

Linha, choque e mônada.

**Tempo e espaço na obra tardia de
Walter Benjamin**

Georg Otte

Linha, choque e mônada.

Tempo e espaço na obra tardia de
Walter Benjamin

Georg Otte

Orientadora:
Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Tese de Doutorado apresentada ao Curso de
Pós-Graduação da Universidade Federal de Minas
Gerais, como parte dos requisitos para a ob-
tenção do Grau de Doutor em Letras - Literatura
Comparada

Belo Horizonte - 1994

Tese defendida e aprovada, em 04 de novembro de 1994, pela banca examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury - Orientadora

Profa. Dra. Jeanne-Marie Gagnebin

Profa. Dra. Eneida Maria de Souza

Prof. Dr. Renato Cordeiro Gomes

Prof. Dr. Rodrigo Antônio de Paiva Duarte

Agradecimentos

Agradeço à CAPES e ao DAAD (Serviço de Intercâmbio Acadêmico Alemão) pelo apoio financeiro, aos Professores Drs. Düsing e Grätzel da Universidade de Mainz/Alamania pela ajuda prestada, à Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury pela orientação dedicada e à Tarcísia pelo apoio constante e incansável.

Aos meus pais

Nota bibliográfica

As indicações bibliográficas normalmente se referem às traduções brasileiras dos textos de Walter Benjamin (cf. a bibliografia deste trabalho). Quando não há tradução ou quando se deu preferência a uma tradução própria, a indicação bibliográfica se refere à edição alemã (cf. bibliografia) e será feita nos padrões adotados internacionalmente, ou seja, numa combinação de um número romano para o volume e de um número árabe para a página (ex.: I,123). O original alemão de todos os textos traduzidos por conta própria se encontra no final deste trabalho.

No caso do texto "Sobre o conceito da história", que será tratado no primeiro capítulo, as referências bibliográficas seguem a divisão do texto em teses. Nas referências à "Obra das Passagens", que não teve uma tradução publicada até o momento atual, foi acrescentada a numeração dos fragmentos adotada pelo editor alemão.

Para facilitar a identificação das referências, foram adotadas as seguintes abreviações (os dados bibliográficos completos se encontram na bibliografia):

Cartas = »Briefe«. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno. [»Cartas«. Editadas e comentadas por Gershom Scholem e Theodor W. Adorno]

Baudelaire = »Paris do Segundo Império« e »Sobre alguns temas em Baudelaire«

Obra de arte = »A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica«.

Origem = »Origem do drama barroco alemão" na tradução de S.P. Rouanet«

Passagens = »Das Passagen-Werk« [»A Obra das Passagens«]

Romantismo = »O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão«. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva

Teses = »Sobre o conceito de História« na tradução de S.P. Rouanet; ocasionalmente haverá referências à tradução de F. Kothe (»Teses sobre filosofia da história«).

Resumo

Análise comparativa dos textos tardios de Walter Benjamin. Tentamos mostrar que a crítica benjaminiana ao conceito do tempo linear se aplica, também, ao conceito do texto linear e que o autor procura substituir a linearidade temporal pela complexidade espacial.

Summary

A comparative analysis of Walter Benjamin's later texts, trying to show that the Benjaminian criticism of the concept of linear time may be applied also to the concept of linear text and that the author aims at substituting temporal linearity by spatial complexity.

C O N T E Ú D O

Introdução	5
----------------------	---

I. A história espacial

1. Reflexões preliminares	14
2. <i>As Teses sobre o conceito de história</i> como crítica ao continuísmo	28
3. Teologia e marxismo	42
4. Rememoração e citação	60
5. A proposta de Benjamin	79

II. A obra de arte sem história

1. Da imagem dialética à obra de arte	95
2. A aura enquanto invólucro	110
3. A arte enquanto mediação	122
4. Aspectos internos e aspectos externos	132
5. Reprodução e cópia	145
6. Produção e recepção	153
7. Arquitetura e cinema enquanto artes atemporais	167

III. O texto espacial

1. A autonomia da obra de arte 174
2. A narrativa enquanto mediação 182
3. A "experiência" 193
4. Vestígio e aura 207
5. O discurso rememorativo 217

IV. Observações finais 231

V. Citações no original alemão 242

VI. Bibliografia 248

VII. Anexos 277

Introdução

Em contraste com o desenvolvimento temporal e descontínuo da tragédia, o drama barroco se desenrola - por assim dizer coreograficamente - num *continuum* espacial. [*Origem*, 118]

O que caracteriza o drama barroco não é portanto a imobilidade, nem a lentidão, [...] mas o ritmo intermitente de uma pausa constante, de uma súbita mudança de direção, e de uma nova rigidez. [*Origem*, 220/1]

»A essência do Barroco é a simultaneidade de suas ações«, diz Hausenstein, grosseiramente, mas com um certo pressentimento da verdade. Pois o procedimento mais radical para tornar o tempo presente no espaço - e a secularização do tempo não é outra coisa que sua transformação num presente estrito - é apresentar todos os acontecimentos como simultâneos. [*Origem*, 218]

Estas citações de »Origem do drama barroco alemão« mostram que Benjamin considerou as categorias do tempo e do espaço decisivas para a compreensão do drama barroco. Para o Barroco, a experiência da efemeridade 'deste mundo' era o ponto de partida para glorificar a eternidade do 'outro mundo' e o próprio termo "temporalidade" não era um simples derivado de "tempo", mas carregava uma conotação claramente negativa. A temporalidade faz parte do conceito barroco da *vanitas* e, de acordo com as passagens citadas acima, uma das funções do drama barroco era a de denunciar o caráter temporal e "vão" (derivado de *vanu*) das coisas mundanas, ou seja, desmascarar o caráter ilusório do

tempo. Uma vez que tempo é continuidade, faz-se necessária sua interrupção e uma vez que tempo é movimento, o resultado desta interrupção é a "rigidez" das coisas (cf. a segunda citação), que passam a existir apenas na simultaneidade do espaço.

A finalidade deste trabalho é mostrar que as categorias do tempo e do espaço não são apenas essenciais para a »Origem do drama barroco alemão« (de 1925), ou seja, que a preocupação com elas não é apenas barroca mas também benjaminiana. A escolha destas categorias como fio condutor para este trabalho consiste justamente no fato de elas permitirem a comparação de épocas e lugares distantes sem levar necessariamente a um nivelamento das diferenças históricas e geopolíticas.¹ Elas permitiram a Benjamin, enquanto autor do século XX, fazer uma ponte com o objeto da sua análise, o drama do século XVII, mas possibilitam, também, um estudo comparativo das suas diversas obras.

Com exceção de algumas referências ocasionais, o presente trabalho se restringe aos três textos »Sobre o conceito de

¹ Cf. o artigo extremamente instrutivo de Irlemar Chiampi, onde a autora compara "neobarroco" latino-americano e pós-modernismo, associando o modernismo à cultura 'histórica' européia e o pós-modernismo à cultura 'espacial' e neobarroca da América Latina: "De fato, Jameson fala [a respeito do pós-modernismo] de uma »cultura dominada pelo espaço e pela lógica espacial«, em termos que pretendo associar aqui à linguagem formal detectada por Walter Benjamin no drama barroco, onde »o movimento temporal é captado e analisado em uma imagem espacial«." [CHIAMPI (1993) 5] Via barroco, a autora dá ao mesmo tempo uma pista para entender melhor o interesse excepcional que a obra benjaminiana despertou no Brasil. Imposto pelos colonizadores europeus, o Barroco se conservou no pensamento latino-americano, transformando-se numa alternativa à mentalidade 'linear' do Iluminismo europeu. Benjamin, enquanto crítico da modernidade e da mentalidade temporal, se revelou como aliado na luta pela "diferença" latina [CHIAMPI (1993) 6].

história» (1940), »A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica« (1935-36) e »O Narrador« (1936), dedicando, nesta ordem, um capítulo a cada ensaio. Trata-se, portanto, de textos bastante conhecidos, talvez dos mais conhecidos desta última fase da vida de Benjamin. No entanto, desconhecemos um estudo que os relacione pelo viés das categorias do tempo e do espaço. Esta temática é ao mesmo tempo o motivo pelo qual não seguimos a ordem cronológica destes textos, porém uma ordem temática, dividindo o trabalho em três etapas: História, Estética e Literatura.

Se a imobilização do tempo no espaço através do drama barroco tem seu fundamento na própria mentalidade da época em questão, a exigência de "fazer explodir o *continuum* da história", como Benjamin diz na Tese 15ª de »Sobre o conceito de história«, certamente não se respaldava na mentalidade predominante, no *Zeitgeist* do ano de 1940. Pode-se duvidar que esta exigência tenha feito parte da consciência das "classes revolucionárias", como Benjamin afirma ainda na mesma tese. A reintrodução de um pensamento 'barroco' no ápice do Terceiro Reich - acompanhada pela reabilitação da teologia na primeira tese - não significava apenas uma valorização do "choque" nas considerações sobre a história, mas se chocava diretamente com as visões progressistas da época, incluindo-se as correntes marxistas.

A crítica às ideologias do progresso, no entanto, não se limita a uma polêmica contra determinadas forças políticas. O alvo do anarquismo benjaminiano não é simplesmente a ideologia do

progresso, mas a idéia da progressão vista geralmente como qualidade indissociável do tempo. Faz parte desta ideologia a idéia de que o sujeito, enquanto gerador do progresso, ocupa um lugar exclusivo dentro da história: à maneira do observador na beira de um rio, ele assiste ao fluxo progressivo do tempo, sendo que as coisas trazidos por este fluxo aparecem e desaparecem diante dos olhos deste observador. Contrariando esta perspectiva, Benjamin não admite que o passar do tempo signifique a perda definitiva destas coisas: em primeiro lugar porque o sujeito não ocupa um lugar fixo na 'beira' da história, mas é levado por ela junto com os outros objetos; o sujeito também é objeto da história. Em segundo lugar, porque a imagem do fluxo linear, a idéia da linha do tempo em geral, é inadequada, ou pelo menos insuficiente, para uma compreensão de um presente que tem suas dívidas com o passado.

Este presente não é transição, como Benjamin diz na tese 16ª, mas é o momento em que as "ruínas" do passado se encontram, do mesmo modo como se encontram os mais diversos objetos na represa de um rio. O único privilégio do sujeito em relação aos outros objetos é de ser dotado de uma "presença de espírito" que lhe permite registrar o conjunto simultâneo das coisas do passado. O presente não é transição para o futuro, mas é acumulação do passado, ou melhor, do "material" do passado.

Benjamin não nega o dinamismo do tempo, mas valoriza os obstáculos que interrompem seu fluxo, pois são estes obstáculos que fazem com que o material do passado, até então distante, se

acumule e revele constelações inesperadas. O "choque" da interrupção faz com que os restos, as "ruínas" do passado se aproximem, formando a "imagem do passado". O encontro destas ruínas no mesmo espaço gera a simultaneidade que Benjamin já viu realizada no drama barroco: "Pois o procedimento mais radical para tornar o tempo presente no espaço é apresentar todos os acontecimentos como simultâneos."

Constelação, imagem e mônada são formações espaciais através das quais Benjamin supera os conceitos de um tempo puramente progressivo. Cabe repetir, no entanto, que Benjamin não procura aniquilar o tempo; pelo contrário: o distanciamento temporal das coisas é constitutivo para imagens e mônadas, que preservam uma tensão interna, mesmo depois de sua formação. A tarefa do historiador consiste em imobilizar a "imagem dialética" da história, sendo que os dois extremos desta dialética são a distância criada pela sucessão temporal e a proximidade conseguida através da simultaneidade espacial. Esta imagem nunca chega à imobilização definitiva, seja por causa da tensão interna, seja por causa da ameaça de se dissolver novamente no tempo, pois a "verdadeira imagem do passado perpassa, veloz" [Tese 5a].

Talvez a falta de dinamismo da obra de arte tradicional tenha sido um dos motivos que levaram o autor, cinco anos antes de redigir as teses sobre a história, a escrever seu ensaio »A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica«. Não é por acaso que escolheu a obra de arte plástica como objeto principal

da sua análise, pois são as artes plásticas que produzem obras "rijas", ou seja, obras puramente espaciais, impassíveis ao tempo. Benjamin, no entanto, não confronta a imobilidade destas obras com o dinamismo do tempo, porém com a mobilidade das massas modernas, que, no seu dia-a-dia, não teriam mais como se concentrar numa obra singular, mas procuram satisfazer seus desejos por "distração" e "dispersão". Segundo a tese principal do ensaio, a singularidade da obra de arte tradicional não é apenas inadequada para as exigências de uma sociedade moderna e dinâmica, mas também é responsável por uma "aura" que impossibilita qualquer aproximação entre a obra e as massas. Daí o postulado da reprodutibilidade técnica da obra de arte que, além de corresponder melhor à mobilidade da sociedade moderna, impede a formação de uma aura distanciadora.

