduh. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

MARCUSE, Herbert. Todo poder aos estudantes. In: SOARES, Jorge Coelho (org.) *Escola de Frankfurt*. Inquietudes da razão e da emoção. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

MARX, Karl. Das Kapital. In: *Ausgewählte Schriften*. Herausgegeben und Eingeleitet von Boris Goldenberg. München: Kindler Verlag, 1962.

\_\_\_\_\_. Kritik des Gothaer Programms. In: *Ausgewählte Schriften*. Herausgegeben und Eingeleitet von Boris Goldenberg. München: Kindler Verlag, 1962.

\_\_\_\_\_. *O capital*. Crítica da economia política. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

MATOS, Olgária C. F. Introdução. In: HORKHEIMER, Max. *Teoria Crítica I*. Trad. de Hilde Cohn. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1990, p. XVI.

NAZÁRIO, Luiz. *As Sombras Móveis*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich W. Considerações extemporâneas. In: *Obras Incompletas*. Trad. e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

NOBRE, Marcos. *A Teoria Crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

PANOFSKY, Erwin. *O Significado nas Artes Visuais*. Trad. de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

PROENÇA, Graça. *História da Arte*. São Paulo: Ática, 2000.

PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann*. Em busca do tempo perdido. Trad. de Fernando Py. São Paulo: Abril, 2010.

REIS, José Carlos. *História da “Consciência Histórica” Ocidental Contemporânea*. Hegel, Nietzsche, Ricoeur. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

\_\_\_\_\_. Os Annales: a renovação teórico-metodológica e ‘utópica’ da história pela reconstrução do tempo histórico. In: SAVIANI, Dermeval, LOMBARDI, José Claudinei, SANFELICE, José Luís. (orgs.) *História e História da Educação*. Campinas: Autores Associados: HISTEDBR, 1998.

\_\_\_\_\_. *Tempo, História e Evasão*. Campinas: Papyrus, 1994.

ROUANET, Sérgio Paulo. Adorno e a crítica da barbárie: um olhar psicanalítico. In: SOARES, Jorge Coelho (org.) *Escola de Frankfurt*. Inquietudes da razão e da emoção. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens. In: *Os Pensadores*. Trad. de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

\_\_\_\_\_. *Do Contrato Social*. Trad. de Edson Bini. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. de Barbara Heliodora. São Paulo: Abril, 2010.

SMITH, Adam. *A Riqueza das Nações*: investigação sobre sua natureza e suas causas. Introdução de Edwin Cannan; apresentação de Winston Fritsh; tradução de Luiz João Baraúna. São Paulo; Abril Cultural, 1983.

SOARES, Jorge Coelho (org.) *Escola de Frankfurt*. Inquietudes da razão e da emoção. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

VOVELLE, Michel. A história e a longa duração. In: *A Nova História*. (Dirigida por Jacques Le Goff, Roger Chartier e Jacques Revel.) Coimbra: Almedina, 1990.