Apesar de definir a aura como "figura singular, composta de elementos *espaciais e temporais*", Benjamin restringe o problema da aura a uma questão espacial, ou seja, a uma questão do espaço social. Faltam considerações históricas que, ao nosso ver, teriam contribuído para uma compreensão melhor do problema, principalmente do caráter autoritário da obra de arte tradicional. Entendemos que o problema desta obra não é tanto sua singularidade no espaço, mas o fato de ela, enquanto "mônada" imobilizada, resistir às mudanças do tempo. Sem dúvida, a existência da aura se reflete numa série de demarcações espaciais que afastam a sociedade da obra de arte. Tentamos mostrar, no entanto, que estas demarcações são a representação espacial de uma distância

histórica; a aura que torna as obras inacessíveis é como um obstáculo para o encontro com seu passado. A reprodutibilidade técnica não proporciona este encontro e o culto em torno de determinadas obras do cinema evidencia que a reprodutibilidade técnica não impede a formação da aura.

É significativo que Benjamin privilegiou as artes plásticas nas suas considerações sobre a singularidade e a reprodutibilidade da obra de arte. Trata-se de 'artes do espaço' que, ao contrário das 'artes do tempo' como a música e a literatura, não possuem um dinamismo interno. Como no caso da história, a obra musical ou literária não passa simplesmente pelos ouvidos ou pelos olhos do receptor, mas as impressões sonoras e os dados da leitura são retidos pela memória. A memória é a represa do fluxo destas impressões, que não apenas se acumulam, mas formam uma determinada constelação. Como no caso da história, há uma tensão dialética entre o distanciamento temporal do fluxo e a aproximação espacial da constelação.

O duplo sentido de "história" (e de *Geschichte*) não é coincidência; tanto a história dos fatos documentados quanto a história ficcional se passam no tempo e necessitam do "choque" para se transformarem em constelações e para se apresentarem como totalidade. O choque da narrativa é de dupla natureza, uma vez que ela, como Benjamin mostra através do exemplo de Heródoto, não segue uma lógica linear que permitiria uma explicação unidimensional dos fatos apresentados. Antecipando os achados da

Estética da Recepção, Benjamin deixa claro que é o choque das lacunas que desafia a imaginação do leitor e que provoca a transformação do texto linear em imagens. Paradoxalmente, são as lacunas também que garantem vida longa à narrativa, pois a mantêm aberta para se adaptar às exigências das gerações posteriores. Para estas gerações, cada narrativa do passado é um choque, um "Reencontro inesperado", como na história homônima de Hebel. Como Benjamin explica, esta história

começa com o noivado de um jovem aprendiz que trabalha nas minas de Falun. Na véspera do casamento, o rapaz morre em um acidente, no fundo da sua galeria subterrânea. Sua noiva se mantém fiel além da morte e vive o suficiente para reconhecer um dia, já extremamente velha, o cadáver do noivo, encontrado em sua galeria perdida e preservado da decomposição pelo vitríolo ferroso. A anciã morre pouco depois. [Narrador, 208]

Dentro das reflexões benjaminianas sobre a narrativa, a fidelidade além da morte ultrapassa os limites do sentimentalismo romântico. Para Benjamin, narrar é uma maneira de ser fiel à própria "experiência", transformando cada narração num "reencontro inesperado". Mesmo se esta experiência se perdeu por um tempo, como o cadáver do noivo desapareceu por algumas décadas, a conservação da narrativa impede que esta experiência se perca por completo. Da mesma maneira que a descoberta surpreendente do cadáver do noivo representa, para a anciã, uma espécie de conciliação com o próprio passado, cada narrativa proporciona o "reencontro inesperado" com a experiência, que sempre é a experiência do passado. A narrativa é o vitríolo ferroso, pois

conserva uma experiência que, apesar de enterrada viva em "galerias subterrâneas", pode ressurgir e causar o choque do reencontro.

Este trabalho tenta mostrar que a "redenção" do passado não é apenas uma preocupação das »Teses« com sua inspiração teológica. A redenção através do choque tornou-se uma necessidade depois que os conceitos lineares do tempo tomaram conta do pensamento ocidental, considerando o passado como acabado. Da mesma maneira que Freud tinha constatado, no plano individual, que o passado continuava 'vivo' nas "galerias subterrâneas" do inconsciente, Benjamin supera os conceitos lineares introduzindo uma dimensão vertical na história. A partir daí, o passado não é mais algo que foi deixado atrás por um presente em progressão contínua, mas acompanha, mesmo subliminarmente, este presente. É fazendo "explodir" a progressão linear do tempo que se revela sua segunda e terceira dimensões, ou seja, que o tempo se apresenta e se presentifica como mônada no espaço.

I. A História espacial

1. Reflexões preliminares

As reflexões em torno do conceito de história se caracterizam, *grosso modo*, pela oposição entre as categorias do estático e do dinâmico, representadas, respectivamente, por termos como permanência e eternidade e seus antônimos mudança e efemeridade. Associadas a um conceito dinâmico do tempo, as considerações históricas muitas vezes se restringem à categoria da mudança: o termo da "temporalidade" sempre se refere ao passar do tempo e as 'marcas do tempo' são vistas, em primeiro lugar, como marcas da mudança.

O interesse pela história, no entanto, não se limita a uma descrição das mudanças, uma vez que, por uma questão de lógica, estas só podem ser constatadas quando comparadas a coisas que *não* mudam. As marcas do tempo têm que se manifestar em algum fundo que resista ao passar do tempo, ou seja, indiretamente, elas também são indícios de permanência. Lidar com a história, portanto, sempre implica considerar ambas as categorias, tanto o dinâmico quanto o estático. É justamente pela expectativa generalizada da mudança que a permanência pode se tornar um fato notável e que a identidade das coisas deixa de ser uma banalidade. As duas categorias não só se encontram numa relação de

interdependência lógica, indispensável para o processo do conhecimento, mas, dependendo do interesse, cada uma delas pode estar no centro da atenção. Chega o momento em que a 'mesmice das mudanças' causa desinteresse e a permanência se torna motivo de espanto. Na verdade, as reflexões sobre a história nunca isolam, mas apenas focalizam um dos dois aspectos, deixando o outro, no mínimo, subentendido.

Dependendo do ponto de partida das reflexões, a permanência pode ser simplesmente pressuposta quando se trata da história de alguma coisa, do Império Romano p.ex., ou seja, de alguma entidade estável que resiste 'ao tempo', que recebe as marcas do tempo, mas não perde, apesar de todas as mudanças, sua essência. No entanto, a notória oscilação entre a ascensão e o declínio das culturas ilustra como a existência destes supostos centros de estabilidade também é limitada, de modo que as reflexões sobre a história têm que ir além desses casos específicos e passar a uma visão mais abrangente. Uma vez que se abra mão de referentes como a Grécia, o Império Romano, a Revolução Francesa, etc. enquanto referentes estáveis, o historiador se vê novamente confrontado com o problema do dinamismo, da efemeridade, que pode levá-lo a procurar outra instância fixa em relação à qual as mudanças possam se manifestar. Se ele quiser ir além da simples constatação de que as coisas mudam, de que cada momento é diferente do outro, tem que definir a base estável a partir da qual estas diferenças se manifestam. O elemento estático, portanto, não é mais algum 'pivô' *pressuposto* (o Império Romano, etc.), em torno

do qual 'giram' os acontecimentos, mas é estabelecido, é *posto*, em forma de tese ou hipótese pela própria reflexão, que não se limita mais a analisar um caso particular da história, mas procura entender origem, rumo e fim da "História" e descobrir suas leis em analogia às leis da Natureza. É a "tese" do historiador que fornece o critério, o *tertium comparationis*, e que permite falar tanto das semelhanças quanto das diferenças entre os fatos históricos, ou seja, que os torna comparáveis.²

Ao contrário das ciências exatas que procuram chegar a conclusões universais sobre fenômenos naturais, a historiografia, por mais que ela queira detectar as leis da história, é obrigada a particularizar cada fenômeno, levando em conta suas condições temporais e locais específicas. Uma das razões para esta diferença certamente está no fato de a historiografia, classificada como "Ciência humana" (ou como "Ciência social"), ter como objeto de estudo o Homem e lidar não com fatos naturais, mas culturais.³ A diferenciação entre natureza e cultura só faz

² Cf. o "Elogio ao anacronismo" de LORAUX [1992], onde a autora fala do anacronismo básico [um derivado do grego *chronos* = tempo] entre o presente do pesquisador e o passado pesquisado, que se evidencia como problema de linguagem: o conceito atual de "democracia" pouco tem em comum com aquilo que os gregos designavam com o mesmo termo. Apesar do anacronismo e da decorrente incomparabilidade dos fatos históricos, a autora questiona uma "visão puramente relativista", defendendo, com as palavras do historiador Marc Bloch, um »fundo permanente« para a história que permita a "prática controlada do anacronismo" [LORAUX (1992) 60-61].

³ Cf. PESSANHA [1992] 40 sobre o conceito platônico da história que, além de se caracterizar pela dicotomia entre as categorias do estático e do dinâmico, adotada como ponto de partida deste trabalho, defende a superioridade das ciências universalizantes (*epistème*) sobre a história, cujas limitações se devem à preocupação com o humano, sinônimo do particular: "[...] jamais a questão da história [no pensamento platônico] será tratada »cientificamente«. Por um lado, porque a história dos eventos humanos está irremediavelmente

sentido quando se atribui um papel específico ao Homem, papel este que residiria no fato de ele, além de ser condicionado pela natureza, poder condicionar ele mesmo determinados acontecimentos e gerar fatos históricos originais e particulares. A polêmica em torno da questão se a história se restringe a uma história da humanidade ou se a humanidade apenas é parte de uma história maior depende, portanto, de conceitos antropológicos básicos.⁴ Depois de o Iluminismo e o Marxismo terem levado a importância do Homem na história ao extremo, atribuindo-lhe a capacidade de *fazer* história ou, pelo menos, de mudar seu rumo,⁵ a antropologia estruturalista, substituindo a autonomia do sujeito pela "estrutura", não só nega ao indivíduo um lugar específico na

imersa na temporalidade, na concretude, na singularidade, no empírico; pertence definitivamente ao nível da *doxa*, como conjetura ou, no máximo, crença; enquanto a *epistémé* se guarda para o permanente, o universal, o intemporal."

⁴ De acordo com o verbete *Geschichte* [História] em RITTER (1973), a identificação de "história" com "história da humanidade" alcança seu auge no pensamento iluminista do século XVIII.

⁵ Uma das dificuldades filosóficas do marxismo é a ambiguidade em relação ao papel do homem que é tanto um ser determinado quanto um ser determinante, que é tanto produto quanto causa das suas condições: »Os homens fazem a sua própria história, mas não a fazem arbitrariamente, nas condições escolhidas por eles, mas nas condições dadas diretamente e herdadas do passado.« [Marx, citado por FERNANDES (1989) 48] Marx, na verdade, divide a história num passado "herdado", que não foi feito (ou mal feito?), e num futuro a ser feito, como se o homem do passado nunca tivesse determinado nada e o homem do futuro deixaria de ser determinado. De certo modo, o conceito da luta de classes e a concomitante divisão da sociedade em opressores culpados e oprimidos inocentes se ofereceu como saída deste dilema: o sofrimento não é mais parte da "obra inescrutável" de Deus, mas, uma vez que o homem é responsável pela sua história, ele também deve ser a causa do sofrimento. Uma vez que, para Marx, o mesmo indivíduo não pode ser causa e vítima do sofrimento ao mesmo tempo, a acusação de uma determinada classe era a solução. De certo modo, o marxismo dá continuação à "tribunalização" da sociedade iniciada pelo Iluminismo e levada ao extremo durante a Revolução Francesa (cf. o ensaio »O homem acusado e o homem inocentado na filosofia do século XVIII« em MARQUARD (1981) 39-66).

história, mas questiona a abordagem histórica como um todo.⁶ Mesmo que o estruturalismo não tenha chegado a analisar o Homem como ser natural, adotando assim a perspectiva das ciências exatas, a transformação do indivíduo num 'ser estrutural' o levou a abandonar o conceito humanista de cultura que projeta o ser humano como instância autônoma, geradora exclusiva desta cultura. Como se sabe, a própria idéia de estrutura do estruturalismo significa que o indivíduo ocupa apenas um lugar diferenciador e passivo dentro desta estrutura, ou seja, só é visto em oposição aos outros indivíduos do mesmo recorte sincrônico.⁷ A rigor, nem se poderia falar em indivíduo no contexto estruturalista, pois, sem ter uma história que confirme sua identidade através dos tempos, este não passa de uma variável X, submetida às exigências da estrutura. Não é por acaso que a antropologia estruturalista, para impor sua matemática (universalizante) das relações tribais ou sociais, tinha que abrir mão da perspectiva (particularizante) histórica ou diacrônica.⁸

⁶ Numa entrevista no suplemento »Mais« da Folha de São Paulo, François Dosse, autor do livro »História do Estruturalismo«, fala das razões do "declínio" do estruturalismo, que "se deve sobretudo à eliminação abusiva do campo de investigação estruturalista de duas dimensões: o sujeito foi rejeitado deste tipo de estudos. Além disso, a historicidade também foi banida, em favor de sociedades frias, das permanências, ..." [KRAUSZ (1993); cf. ANEXO 1]

⁷ Cf. BONOMI (1962) 119: "[...] todo sujeito só se define por sua colocação quanto ao outro."

⁸ Cf. também a polémica esclarecedora entre Sartre (em »Critique de la raison dialectique«) e Lévi-Strauss (no capítulo 9 de »O pensamento selvagem«) em torno da questão da história. Evidencia-se a posição de Lévi-Strauss de minimizar não só a importância de uma perspectiva histórica, mas junto com ela, qualquer posição de destaque do ser humano; para Lévi-Strauss, trata-se "reintegrar a cultura na natureza" [LÉVI-STRAUSS (1976) 282]. Cf. também sua comparação de história e etnologia (estruturalista): "[...] uma [a história] abre o leque das sociedades humanas no tempo, a outra, no espaço." [pág. 292]

A posição contrária ao conceito estruturalista, como a da Hermenêutica,⁹ defende, conseqüentemente, o ponto de vista de que o indivíduo só ganha identidade quando se leva em conta sua história, pois esta identidade só pode ser comprovada através da comparação de dois estágios temporais diferentes. Sendo o mesmo em diversas estruturas sucessivas, o indivíduo demonstra ser mais que um simples elemento diferenciador determinado pela oposição dos outros elementos. Uma vez que se pressuponha um indivíduo 'forte', nada impede a hipótese de que este, além de manter sua identidade, também possa transcender uma 'estrutura' existente e ser motor das mudanças. Sem dúvida, o sujeito nasce numa estrutura lingüística e social que o determina inicialmente. No entanto, nada impede que o sujeito se emancipe desta estrutura e faça uso dela indo além das suas coordenadas.¹⁰ A questão se torna extremamente séria no campo político: não haveria resistência contra uma estrutura política totalitária, se determinadas forças não tivessem uma visão política que ultrapassasse a realidade desta estrutura.

⁹ Contrariando o tradicional universalismo das ciências humanas, Estruturalismo e Hermenêutica são duas correntes geográfica e lingüisticamente bem delimitadas, sendo que a 'pátria' do primeiro é o espaço francófono e a do segundo o espaço germanófono; cf. FRANK (1984)12. O hermeneuta Paul Ricoeur, um dos críticos do Estruturalismo [cf. BONOMI (1962)129], pode ser visto como uma exceção dentro da intelectualidade francesa.

¹⁰ Cf. FRANK (1984) 11-12: "[...] Ao contrário: a linguagem não é um destino, ela é falada por nós. A qualquer hora, podemos questioná-la de maneira crítica. Sua lei tem o status de uma mera virtualidade; ela exerce uma influência imperativa, mas não determinativa-coercitiva no uso individual da linguagem. A idéia básica da Hermenêutica é justamente o fato de que sistemas simbólicas, ao contrário das leis naturais, se baseiam em interpretações, podendo reclamar, portanto, apenas uma existência hipotética e podendo ser transformadas e superadas por novas projeções de sentido."

Como já foi dito, a própria idéia da mudança só faz sentido quando oposta à idéia da estabilidade. Uma vez que se parte da idéia de que estas mudanças são causadas por algum agente da história, este agente ocupa automaticamente o lugar da instância estável; gerar mudanças significa não participar delas. A dicotomia do estático e do dinâmico, portanto, pode coincidir com a dicotomia entre um sujeito gerador estável e um mundo instável enquanto objeto das transformações. É o caso tanto da posição teológica, que pressupõe um deus criador sempre igual, quanto da historiografia tradicional, que parte de um personagem histórico tanto como fonte dos acontecimentos quanto como centro estabilizador de sua época. Focalizavam-se as 'grandes personalidades' da história não só numa tentativa de criar personagens de referência, reafirmando sua identidade através de um discurso comemorativo, mas defendendo estes personagens também como os agentes da história, que fazem a história e não são feitos por ela. Certamente, foi uma das contribuições importantes do estruturalismo ter revertido esta postura antropocentrista, normalmente sinônimo de eurocentrismo.

A própria historiografia tem sua história e parece vacilar entre um certo prazer de cultivar as particularidades e as vicissitudes de uma época, destacando, assim, seu caráter singular, e a necessidade de encontrar alguma essência estável e universal, em relação à qual o particular teria apenas uma função representativa. Uma vez que não se busque esta essência em alguma fonte divina ou humana, ou seja, em algum início do processo

histórico, ela pode ser definida em forma de alguma finalidade no tempo, para a qual todos os acontecimentos tenderiam a evoluir. O universal que se define por uma finalidade da história certamente não é menos especulativo que o universal teológico da origem única e pode, como este último, levar a um certo menosprezo em relação ao fato particular, visto como preliminar e provisório. Além da discussão sobre haver ou não algum universal na história, sempre houve divergências sobre o peso que lhe cabia, pois este universal podia chegar a 'esmagar' o particular. Inevitavelmente, a suposição de algum universal leva, ao mesmo tempo, a um determinado conceito de valor, projetando o universal como o fundo verdadeiro da história e os acontecimentos particulares, quando não o confirmam, como aberrações, ou seja, como sua negação indesejável. Enquanto reino do particular, a história como tal pode ser condenada como desvio de um universal atemporal.¹¹

A própria abordagem histórica da realidade, ou seja, a consideração do tempo como fator importante nesta abordagem, é relativamente recente e, durante muito tempo, só foi vista com as restrições desses conceitos de valor. Até a Filosofia da história é um fenômeno histórico: introduzido por Voltaire, o termo "Filosofia da história" reflete a preocupação especial que o Iluminismo tinha em relação à história e a luta dos "filósofos"

¹¹ PESSANHA (1992)³³ mostra como estes conceitos de valor já podem ser verificados na mitologia grega, onde tempo, memória e história são representados por membros da estirpe titânica: "Mais arcaicos, de estirpe titânica marcada por insubmissão e violência, tempo, memória e história incessantemente questionam o instituído e o fixado, mantendo tensa relação com a racionalidade olímpica, unificadora e sistematizante."

em favor da emancipação do Homem e contra os conceitos teológicos de uma igreja poderosa que minimizavam a importância da história "deste mundo". A valorização do tempo como critério essencial nas considerações sobre a realidade significava valorizar o particular, a obra do Homem, que entrou em concorrência com o universal, a obra de Deus que, basicamente, não era passível de alterações temporais; a partir do ponto de vista teológico, tentar tais alterações era expressão da "soberba" humana. Introduzir o fator tempo na abordagem da realidade era não só dinamizar uma realidade antes vista a partir da perspectiva de um universal divino estático, mas, devido ao papel ativo do Homem, era também isolar determinados elementos particulares desta realidade até então regida por uma lei universal. Na perspectiva do clero, isolar fragmentos da realidade, atribuindo-lhes um valor próprio, era pecado, principalmente porque partia de um sujeito que se declarava autônomo e que questionava o monopólio de Deus como criador exclusivo de um mundo considerado acabado e perfeito.

Mesmo dando valor ao particular, o Iluminismo, enquanto movimento racionalista, não renunciou a uma instância absoluta, responsável pela geração de universais. No entanto, colocando a Razão no lugar de Deus, permitiu que o Homem, como ser racional, participasse do absoluto. A emancipação do Homem não consistiu em abolir o absoluto, mas em abrir o acesso a ele.¹² Além de manter a primazia do absoluto sobre o mundo material, os

¹² Cf. BLUMENBERG (1986) 67, que fala na "usurpação de atributos divinos" e na "*hybris* da Renascença", que, na história do racionalismo, pode ser vista como precursora do Iluminismo.

iluministas também não abriram mão dos conceitos de história herdados. Deu-se continuação à idéia de uma história direcionada, de uma história enquanto percurso da humanidade rumo a um fim, já conhecido no pensamento cristão como Juízo Final. Muda apenas o papel do Homem que, aproximando-se do ideal da Razão, se torna cada vez mais perfeito, para se libertar, finalmente, numa espécie de redenção profana, do seu estado de dependência. A idéia do progresso da humanidade não significa uma alteração essencial em relação ao conceito linear do cristianismo, mas focaliza o *telos* da história a ser alcançado pelo esforço do próprio Homem. Uma vez que o Iluminismo considerava o Homem como criador de sua história e uma vez que partia do pressuposto de um presente *ainda* deficiente, o 'paraíso' só podia ser uma projeção para o futuro. O Iluminismo, portanto, não abandonou a idéia de um *apriori* universal¹³ e seu interesse pelo particular e pela divulgação do conhecimento deste particular, refletidos na elaboração da *Encyclopédie*, tinha como fundamento a convicção de que o mundo se tornava transparente e dominável graças às "luzes" da Razão. Com todas as diferenças que separam o Iluminismo de Hegel, seu "tanto pior para os fatos [se eles não obedecem às diretrizes da Razão]" não deixa de ser a continuação da posição iluminista que, no fundo, mantinha o caráter secundário do particular em relação a uma instância absoluta.

¹³ Parece contraditório chamar o *telos* de *apriori*. Mas, o menosprezo teleológico pela história está justamente no fato de ela ser considerada algo intermediário entre a adoção do *telos*, anterior a ela, portanto como *a priori*, e a projeção do *telos* para o fim da história, posterior a ela.

Tanto o conceito teológico quanto o teleológico, ou seja, tanto a idéia de um passado paradisiaco quanto a de um futuro utópico são *topoi*, lugares estáticos 'fora do tempo' a partir dos quais se definem os universais que direcionam o dinamismo do tempo. Conseqüentemente, o presente, sendo um estado intermediário entre estes lugares tidos como seguros, aparece como um momento particular deficiente ou provisório diante da perfeição dos universais. Uma vez que o presente, a rigor, não é mais presente quando se reflete sobre ele, ele é o particular, o novo por excelência e nem costuma ser considerado na historiografia tradicional por falta de "distância histórica". Na busca por alguma grandeza estável capaz de conduzir as reflexões sobre a história, a historiografia não só costuma evitar o próprio presente pela sua precariedade, mas também a própria história enquanto 'acúmulo de presentes', ou seja, de fatos particulares. Dentro desta perspectiva, o presente considerado instável aparece como parte de um *processo* de diversificação que ou remonta a uma origem única e sólida,¹⁴ ou também como etapa em direção a uma meta final. Origem e meta projetadas podem não só reunir as diversas séries simultâneas do presente, mas, enquanto pontos de referência, conferem a este presente também um lugar dentro de um contexto histórico maior. Deste modo, o presente não aparece mais

¹⁴ Cf. PESSANHA (1992)34: "Mitopoieticamente, a *Teogonia* [de Hesíodo] procura justificar o estado atual do cosmo como resultado da situação primeira, originária, sucessivamente desdobrada por matrimônios, filiações, concatenadas gerações e eras. O nexos causal-explicativo surge sob a forma de genealogia: genealogia cósmica que enlaça todos os seres e lhes confere alguma racionalidade, pois fornece a "razão" [...] da existência de cada um deles."

como momento de um movimento descontrolado, mas direcionado por algum 'ímã' localizado no início ou no fim da história. Por outro lado, o presente só encontra seu lugar às custas da sua subordinação a estes dois pontos extremos, ou seja, obtendo sua identidade apenas em relação a alguma origem ou a algum *telos* que definem seu papel na história. Estabelecer um começo e/ou um fim da história (o fim pode ser o retorno ao começo) significa considerar o presente como parte de um tempo intermediário e imperfeito entre esses dois estados ideais. Seja ele o Paraíso do mundo recém-criado, seja ele a utopia de uma humanidade libertada, o estado ideal, enquanto ideal, sempre 'está presente' no presente, quando se parte de um conceito de história preconcebido. Qualquer conceituação da história parte de um ideal que acompanha o presente como uma espécie de espelho que lhe mostra suas imperfeições e o desvaloriza.

O contraste entre a imperfeição do presente e a presença contínua e simultânea de um ideal, por definição perfeito, resulta na busca de um *sentido* que relacione a realidade temporal e passageira com o ideal supra ou extra-temporal. Dentro desta lógica do perfeito e do imperfeito e seus conceitos implícitos de valor, a adoção de algum ideal faz com que a realidade do presente apareça como algo inferior que deve ser corrigido de acordo com as exigências daquele ideal. Pouca diferença faz se este ideal é resultado da observação empírica que procura detectar as leis inerentes à história, ou se ele é adotado anteriormente. Seja por indução, seja por dedução, os dois casos

refletem a dicotomia entre um ideal estático e uma realidade dinâmica, com suas respectivas conotações positivas e negativas. A partir desta posição idealista *lato sensu*, a busca do sentido consiste em mostrar como o presente instável é apenas uma forma degenerada de um estado perfeito (anterior) ou que é apenas uma etapa provisória no caminho rumo a um estado ideal (posterior), mas que, antes de tudo, ele não é um presente sem sentido.

No século XIX, o vacilar da historiografia entre o universal e o particular se reflete nas duas correntes opostas do Hegelianismo e do seu adversário, o Historicismo. Se o conceito de história hegeliano é teleológico, o Historicismo¹⁵ se recusa a identificar cada fato em dependência de uma finalidade maior, que impediria a compreensão do 'fato em si', que, de acordo com o seu pano de fundo teológico, se relaciona exclusivamente com Deus.¹⁶ O Historicismo não se limita a considerar a história como uma seqüência de fatos isolados, ou seja, a postular um relativismo absoluto, segundo críticas de seus adversários. (Re-)Colocando Deus como referência máxima, o Historicismo substitui a continuidade progressiva e 'horizontal' da visão teleológica

¹⁵ De acordo com KONERSMANN (1991)90-91, em que se baseiam as informações sobre o Historicismo aqui apresentadas, o termo "Historicismo" (*Historismus*) é extremamente ambíguo, podendo até designar a filosofia de história de Hegel, adversário direto de Ranke. Em geral, o termo é usado no sentido pejorativo, ou seja, para designar um pensamento positivista e relativista.

¹⁶ Cf. KONERSMANN (1991)95-96, citando uma conferência de Ranke de 1854: »Eu, no entanto, afirmo: cada época se encontra numa relação imediata com Deus e seu valor não consiste naquilo que dela emana, mas em sua própria existência. Assim, a análise da história, ou mais exatamente, da vida individual na história, ganha um interesse todo particular, sendo que cada época deve ser considerada no seu próprio valor, como algo altamente digno de ser analisado.«

pelas relações 'verticais' da onipresença divina. A instância estática não é mais, como em Hegel, o *telos* a ser atingido por uma história ainda cheia de imperfeições, mas é o 'eterno humano' que sobrevive subliminarmente ao fluxo das mudanças.¹⁷

Com relação à própria pesquisa histórica, as duas vertentes não só definem o papel do 'material' da pesquisa, mas também o lugar do historiador. Pois este, ao contrário do pesquisador das ciências exatas, não só considera as circunstâncias específicas do seu objeto de estudos, mas, uma vez que abre mão de um ideal objetivista, também deve se conscientizar sobre as condições de seu presente.¹⁸ Nas duas correntes historiográficas, a aproximação entre sujeito e objeto, a superação da distância temporal que os separa, pode se realizar com base em algum *tertium comparationis* estável. Como já foi dito, esta referência extra-histórica tem a função de definir *em que* consiste a diferença entre o passado e o presente. No caso da abordagem teleológica, o historiador define tanto o lugar do fato histórico quanto o próprio lugar no presente em relação ao *telos*, que funciona como parâmetro para toda a história. Para o Historicismo, no entanto, esta aproximação se torna realizável a partir do denominador comum do 'eterno humano', que abre o caminho para o historiador

¹⁷ MARQUARD(1992) 117,133 chama a atenção para a atitude paradoxal do Historicismo, no caso de Dilthey (discípulo de Ranke), de querer respeitar, por um lado, a especificidade de cada momento histórico e de anular esta mesma especificidade, ao mesmo tempo, advogando a "natureza" basicamente igual do ser humano. Cf. tb. LORAUX (1992) 59 mostra que, até nos anos 50 e 60 deste século, a ideologia do 'eterno humano' continuou em vigor na historiografia.

¹⁸ Segundo LORAUX (1992) 58, é o presente que desencadeia as perguntas sobre a história, ou, pelo menos, serve de "embreagem de perguntas".

poder adotar a perspectiva de um sujeito de outra época. O 'eterno humano' é, por assim dizer, o 'túnel' que passa por baixo da superfície da história e suas vicissitudes, fazendo com que o presente e o passado possam se comunicar. Sem entrar mais em detalhes sobre cada um destes conceitos, pode-se dizer que tanto o 'eterno humano' do pensamento historicista, quanto a onipresença metafísica do *telos* são recursos do historiador que lhe dão acesso ao passado, despertando nele a esperança de se aproximar de alguma verdade sobre a história.

2. *As Teses sobre o conceito de história como crítica ao "continuum"*

As *Teses sobre o conceito de história*¹⁹ de Walter Benjamin se dirigem explicitamente contra a posição historicista. Na Tese 5ª, ele menciona o lema de Ranke, considerado o 'pai' do Historicismo, segundo o qual o historiador deve procurar entender o passado »como ele de fato foi«. Este lema, originalmente usado pelo Historicismo contra aqueles que tentavam 'adaptar' a interpretação dos fatos históricos a uma determinada ideologia subjetiva ou coletiva,²⁰ testemunha, ao mesmo tempo, um certo

¹⁹ Esta é a tradução literal do título do original alemão. Existem duas traduções para o português (cf. bibliografia), uma de Flávio R. Kothe (KOTHE 1985), outra de Sérgio Paulo Rouanet (ROUANET 1985). Esta última será usada, a não ser que haja outra indicação.

²⁰ Cf. KONERSMANN (1991)92

otimismo epistemológico por pressupor a possibilidade de um encontro com os fatos puros do passado através do fundamento humano comum. No caso de Ranke, este encontro se torna possível quando o historiador abre mão dos condicionamentos do seu presente para conseguir uma visão neutra do passado.²¹ Para não correr o risco de servir a alguma ideologia que deturpe os fatos, o historiador, de certo modo, tem que abandonar seu próprio presente para poder se aproximar, sem preconceito, do passado. Uma posição semelhante à de Ranke é defendida pelo historiador francês Fustel de Coulanges, mencionado na Tese 7ª, que também postula uma espécie de isolamento do fato histórico, para evitar que sua interpretação seja influenciada pelo conhecimento do próprio presente ou das épocas que se seguem ao momento histórico em questão:

Fustel de Coulanges recomenda ao historiador interessado em ressuscitar uma época que esqueça tudo o que sabe sobre fases posteriores da história. Impossível caracterizar melhor o método com o qual rompeu o materialismo histórico. Esse método é o da *empatia*. [Tese 7ª; grifo nosso]

Benjamin, portanto, rejeita o método da "empatia" (*Einführung*), ou seja, a tentativa de se chegar a uma espécie de fusão com o passado, fusão esta que permitiria ao historiador tomar, com base no fundamento humano comum, a perspectiva de um sujeito de outra época e de conhecer o passado »como ele de fato foi«.

²¹ Cf. KONERSMANN (1991) 92, relatando os ideais historicistas: "Retiram-se a pessoa do historiador, sua contemporaneidade e os compromissos que se originam daí."

Esta fusão, no entanto, parte do pressuposto de uma identidade humana atemporal, que permitiria ao historiador deslocar-se livremente de uma época para outra, como se ele e seus conceitos fossem isentos de qualquer condicionamento histórico. Em outros termos: a fusão só se torna possível quando se eliminam os elementos diferenciadores do próprio presente, para se poder viajar, via 'eterno humano', para uma época do passado e analisá-la na sua especificidade. O método da empatia, portanto, não significa uma verdadeira confrontação de duas épocas, mas o isolamento de apenas uma, sem outro ponto de referência que um conceito vago sobre o ser humano.²²

A historiografia, que é objeto destas *Teses*, pode ser considerada como apenas um exemplo para evidenciar uma divergência básica entre dois conceitos epistemológicos (e também estéticos), conceitos estes que se diferenciam, entre outras coisas, pela respectiva proximidade ou distância entre sujeito e objeto. Assim, o termo "empatia" (*Einfühlung*) é de grande importância na teoria do "Teatro épico" de Brecht, anfitrião e interlocutor permanente de Benjamin durante um tempo no exílio. Mesmo tratando-se de um contexto completamente diferente, há um parentesco básico entre as idéias de Brecht sobre o teatro e as

²² Cf. também a "fusão dos horizontes", um dos conceitos centrais da hermenêutica de Gadamer. Apesar de criticar, como Benjamin, "o pressuposto ingênuo do Historismo de poder deslocar para dentro do espírito de uma época" [GADAMER (1975) 281], apesar de constatar uma "diferença insuperável" [280] entre o momento da compreensão e o momento a ser compreendido, Gadamer acaba considerando a distinção de dois "horizontes" temporais "apenas como fase no processo da compreensão", cuja última finalidade seria a detecção de uma "universalidade superior" [288]: "*Compreender é antes o processo da fusão de tais horizontes supostamente autônomos.*" [289; grifo de Gadamer]

idéias de Benjamin sobre a história, parentesco que vai além do fundamento teórico declarado que seria o marxismo. Também para Brecht, a empatia é uma espécie de anti-conceito, e do mesmo modo que Benjamin recomenda rejeitá-la para chegar a um conhecimento do passado, Brecht a considera como o mal principal do teatro aristotélico, onde "terror" e "compaixão" só podem ser conseguidos através da identificação, ou seja, da "empatia" com os personagens em cena. Em analogia às idéias benjaminianas sobre a história, Brecht exige uma postura distanciada por parte do sujeito-espectador, e, do mesmo modo que Benjamin, considera o "choque" [Tese 17a] como fundamental para o processo de conhecimento. O "efeito de estranhamento" (*Verfremdungseffekt*, também traduzido, aliás, por "efeito de distanciamento") - marca do teatro brechtiano - visa a causar uma espécie de inquietação no espectador, impedindo, assim, que ele se deixe levar pelas ilusões produzidas no palco. É esse corte no andamento contínuo dos acontecimentos, seja na representação cênica, seja na história, que significa, para o sujeito, a chance de uma conscientização política. A comparação entre história e teatro, ou seja, história e ficção, se torna esclarecedora quando se questiona a pretensão do Historicismo de considerar possível analisar o passado »como ele de fato foi«, como se os fatos históricos, por não serem ficção, não passassem, também, por um processo de representação.²³ É por causa desta 'ingenuidade' da

²³ De acordo com a Poética de Aristóteles o historiador e poeta diferem, respectivamente, "em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder." O caráter fictício da poesia, no entanto não leva Aristóte-

empatia, de se poder conhecer o fato histórico tal qual, que Benjamin acusa o Historicismo com a mesma veemência com que Brecht critica o teatro aristotélico: "A história, que mostrava a coisa »como ela de fato foi«, era o narcótico mais forte do século." [*Passagens*, V,578; N3,4].

As críticas que Benjamin faz aos representantes do Historicismo e seu conceito de empatia são vagas e, tomando Ranke como seu representante principal do Historicismo, até incorretas, devido, talvez, à situação precária em que redigiu as *Teses*, cuja publicação ele desaconselhava.²⁴ Além de o Historicismo não ser uma corrente homogênea, o que torna as referências a ele bastante vagas, há até várias afinidades entre o Historicismo e as idéias de Benjamin, como p.ex. a crítica a um conceito teleológico da história como ele é representado por Hegel.²⁵ A ausência da filosofia hegeliana em reflexões genéricas sobre a história pode ser vista como omissão, uma vez que Hegel costuma ser o ponto de referência em trabalhos do gênero. Uma crítica a Hegel, porém, poderia ter provocado, também, um questionamento do conceito marxista da história, pois, mesmo tendo colocado Hegel "de cabeça

les a desejar, como Platão, a expulsão dos poetas da Pólis. Pelo contrário: sua preferência pelos poetas se deve ao fato de a poesia ser "algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular." [ARISTÓTELES (1992) 53-54] Para Aristóteles, portanto, a poesia não se afasta da idéia por ser simulacro do simulacro, mas significa, através do particular, uma volta a ela.

²⁴ Numa carta a Gretel Adorno (a esposa de Adorno) de abril de 1940, Benjamin escreve: "Não preciso te dizer que nada está mais longe de mim do que pensar em publicar estas anotações. Uma publicação abriria todas as portas a mal-entendidos entusiásticos. [I, 1227]

²⁵ KONERSMANN (1991)101 enumera uma série de outras características que Benjamin divide com o Historicismo.

para baixo", o marxismo, com sua meta final da "sociedade sem classes", não deixou de ser basicamente teleológico.²⁶ Curiosamente, o "nexo causal" que Benjamin critica no Historicismo [Apêndice 1 das *Teses*] é um dos elementos básicos da historiografia marxista, que procura "relações de causa e efeito"²⁷ dentro da história. A crítica ao Historicismo parece antes ser uma tentativa benjaminiana de projetar um adversário teórico, cujo defeito consistiria na falta de "armação teórica", num procedimento "aditivo" [Tese 17a] que se contenta com uma continuidade linear da história.

As imprecisões bibliográficas de Benjamin não impedem que se delineie o alvo principal da sua crítica, que é a idéia da continuidade ou do "*continuum*" [Tese 16a]. Cabe esclarecer, no entanto, o que Benjamin entende por continuidade e porque esta representa um dos alvos principais da sua crítica. No caso do historicismo, trata-se de uma continuidade puramente "aditiva" de fatos isolados, onde, na verdade, não há nenhuma continuidade no sentido da permanência de algo concreto que resistiria às mudanças ou de algum princípio que as perpassaria. Esta continuidade

²⁶ Há uma certa ambiguidade em relação a um *telos* marxista, pois a meta da "sociedade sem classes" representa, ao mesmo tempo, um novo começo a partir do qual o Homem não dependeria mais das leis naturais, mas passaria a ser dono de si: "É o salto da humanidade do reino da necessidade para o reino da liberdade." [Karl Marx, citado em KÜHNLE (1989)524] Segundo Kühnle, o marxismo desconhece um fim da história, ao contrário de um "preconceito amplamente difundido" [ibid.].

²⁷ Cf. FERNANDES (1989)58; em relação ao Historicismo, cf. KONERSMANN (1991) 94: "Ranke focaliza o acontecimento singular e incomparável, sem explicitar nexos de causa e efeito. Ele considera a história como panorama, como sequência de imagens."

negativa é possível devido ao conceito "historicista" do tempo "homogêneo e vazio" [Tese 13a], como se este tempo fosse uma espécie de corredor (vazio) onde passam, continuamente, os mais variados acontecimentos. O erro do historiador historicista consistiria em se deslocar apenas para um determinado lugar deste corredor, para assistir ao vai-e-vém dos acontecimentos, que, uma vez passados, se perdem de vista. O corredor do tempo é "homogêneo", pois estes acontecimentos não causam nenhuma modificação na história como um todo, não há as 'marcas do tempo' que, como sinais permanentes, testemunhem sua passagem e permitam seu registro. De acordo com este conceito criticado por Benjamin, a história nada mais seria que um revezamento de acontecimentos isolados, onde o velho é substituído pelo novo, onde não há um solo comum à história que conservasse os vestígios dos acontecimentos nele gravados. Esta continuidade da mudança tem um caráter contraditório, pois trata-se, na verdade, de uma continuidade negativa, ou seja, o papel de cada acontecimento se limita a tomar o lugar do anterior e de negá-lo desta maneira. A mera substituição de um acontecimento por outro é um processo de negação, que não se torna positivo por ser contínuo. Conseqüentemente, uma interrupção desta continuidade negativa, a explosão do "*continuum*", significa acabar com esta mudança sem fim, ou seja, negar um processo que, em si, é negativo e criar pelo menos a possibilidade para a constituição de algo positivo. Benjamin se contradiz quando atribui ao Historicismo tanto o isolamento dos fatos quanto a imposição de um nexos causal aos

mesmos, tal como ele é conhecido do pensamento marxista. Talvez, uma diferenciação entre a continuidade 'vazia' do Historicismo e a continuidade rigorosa nos termos da causalidade tivesse esclarecido melhor a posição benjaminiana que se dirige contra qualquer tipo de continuidade.

Há uma certa divisão nas *Teses* com relação ao alvo da crítica de Benjamin: além do alvo teórico, denominado por ele de "Historicismo", há também os ataques a uma determinada práxis política, ou seja, ao "conformismo" dos socialdemocratas, exposto nas Teses 10ª a 13ª. A socialdemocracia, segundo ele, "nadava com a corrente" [Tese 11ª], acreditando num avanço automático da sociedade gerado pelo próprio trabalho, avanço ao qual o indivíduo teria que se adaptar para não se tornar um obstáculo ao progresso. Exigia-se não só a adaptação total do trabalhador ao seu mundo de trabalho, mas sua submissão à realidade objetiva, ou seja, aos processos de produção. De certo modo, o indivíduo tinha que se entregar à realidade para contribuir para os avanços da sociedade; qualquer tentativa de 'parar para pensar', qualquer distanciamento para refletir sobre a própria situação, significava uma ameaça ao progresso e uma interrupção no fluxo da produção comandado pela linha de montagem. Em »Sobre alguns temas em Baudelaire« [127], Benjamin aponta para "a inutilidade, o vazio, o não poder concluir, inerentes à atividade do trabalhador assalariado na fábrica", estabelecendo, assim, uma relação entre esta atividade e o conceito de história marcado pelo "tempo vazio."

Mesmo que, à primeira vista, uma aproximação entre o conformismo socialdemocrata e a empatia historicista não pareça evidente, pode-se dizer que os dois compartilham a falta de distância em relação aos acontecimentos. À empatia teórica do Historicismo corresponde, de certo modo, o conformismo prático do trabalhador socialdemocrata que se submete ao ritmo de seu trabalho, praticando assim uma espécie de empatia, de identificação com seu presente. A criação de uma distância com o presente seria um primeiro passo necessário para se conseguir uma certa desconfiança em relação ao fluxo dos acontecimentos e, conseqüentemente, para se tentar uma interrupção deste fluxo. Uma vez que a socialdemocracia "nada com a corrente", ela abre mão da possibilidade de intervir na história e funciona até mesmo como um estabilizador das estruturas de poder. Alimentando-se da visão de um futuro melhor e adotando, ao mesmo tempo, a "subordinação servil a um aparelho incontrolável" [Tese 10ª], esse partido, que se considera progressista, revela-se, em última análise, como elemento conservador. Delegar a melhoria das condições a um futuro remoto acaba sendo uma maneira de o trabalhador aturar voluntariamente os sofrimentos do presente, pois o presente é parte da marcha (contínua) rumo ao progresso, visto como fim inevitável da história.²⁸ Parece uma ironia trágica da história

²⁸ De certo modo, a filosofia do progresso se alimenta do adiamento permanente deste progresso. Este paradoxo já foi articulado por um dos inspiradores de Benjamin, Franz Rosenzweig [cf. *Cartas*, 295/6,670]. No seu livro »Stern der Erlösung« [»Estrela da Redenção«] de 1919, Rosenzweig escreve: "Esta ideia do progresso, portanto, não resiste a nada tão arduamente quanto à possibilidade ou à obrigação de se alcançar, eventualmente, a 'meta ideal' já no próximo momento ou mesmo neste exato momento [...]" [MOSES (1982) 638]

que a interrupção da continuidade, necessária para mudar as condições de poder, tenha partido 'de cima', levando à catástrofe do Terceiro Reich.

Benjamin, no entanto, não entra em detalhes dos programas de partido e não apresenta uma alternativa prática à socialdemocracia. Limitando-se a algumas alusões ao movimento pré-socialista e semi-anarquista, ele ainda relata um episódio da Revolução de julho de 1830, quando os revolucionários deram "tiros contra os relógios localizados nas torres" [Tese 15a]. É interessante observar que não há referências ao movimento comunista propriamente dito, ou seja, àquele movimento que representava, na prática política, o materialismo histórico, defendido por Benjamin na teoria. O episódio relatado é revelador para se entender o pensamento benjamiano, pois o ato revolucionário aí mencionado visou a *parar* o tempo ("pour arrêter le jour"; grifo nosso). Trata-se de um ato simbólico, refletindo a necessidade de "fazer explodir o *continuum* da história" [Tese 15a] e opondo-se à posição socialdemocrata de trabalhar em favor da continuidade. Conformismo e "continuismo", portanto, podem ser vistos como sinônimos, pois a continuidade no caso dos socialdemocratas não é a continuidade de uma postura crítica que se oporia, constantemente, a uma realidade incerta, mas é uma submissão contínua a esta realidade. O ato anarquista de "parar o tempo" não significaria apenas uma interrupção da continuidade, mas provocaria também, à maneira de uma "efeito de estranhamento" brechtiano, um distanciamento em relação ao próprio presente.

"Parar o tempo" pode ser um primeiro passo para uma reflexão distanciada não só em relação ao próprio presente, mas em relação à história como um todo. É através de uma atitude distanciada que os pontos culminantes da história podem ser considerados em sua especificidade e relacionados com o presente. Não se trata, portanto, de considerar apenas o "fato em si" e de se aproximar deste fato através da empatia. Para Benjamin, o historiador ideal é o materialista histórico, que, rompendo com os métodos do Historicismo, evita qualquer tipo de identificação ou de fusão com seu objeto de análise e rejeita a idéia de que a proximidade com os fatos levasse ao seu melhor entendimento.

A distância espacial entre o observador e seu objeto de observação é ampliada, no caso da análise histórica, pela distância existente entre o presente e o passado. Uma vez que sujeito e objeto não se encontram mais no mesmo nível temporal, esta distância não pode e nem deve ser superada através da empatia, ou seja, através de um esforço do sujeito, que simplesmente ignora as diferenças entre os dois níveis temporais, 'abandonando' o próprio presente. Pelo contrário: a distância entre presente e passado tem que ser preservada para que as duas épocas possam constituir uma "constelação" [Tese 17ª, na tradução de KOTHE (1985) 162], na qual o particular de cada época não apenas é conservado, mas é elemento constitutivo de uma nova totalidade: "Para que uma parte do passado seja atingida pela atualidade, não pode haver nenhuma continuidade entre eles." [Passagens, V, 587; N7,7].

Tanto o conformismo da socialdemocracia e sua conivência com o *status quo*, quanto o Historicismo que isola, de maneira positivista, cada fato, desfiando "entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário" [Apêndice 1 das *Teses*], fazem parte de uma ideologia que defende uma pseudo-continuidade "vazia e homogênea", que não tem outro fundamento senão a mera seqüência temporal, eventualmente transformada em nexos causal, de acordo com a fórmula *post hoc ergo propter hoc*.²⁹ Seja ela temporal, seja ela causal, a visão continuísta representa a tentativa de reduzir a complexidade da realidade a uma única dimensão, à do tempo linear. Achatando, de certo modo, o contexto multi-dimensional em que se encontra cada objeto, cria-se uma continuidade artificial, que só é conseguida através do isolamento e enfileiramento de cada objeto à maneira das contas do "rosário". A linearização dos elementos, como tentativa de dar-lhes uma 'ordem', na verdade significa sua separação, pois, para se conseguir esta linha, teve que se cortar as múltiplas ligações que cada elemento mantinha com os outros elementos dentro de uma estrutura complexa. Sobraram elementos 'pobres' com conexões reduzidas ao tipo 'anterior-posterior' ou 'causa-efeito', obedecendo à exigência da linearidade.

Considerando o encadeamento linear de fatos complexos como uma simplificação inadmissível, Benjamin, na Tese 9ª, recorre à famosa imagem do anjo, para desvendar a visão continuísta como

²⁹ Observe-se que David Hume, o grande crítico do princípio da causalidade, a vê como uma generalização de meros hábitos do nosso pensamento, que teriam o mesmo efeito do mencionado "narcótico" benjaminiano.

tentativa de encobrir uma realidade que, para o anjo, não passa de uma "catástrofe única":

Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele [o anjo] vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos, mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. [Tese 9ª]

À primeira vista, esta tese faz parte da crítica à ideologia do progresso. A própria ideologia do progresso, porém, como Benjamin a vê representada na socialdemocracia, é apenas a ponta do iceberg de uma postura continuísta que vai muito além dos limites de um partido político ou mesmo do âmbito das teorias científicas e é fruto de uma ótica linear generalizada. De acordo com esta tese, somos "nós" que vemos esta "cadeia de acontecimentos", mas esta nossa visão habitual e limitada da realidade fica atrás da visão mais 'perspicaz' do anjo. Para este, a "cadeia de acontecimentos" não só não existe, mas os elos desta cadeia ilusória na verdade são "ruínas" que sobraram da violação da nossa realidade histórica, quando sua totalidade complexa foi rompida para transformá-la numa ordem linear. Esta ordem, na verdade, é um caos, ou seja, uma "catástrofe única", pois os elementos desta linha artificial, os acontecimentos da história, foram isolados da sua configuração original e separados pelo ato arbitrário da linearização. Devido à nossa devoção à ideologia da

continuidade, as épocas do passado se afastam cada vez mais do nosso presente, pois os elos da cadeia temporal, que garantem a conexão da cadeia, ao mesmo tempo separam os elos que não são contíguos, produzindo, assim, um "amontoado de ruínas" bem camufladas.

Uma das características das *Teses*, como também de outros escritos, é o fato de Benjamin não fazer uma distinção nítida entre realidade e conhecimento da realidade, entre acontecer e compreender os acontecimentos.³⁰ O que começa, nesta Tese 9ª, como uma questão de visão da realidade ("Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única ..."; grifo nosso), acaba como problema prático: o anjo é impedido de "juntar os fragmentos" por causa da "tempestade" do progresso. Parece que é o nosso modo de ver que é responsável pela "catástrofe" real, pois, impondo à história a estrutura inadequada de uma cadeia, nós não só nos privamos de uma visão adequada para mudar esta história, mas contribuimos para a "catástrofe". Paradoxalmente, a ideologia do progresso, que se sustenta pela fé na mudança, produz uma atitude de complacência com o *status quo* do sistema de poder vigente, pois, uma vez que a solução de todos os problemas é delegada ao futuro, a consequência é a estagnação do presente.

A mudança visada pelo anjo não consiste numa projeção de um estado melhor no futuro, "ao qual ele vira as costas". Como a

³⁰ Cf. Rolf Tiedemann, autor do verbete »Imagem dialética« em RITTER (1973) 919, onde escreve: "Em analogia às formas idealistas e materialistas da dialética, a doutrina benjaminiana é epistemologia e filosofia ao mesmo tempo, abrange tanto o pensamento quanto a realidade."

própria palavra "ruína" (*Trümmer*) indica, o "juntar dos fragmentos" é um trabalho de restituição de algo anteriormente inteiro, ou seja, não se trata de fragmentos a serem reunidos numa nova ordem, mas o esforço do anjo é voltado para o reestabelecimento de uma ordem perdida: "Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos."³¹ O maior problema do anjo, por enquanto, é a tempestade que o impede de fechar as asas, de "deter-se" para começar a obra da restauração.³² O dinamismo violento do progresso, que promete um futuro melhor, na verdade significa o afastamento do "Paraíso".

3. Teologia e marxismo

A Tese 9ª é uma das ocasiões em que Benjamin mostra sua familiaridade com a teologia judaica, que era fruto da sua amizade com Gershom Scholem. As "ruínas" da história e a tentativa da restauração de uma ordem anterior parecem ser uma referência à mitologia judaica, mais exatamente ao episódio da »Ruptura dos vasos« e da doutrina do *Tikun*, da restituição da

³¹ Cf. a tradução de KOTHE (1985)158: "Ele bem que gostaria de poder parar, de acordar os mortos e de reconstruir o destruído."

³² Segundo LOWY (1983) 778, o anarquismo e a restauração messiânica são os dois pólos indissociáveis que marcam a obra benjaminiana. O anarquismo de Benjamin não se dirige contra 'a' ordem, mas apenas contra a ordem em vigor, visando, em última instância, a uma "*restitutio in integrum*".

ordem perdida.³³ O recurso à teologia, no entanto, vai muito além de umas reminiscências mitológicas. Segundo o próprio Benjamin, seu pensamento era "impregnado" de teologia³⁴ e, mesmo não entrando em discussões teológicas propriamente ditas, como p.ex. sobre a existência de Deus, o fato de ele assumir uma posição 'parcialmente' teológica implica, no mínimo, a suposição de alguma ordem espiritual 'por trás' da história (O fundamento teológico é apenas uma das idéias que, curiosamente, aproximam Benjamin do Historicismo, seu adversário declarado). Na Tese 1ª, Benjamin deixa claro que ele considera a teologia como indispensável para se chegar a uma compreensão da história:

O fantoche chamado "materialismo histórico" ganhará sempre. Ele pode enfrentar qualquer desafio, desde que tome a seu serviço a teologia. Hoje, ela é reconhecidamente pequena e feia e não ousa mostrar-se. [Tese 1ª]

Ao contrário desta última afirmação, o recurso à teologia, na época, não era nenhuma exclusividade de Benjamin.³⁵ Era o

³³ Cf. GAGNEBIN (1978) 16ss. e as explicações de Gershom Scholem a respeito desta doutrina, que era da maior importância para a corrente mística de Isaac Luria: "Na realidade, a salvação nada mais significa senão restituição, reintegração do conjunto original, ou *Tikun*, para usar o termo hebraico." [SCHOLEM (1972)271]

³⁴ Cf. *Passagen* V,588; N7a,7: "Meu pensamento comporta-se, em relação à teologia, como o mata-borrão em relação à tinta. Está totalmente impregnado por ela. Mas, se dependesse do mata-borrão, nada sobraria do que está escrito."

³⁵ De acordo com MARQUARD (1992) 52, a autonomia do sujeito, como ela era defendida pelo Idealismo alemão (Kant), foi questionada, pelo menos nos anos 20, através de uma argumentação teológica que passava por todas as confissões, transformando esta crítica num "evento ecumênico de primeira ordem".

fato de ele colocá-la como aliado indispensável do materialismo histórico que causou, como era de se esperar, "mal-entendidos entusiásticos" [I,1227]. A afirmação de o materialismo histórico precisar da teologia para poder ganhar a partida filosófica sugere, no mínimo, que Benjamin considera o primeiro como insuficiente para oferecer uma compreensão satisfatória da história e dos fatos históricos mais recentes, especialmente do pacto entre Hitler e Stalin, de 1939, que causou a saída de muitos intelectuais do partido comunista.³⁶ Resta saber se a função da teologia nestas *Teses* vai além de compensar as deficiências do marxismo.³⁷

É difícil, senão impossível, avaliar o impacto dos acontecimentos concretos nas reflexões de Benjamin. Os fatos históricos certamente lhe causavam fortes dúvidas em relação aos teoremas marxistas, mesmo não havendo, na edição final das *Teses*, nenhuma crítica explícita a eles, crítica esta que seria incompatível com

³⁶ De acordo com SCHOLEM (1975)274-275, as *Teses* seriam uma "resposta" ao pacto.

³⁷ O papel que Benjamin atribui à teologia é um dos pontos mais controversos nos trabalhos sobre as *Teses*. O 'frankfurtiano' Rolf Tiedemann, editor principal das obras completas de Benjamin, não poupa esforços para fazer da teologia, de acordo com a doutrina dialética hegeliana da inversão das relações de poder entre servo e senhor, uma 'serva' do materialismo histórico [TIEDEMANN (1983)117]. Além de Scholem, para quem Benjamin era o "exemplar puro de um metafísico" [SCHOLEM (1983)15] (provavelmente, Scholem se baseou na cópia de uma carta do 7/3/1931 de Benjamin a Max Rychner, onde Benjamin fala da "linha básica metafísica" das suas pesquisas [*Cartas*, 523]), Stéphane Moses pode ser citado como defensor da posição 'teológica': "Que não se entendam os conceitos teológicos [...] como metáforas do âmbito político; o político-histórico é apenas a aparência externa de uma dialética teológica escondida." [MOSES (1982)639]

a defesa do materialismo histórico.³⁸ Benjamin, porém, não se afasta apenas de uma posição marxista ortodoxa por causa de uma incongruência entre teoria e prática, o que poderia ter levado a uma simples modificação da teoria sem atingir seus fundamentos. Questionando a visão da história como fluxo contínuo e progressivo, direcionado pela perspectiva de uma futura libertação do homem, ele questiona uma das bases do marxismo, que é seu conceito dinâmico de uma história propulsionada pelo próprio homem.³⁹ Numa das quatro variantes das *Teses*, Benjamin não deixa dúvidas sobre sua dissidência:

Marx diz que as revoluções são a locomotiva da história universal. Mas, talvez, as coisas sejam totalmente diferentes. Talvez, as revoluções sejam antes o fato de o gênero humano, que viaja neste trem, acionar o freio de emergência. [I,1232]

O marxismo se apóia basicamente num pensamento progressista, distinguindo-se da socialdemocracia, desprezada por ele como "reformista", apenas pela escolha dos meios que levariam a uma emancipação das classes oprimidas. Nos dois casos, porém, o progresso da humanidade num futuro indefinido é considerado inevitável, fazendo com que os problemas do presente fossem considerados passageiros e de menor importância diante da

³⁸ SCHOLEM (1975)275 relata um comentário de Hannah Arendt, segundo o qual Benjamin tinha »bastante medo da opinião e da reação do Instituto [de Pesquisas Sociais]« [Arendt] por causa de suas *Teses* "completamente heterodoxas" [Scholem].

³⁹ Cf. FERNANDES 1989(15): "[...] os famosos ensaios históricos de K. Marx e F. Engels, que focalizam a *história em processo* (e, especialmente, o *presente em processo*)." [o grifo é do autor]

expectativa de um futuro promissor. Como o alvo declarado das *Teses* era a ideologia do progresso, Benjamin estava diante do dilema de criticar esta ideologia e de defender, ao mesmo tempo, o materialismo histórico. Ao invés de tomar uma atitude crítica também em relação ao pensamento marxista (tal como ela pode ser encontrada nas variantes das *Teses* e na parte "N" da *Obra das Passagens*), ele preferiu justapor a teologia ao marxismo, como se a primeira fosse a parceira natural deste último. Mesmo desconsiderando o ateísmo declarado de Marx, dificilmente se pode ignorar a incompatibilidade entre as duas linhas de pensamento, que reside principalmente no fato de o marxismo, seguindo a tradição iluminista, considerar a libertação do Homem como obra do Homem, ao passo que, para a teologia, esta libertação, pelo menos em última instância, só pode ser obra de Deus.⁴⁰

As afinidades que Benjamin deixa vislumbrar em relação a um ativismo anarquista, quando se refere a Blanqui e Fourier,⁴¹ sinalizam uma certa incongruência entre sua argumentação teórica

⁴⁰ Leandro Konder aponta para outro elemento do marxismo que se tornou problemático para Benjamin, isto é, a ambição do marxismo de ser "científico". Esta tendência do marxismo contrariava inevitavelmente o ceticismo benjaminiano em relação às atitudes teóricas. Segundo Konder, Benjamin recorreu à teologia "porque o marxismo estava transformado numa doutrina mais ou menos domesticada, adaptada a critérios científicos bem comportados [...]." [KONDER (1992)36]

⁴¹ SCHOLEM (1975)155 fala das "convicções anarquistas" que representavam o consenso político entre ele e Benjamin. Cf. também as referências ao anarquista francês Georges Sorel (»Réflexions sur la violence«) no ensaio »Kritik der Gewalt« [»Crítica da violência«] de Benjamin. Blanqui e Fourier não pertencem à tradição anarquista propriamente dita; segundo LÖWY (1983) 780-2, porém, os dois podem ser associados ao anarquismo, pois suas utopias projetam a restituição de uma sociedade arcaica, livre dos problemas da civilização moderna. O artigo de Löwy (»L'anarchisme messianique de Walter Benjamin«) mostra que a posição anarquista era uma constante na obra de Benjamin.

marxista e suas simpatias pela ação imediata, que não espera pelas instruções de alguma vanguarda ideológica para poder partir para a ação. Para Benjamin, explodir o "continuum" da história [Tese 15^a] era uma necessidade iminente e uma condição indispensável para pensar em soluções construtivas. O marxismo, porém, condenava o anarquismo exatamente pelo imediatismo dos seus métodos, exigindo que qualquer ação no presente obedecesse às coordenadas do futuro, no caso da utopia comunista. Como a própria palavra diz, "imediatismo" significa falta de mediação,⁴² sendo, no âmbito político, a falta de mediação entre as ações do momento e algum projeto político mais elaborado. Como a meta projetada costuma ser produto de uma determinada teoria, o anarquismo normalmente se mostra alheio a qualquer atitude teórica, que procura descobrir leis e aplicar regras. Toda teoria política, que visa a uma aplicação prática de novas regras, não considera as condições acidentais de um determinado presente, sendo que a elaboração desta teoria sempre é anterior e sua realização final posterior a ele. Em outras palavras: todo presente comprometido com algum projeto teórico se encontra entre a criação deste projeto e o ideal projetado. A partir do ponto de vista da teoria, portanto, o presente é um momento intermediário e transitório, que, para obedecer às exigências da teoria, inclusive da teoria histórica do marxismo, tem que ser alinhado à

⁴² A falta de mediação está no centro da crítica que Adorno fez ao trabalho de Benjamin sobre Baudelaire e que impediu sua publicação: "Quero me expressar da maneira mais simples e hegeliana quanto possível. Se não me engano muito, falta uma coisa a esta dialética: a mediação." [Cartas, 784-5]

teoria ou será descartado como desvio.⁴³

Defendendo o "conceito de um presente que não é transição" (Tese 16^a), Benjamin, implicitamente, vê com ceticismo o pensamento que desvaloriza o presente em favor de alguma finalidade, ou seja, de algum futuro esboçado pela teoria.⁴⁴ O futuro, que, de certo modo, sustenta o pensamento marxista, não é assunto para Benjamin, que explica esta falta através da Torá: "... era proibido aos judeus investigar o futuro. Ao contrário, a Torá e a prece se ensinam na memorização." [Apêndice 2] Evidentemente, não se trata, para Benjamin, de se submeter aos mandamentos da Torá, mas a fundamentação teológica apoia sua recusa de dar o passado por perdido ou de compensar um passado supostamente perdido por uma vitória no futuro.⁴⁵ O futuro, para ele, não é o nível temporal de um projeto social, da certeza de uma transformação inevitável, mas o da mera possibilidade de

⁴³ Numa carta do 23/2/1927 a Martin Buber, onde Benjamin anuncia um trabalho intitulado "Moscou", ele dá uma prova da sua postura anti-teórica, aludindo ao caráter temporal de toda teoria: "[...] qualquer teoria ficará afastada da minha apresentação. [...] Quero fazer uma apresentação da cidade de Moscou neste momento em que "todos os fatos já são teoria" e em que esta teoria se abstém de qualquer abstração dedutiva [posterior aos fatos], de qualquer prognóstico [anterior aos fatos], e, até um certo ponto, também de qualquer julgamento [...]" [Cartas, 443]

⁴⁴ Há certas afinidades entre Benjamin e Nietzsche na crítica de uma visão processual da história e na valorização do presente. Nietzsche apresenta o projeto do "homem supra-histórico, que não vê a salvação no processo, mas para quem o mundo, em cada momento, está acabado e alcança seu fim." [NIETZSCHE (1874) 251]

⁴⁵ Cf. também a observação de ALTER (1992)132: "A última obra que escreveu, »Sobre o conceito da história«, é uma tentativa derradeira - ainda longe de um resultado satisfatório - de reconciliar a idéia de futuro com a sua fixação pelo passado." Não há indícios no texto de que Benjamin realmente tentou esta reconciliação. A citação é representativa do livro de Alter, que, apesar do seu subtítulo promissor ("Tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem"), decepciona pelo caráter genérico das suas afirmações.

uma redenção: "Pois nele [no futuro] cada segundo era a porta estreita pela qual podia penetrar o Messias." [ibid.] Uma vez que Benjamin se opõe a uma visão linear do tempo que implica um afastamento cada vez maior do passado e no perigo de perdê-lo de vista, a chance de resgatar este passado está em cada presente, pois o presente é o momento para romper a pretensa linearidade; deixar as soluções de todos os problemas para o futuro significa renunciar a esta chance. Benjamin não nega o caráter dinâmico e transitório do tempo, porém não considera o presente como parte de um movimento direcionado para um estado melhor, para *fora* da história. Não tendo nenhum *telos* extra-temporal como meta final, a partir da qual toda a história aparece como algo provisório, Benjamin procura a solução teórica e prática *dentro* da história, contradizendo, assim, todos os conceitos lineares que necessitam de um início ou um fim estáveis para manter os movimentos da história sob controle. A "verdadeira imagem do passado" [Tese 5^a], enquanto imobilização momentânea da história, se constitui a partir dos seus elementos intrínsecos e pode ser reconhecida quando se revela num presente propício. Este presente é uma chance única, pois "é uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer com cada presente, que não se reconhece visado por ela." [Tese 5^a; I, 695; tradução nossa]

A importância do presente é estreitamente ligada à posição do sujeito nos escritos de Benjamin, que difere bastante da posição do sujeito transformador do Iluminismo ou do marxismo. Ao passo que, nestas duas correntes racionalistas, defensoras de um

procedimento teórico-científico, tanto o diagnóstico da história quanto a 'terapia' a ser adotada são resultados de um pensamento nos termos da causa e do efeito, a "verdadeira imagem do passado" se constitui sem a intervenção do sujeito, ou seja, sem a imposição de um nexos causal. Sendo a teoria 'linear' um instrumento nas mãos do sujeito que almeja uma transformação futura, ela contrasta com a complexidade da imagem que, como uma espécie de revelação, limita a função do sujeito, pelo menos num primeiro momento, a registrar esta imagem. Se, para a teoria histórica ou política, o presente costuma ser um momento negligenciável, a "imagem do passado" se apresenta exclusivamente no presente, trazendo consigo o "relampejar" da verdade. A alternativa à teoria do progresso, portanto, não é uma teoria da estagnação ou até do retrocesso, mas a abolição da abordagem teórica em favor de uma compreensão da história que poderia ser qualificada de estética. Além de diminuir a importância do sujeito, a compreensão estética da história difere da teórica no que diz respeito ao tratamento dos fatos históricos. Se, para o pensamento teórico, os fatos possuem um caráter imperfeito e só são considerados depois de passar por um processo de significação nos moldes da teoria, a compreensão estética valoriza os fatos em sua peculiaridade, pois a singularidade da imagem, como de qualquer representação estética, se deve tanto à singularidade dos seus componentes quanto à idiossincrasia da sua composição.

Quem quiser, como Benjamin, questionar a ideologia do progresso, tem que questionar, também, o caráter coercitivo de

toda teoria política que, para se justificar, precisa da perspectiva deste progresso. Quando Benjamin, ao contrário de Marx, define a revolução como ato de acionar o "freio de emergência", não só questiona a idéia de uma história como movimento contínuo, mas toda teoria que necessite deste pressuposto para a realização de suas metas. Dificilmente ele teria encontrado algum argumento marxista que sustentasse a exigência de parar o "trem" (ou o bonde) da história, pois é justamente o trem do progresso, ou, com as palavras da Tese 9ª, a "tempestade" do progresso que impede o anjo de iniciar a obra da reconstrução. Por mais fértil que tenha sido o materialismo histórico, principalmente em oposição à socialdemocracia, ao tomar uma postura distanciada em relação aos acontecimentos, a teorização da história e a concomitante opinião de que o progresso na história seja algo inevitável devem ter levado Benjamin a uma certa insatisfação, também em relação ao marxismo.⁴⁶ O número dos 'imprevistos' da história era grande demais para descartá-los como acidentes de percurso e para acreditar que o fluxo da história levaria a humanidade, apesar de alguns meandros dialéticos inevitáveis, a um estado melhor.⁴⁷

A projeção de um estado melhor talvez seja o elemento que mais aproxima o marxismo de uma visão teológica da história,

⁴⁶ SAGNOL (1983)156/7 mostra como o "materialismo histórico" de Benjamin muitas vezes se encontra em oposição diametral ao pensamento marxista.

⁴⁷ No marxismo oficial da época, o momento da negação foi cada vez mais eliminado do conceito da dialética, de modo que esta acabou sendo degradada a um "movimento mecânico rumo ao progresso, ao invés de ser reconhecido como movimento crítico da auto-reflexão." [GAGNEBIN (1978) 50]

incluindo-se o aspecto da inevitabilidade da chegada a este estado. Evidentemente, o marxismo não conhece nenhuma instância divina 'por trás' da história, como ela é implícita em qualquer abordagem teológica. Para o marxismo, o agente da história não é Deus, mas o próprio Homem, sendo que a libertação da humanidade é uma prerrogativa da classe trabalhadora. Neste sentido, o marxismo é a continuação de um processo que não é apenas o da emancipação do Homem, a "saída do Homem de sua minoridade" [Kant (1964)53], mas também o da substituição de Deus pelo Homem, iniciada pelo Iluminismo. Uma vez que o Homem é o sujeito (exclusivo) da história, ele também é responsável pelas coisas que acontecem e, diante de um estado presente sempre insatisfatório, ele pode optar por responsabilizar uma determinada classe pelas mazelas do presente ou por projetar o conserto definitivo da história para o futuro. A entronização do Homem como agente da história não levou a uma valorização do presente, conforme ela é defendida nas *Teses*, mas apenas a um deslocamento do estado ideal do início da história para o fim: se, para a teologia, a perfeição reside num início divino e paradisiaco, para o marxismo, ela reside num fim humano. Para Benjamin, a perfeição, representada pela imagem da verdade histórica, pode "relampejar" em cada presente.⁴⁸

⁴⁸ SAGNOL (1983)145/6 aponta para afinidades surpreendentes entre Benjamin e Foucault, que, por sua vez, se apoia em Nietzsche. Foucault defende uma "história efetiva" que "se distingue de celle des historiens, en ce qu'elle ne s'appuie sur aucune constance. [...] Tout ce à quoi on s'adosse pour se retourner vers l'histoire et la saisir dans sa totalité, tout ce qui permet de la retracer comme un patient mouvement continu, - tout cela, il s'agit systématiquement de le briser. [Elle] intervertit le rapport établi d'ordinaire entre l'irruption de l'événement et la nécessité continue. Il y a toute une tradition de l'histoire (théologique ou rationaliste) qui tend à

Conforme dito anteriormente, Benjamin não era o único que, nos anos 20 e 30, contribuiu para um renascimento do pensamento teológico, questionando, desta maneira, a autonomia do sujeito, como se se tratasse de reverter a evolução filosófica do século XVIII. A volta à teologia reflete, por um lado, as incertezas em relação à autonomia humana, mas significa, por outro, uma tentativa de não deixar vazio o lugar do agente da história. Este vazio não significaria apenas a falta de um agente responsável pelos acontecimentos, mas também a ausência de uma fonte de referências que garantisse a visão de uma história coesa, ou seja, de um sentido na história. O recurso à teologia não representa apenas um questionamento da ideologia do progresso, mas significa também que o estado ideal não será alcançado, exclusivamente, através de um esforço humano. Segundo Gershom Scholem, o pensamento judaico é marcado pela "essencial falta de relação entre a história humana e a Redenção",⁴⁹ que seria uma "irrupção da transcendência na história, uma irrupção através da qual a própria história perece". [SCHOLEM (1970)133] Ainda segundo Scholem, a Redenção é a resposta divina a uma situação histórica concreta, principalmente o notório exílio do povo

dissoudre l'événement singulier dans une continuité idéale - mouvement téléologique ou enchaînement naturel. L'histoire 'effective' fait ressurgir l'événement dans ce qu'il peut avoir d'unique et d'aigu." [grifo nosso]

⁴⁹ Cf. SCHOLEM (1970)139; como Scholem observa no exemplo do filósofo Hermann Cohen, não faltaram tentativas de juntar ideologia do progresso também ao judaísmo [SCHOLEM (1970)153].

judeu.⁵⁰

Como no caso do marxismo, a teologia judaica também passa por uma adaptação peculiar no pensamento benjaminiano, como neste caso, onde se trata do conceito da Redenção ou da "salvação messiânica". Benjamin não só diverge de uma posição teológica ortodoxa, quando fala em Redenção sem falar em Deus, mas a Redenção, para Benjamin, também não é o fim da história. A Redenção benjaminiana, sendo, no entendimento de Benjamin, muito mais uma revelação da verdade do que a libertação do gênero humano dos seus sofrimentos, acontece *dentro* da história, graças à "nossa" vigilância, permitindo que se percebam as afinidades entre o presente e uma época distante no passado. Ela é a junção de dois níveis temporais distantes, que pressupõe a ruptura da linearidade e significa a superação do esfacelamento que resulta da linearização da realidade. "Nós" temos uma chance de contribuir para o esforço do anjo de "juntar os fragmentos" e para uma restituição da história à sua totalidade. Por ora, nós estamos fazendo o contrário, mantendo os fragmentos separados devido ao nosso conceito de uma história linear e progressiva.

Mesmo sendo óbvia a influência da teologia judaica nas *Teses*, Benjamin não divide com esta a idéia de uma história

⁵⁰ Segundo SCHOLEM (1970) 121, esta relação direta com a história diferencia o judaísmo (tradicional) do cristianismo: "Em todas as suas formas, o judaísmo sempre se ateve a um conceito de redenção, que se realiza em público, *no palco da História* e no meio da comunidade, ou seja, que se realiza no mundo visível [...] No cristianismo, no entanto, há a idéia de uma Redenção como processo »espiritual« e invisível, que acontece na alma, no mundo de cada um, causando uma transformação secreta que não se reflete necessariamente no mundo externo." [grifo nosso]

intermediária e linear entre o Paraíso e a Redenção, entre dois estados ideais, divididos por uma história humana que se caracteriza por uma série de erros, ou, para usar a linguagem teológica, de pecados. É verdade que Benjamin, na Tese 9ª, acusa os erros causados pelo conceito continuísta e que usa, com estranha naturalidade, uma terminologia teológica que poderia identificá-lo como adepto do judaísmo. No entanto, não é apenas a defesa do materialismo histórico que impede esta identificação; as modificações às quais Benjamin procede no próprio ideário teológico, como no caso da Redenção, são tão consideráveis que elas, por si só, o mantêm longe de qualquer ortodoxia. Da mesma maneira que ele rejeita a auto-redenção marxista no futuro, ele evita também a idéia de uma redenção como volta ao Paraíso, que desclassifica a história como uma aberração generalizada. Embora a redenção benjaminiana tenha um caráter restaurativo, não se trata da restauração de um estado extra-histórico, como ela está implícita, também, no mencionado mito do *Tikun*. Pelo contrário: a redenção benjaminiana é uma chance intra-histórica que o sujeito pode aproveitar ou perder.

As tentativas de enquadrar as idéias de Benjamin ou na teologia ou no marxismo e de querer desculpar certos 'deslizes' do seu pensamento são exemplos da mesma atitude continuísta que Benjamin critica, pois trata-se de tentativas de enquadrá-lo numa

‘linha de pensamento’, numa tradição teológica ou filosófica.⁵¹ Uma vez que marxismo e teologia são, apesar de ocasionais aproximações, irreconciliáveis pelos seus pressupostos básicos, qualquer leitura homogeneizante das *Teses* necessariamente comete omissões graves. Ao invés de censurar o fato de Benjamin ter justaposto os dois pensamentos e de ter tentado uma síntese teoricamente impossível, deve-se antes destacar sua recusa em ‘alinhar’ suas idéias às convenções de um determinado pensamento. Para Benjamin, tanto o marxismo quanto a teologia parecem ter sido insuficientes para sustentar uma compreensão abrangente da história. Por um lado, ele não aceita o ‘otimismo marxista’ de o homem ser dono, seja na teoria, seja na política concreta, da história e de alcançar por esforço próprio sua libertação como fim da história; por outro lado, ele também não acata a visão teológica de uma história como desvio humano da Criação divina. Os dois pensamentos, opostos entre si, convergem em seu menosprezo não só pelo presente, mas pela história dos acontecimentos concretos em geral, que sempre aparece como inferior, como um ‘não mais’ ou como um ‘ainda não’, quando

⁵¹ É interessante observar que os dois autores já citados como expoentes das duas posições contrárias falam num processo de “tradução”, como se a justaposição de marxismo e teologia nas *Teses* fosse um mero problema de linguagem ou de metáforas. TIEDEMANN (1983)131 fala do “perigo” da “retradução do materialismo em teologia” e SCHOLEM (1983)23 constata: “Suas idéias [= de Benjamin] são as de um teólogo que se perdeu no profano. Mas elas não se apresentam mais de maneira pura, como tais. Benjamin as traduz para a linguagem do materialismo histórico.” Nos dois casos, a idéia da tradução implica a idéia de um original verdadeiro e uma tradução como uma espécie de camuflagem metafórica; o próprio Scholem fala, ainda na mesma página, em “disfarce”. Os dois, portanto, apontam, quando falam em “tradução”, para a existência de uma verdade *anterior*, adotando, assim, uma postura criticada por Benjamin.

comparada com seu início ou seu fim supostamente perfeitos.

A idiossincrasia de Benjamin, porém, certamente vai além do fato de ele fugir da ortodoxia de alguma linha de pensamento. Como ele mesmo diz, "a »construção« pressupõe a »destruição«" [*Passagens*, V,587; N7,6], destruição esta que se dirige principalmente contra a ideologia da continuidade como imposição de um determinado sentido. Se Benjamin não abre mão da idéia de um sentido na história, não se trata de um sentido que se defina por algum princípio teórico, que só se realize com o fim da história e que faça com que a própria história contenha apenas vagos reflexos ou simulacros inferiores daquele princípio. Para Benjamin, este sentido só se constitui a partir desta realidade material, cujos fragmentos são suscetíveis de se unirem para a formação de um todo. Ele não abandona, portanto, a idéia da totalidade [Tese 17a], inerente à idéia do sentido, uma totalidade, porém, que não é eterna, mas que tem de se constituir cada vez de novo, num carregar e descarregar de tensões temporais.

As próprias *Teses* podem servir de exemplo para o processo de "destruição" que Benjamin considera necessário para chegar à "construção". Ao nível de conteúdo, a justaposição de marxismo e teologia, que se revezam, às vezes, dentro da argumentação de uma única frase, faz com que os dois pensamentos se "destruam" (ou se "desconstruam") mutuamente, impossibilitando assim a subordinação das *Teses* sob um dos dois. As *Teses* são uma demonstração de não-linearidade, não apenas no sentido de não se enquadrarem em uma 'linha de pensamento' anterior, mas também pela sua estrutura

interna fragmentária e sua linguagem, marcada por um estilo afirmativo-paratático, que se opõe ao estilo argumentativo-hipotático.⁵² A falta de conjunções, ou seja, a falta de subordinação gramatical, confirma, ao nível lingüístico, a preferência de Benjamin pelo princípio da justaposição. Do mesmo modo que ele condena o "nexo causal" [Apêndice 1 das *Teses*] como princípio que o sujeito impõe a uma determinada realidade histórica, ele parece evitar a conexão e subordinação sintáticas por seu caráter coercitivo. Estabelecer relações causais, condicionais, finais, etc. não faz jus a uma realidade, cuja complexidade vai muito além destas relações binárias.

Benjamin leva o 'anarquismo gramatical' ao extremo, quando a concatenação sintática entra em choque com a compatibilidade semântica, como é o caso, p.ex., da Tese 6ª, onde apóia uma posição marxista numa explicação teológica. Depois de alertar para o perigo político de "entregar-se às classes dominantes", ele prossegue em estilo lapidar: "Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como vencedor do Anticristo." A naturalidade da argumentação sugerida pelo "pois" entra em colisão com o fato de Benjamin fazer uso de dois pensamentos que se auto-definem como opostos. Porém, a aparente contradição provocada pelo "pois" é superada, quando as reflexões benjaminianas não são submetidas a uma prova de consistência ideológica, mas vistas como produto de um autor que lida, de maneira sobe-

⁵² Em »O ensaio como forma«, Adorno parte de uma oposição correspondente quando distingue entre coordenação e subordenação [ADORNO (1986) 185].

rana, com as diversas correntes ideológicas.⁵³ Para entender melhor a particularidade da posição benjaminiana, deve-se atentar para a frase intercalada entre o alerta para o perigo que parte das "classes dominantes" e a fundamentação teológica deste alerta: "Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela." Esta frase, num primeiro plano dirigida contra o "inimigo de classe", pode ser vista, num plano geral, como alerta contra qualquer tipo de conformismo (incluindo-se o conformismo marxista). A combinação de marxismo e teologia numa mesma reflexão é como uma demonstração 'prática' do anti-conformismo explicitado.

As *Teses* não passariam de um aglomerado de contradições, se lidas em dependência de duas linhas de pensamento contraditórias. No entanto, a partir do momento em que se conceda às *Teses* um mínimo de autonomia, considerando-as como uma das "mônadas" representativas da obra benjaminiana, elas ganham uma coesão interna que as torna resistentes contra as condenações que se baseiam num saber preconcebido. O sentido das *Teses* não é anterior a elas, ou seja, não é garantido por algum pensamento já existente, ou seja, enquanto continuação de algum pensamento anterior, as *Teses* 'não têm sentido'. Em analogia à imagem da história, as *Teses* são o resultado de um "choque" que fixa os pensamentos benjaminianos numa das suas constelações possíveis.

⁵³ Em »Parataxis«, Adorno também recorre a uma conjunção continuativa (*nämlich*) [ADORNO (1981) 472] para mostrar como Hölderlin pratica a "rebelião paratática contra a síntese" [476], ou seja, contra o uso sintético das conjunções na função de dar continuidade ao andamento das idéias.

4. Rememoração e citação

Uma vez que o marxismo não se prestava à crítica de um conceito linear do tempo e uma vez que Benjamin queria evitar seu próprio isolamento intelectual, a teologia (judaica) se lhe oferecia como fonte alternativa de idéias,⁵⁴ idéias porém, que passaram, como já foi dito, por modificações consideráveis. É o caso, também, da idéia do *Eingedenken*, da rememoração, que Benjamin caracteriza como ato teológico [Apêndice 2 das *Teses*] e que, na Tese 15ª, é associada tanto ao calendário litúrgico quanto a atos de anarquismo.⁵⁵ Contestando a opinião de Horkheimer sobre o caráter acabado da história, Benjamin explicita seu conceito de rememoração:⁵⁶

A correção destes pensamentos [de Horkheimer] está na reflexão de a história não ser apenas uma ciência, porém não menos uma forma de rememoração [*Eingedenken*]. A rememoração pode modificar aquilo que a ciência »constatou« [ou »fixou«; o uso das aspas por Benjamin pode apontar para o sentido duplo de *fest-gestellt*]. A rememoração pode transformar o inacabado (a felicidade) num acabado e o acabado (o sofrimento) num inacabado. Isto é teologia; na rememoração, no entanto, fazemos uma experiência que nos proíbe compreender a história de maneira totalmente ateológica, do mesmo modo que não podemos escrevê-la com conceitos puramente teológicos. [*Passagens*, V;589; N 8,1]

⁵⁴ Segundo ARENDT (1986)43, "Para os judeus desta geração [...], o sionismo e o comunismo eram as formas disponíveis da rebelião [...]."

⁵⁵ Cf. também SCHOLEM (1970)145: "Faz parte da natureza da utopia messiânica um elemento anárquico, a dissolução de vínculos antigos, que perdem seu sentido no contexto da nova liberdade messiânica."

⁵⁶ Cf. a posição de Gadamer, também contrária à de Benjamin: "O pressuposto subentendido do método histórico é o fato de uma coisa só ser acessível ao conhecimento objetivo no seu significado *permanente* quando faz parte de um contexto *acabado*. Em outras palavras: quando esta suficientemente morto para ser apenas de interesse histórico. Só então a eliminação do envolvimento subjetivo parece ser possível." [GADAMER (1975) 282]

As dificuldades e diferenças nas traduções do termo *Eingedenken*⁵⁷ devem-se, também, ao fato de Benjamin, como em muitos outros casos (cf. o *feststellen* desta citação), se preocupar com o sentido literal da palavra, cujo primeiro elemento, o *Ein-* (= "um"), ganha uma importância específica no contexto das *Teses*.⁵⁸ Benjamin parece ter interpretado a palavra *Eingedenken* no sentido de dois níveis de tempo se unirem através da rememoração, união que se torna possível por causa do caráter cíclico do calendário. O *Eingedenken* "teológico" se opõe ao procedimento historicista que, constatando ou fixando um fato num determinado contexto histórico, o afasta ao mesmo tempo do sujeito que, pertencendo a um contexto histórico diferente, seu presente, não se considera mais envolvido com este fato. O *Eingedenken* resgata de certa maneira este envolvimento através da volta anual dos dias de rememoração, o que não só possibilita a reprodução comemorativa do passado, mas torna esta rememoração mais sólida através da repetição.

Também na Tese 15^a, Benjamin opõe ao passar linear dos anos, em que cada ano novo 'apaga' o ano anterior, o ciclo do ano litúrgico com seus dias santos, ou seja, dias de rememoração que criam uma ligação 'vertical' com os anos passados, fazendo com

⁵⁷ Na Tese 15^a, Rouanet traduz *Eingedenken* por "reminiscência" (Kothe: "comemoração"), no Apêndice 2^o, por "rememoração" (como Kothe).

⁵⁸ No capítulo 13 de *O Narrador*, Benjamin evidencia a remotivação do elemento *Ein-* através do grifo: "Das erste ist dem *einen* Helden geweiht, der *einen* Irrfahrt oder dem *einen* Kampf; das zweite den *vielen* [= muitos] Begebenheiten. Es ist mit anderen Worten, das *Eingedenken*, das [...]". Porém, como será mostrado, as coincidências morfológicas aqui são usadas em outro sentido que nas *Teses*.

que o "acabado" se torne "inacabado" [cf. citação acima]. A ambiguidade do *Eingedenken*, como de qualquer conceito cíclico do tempo, consiste no fato de cada dia de comemoração ser novo e velho ao mesmo tempo, de fazer parte de um ano novo e de repetir o mesmo dia dos anos anteriores. O tempo do *Eingedenken* pode ser representado em forma de espiral que, a partir de uma perspectiva horizontal, cresce continuamente, mas, a partir de uma perspectiva vertical, mantém sempre a mesma forma circular. A progressão da espiral implica um distanciamento entre dois pontos (entre dois dias), evidenciando-os como pontos diferentes; a repetição, ao contrário, anula este distanciamento, evidenciando a identidade dos mesmos, devido à superposição⁵⁹ dentro da mesma espiral. *Eingedenken*, portanto, não significa simplesmente evocar, isoladamente, a lembrança de um passado, esquecendo-se do próprio presente ou, como Fustel de Coulanges postula, esquecendo-se de "tudo o que se sabe sobre fases posteriores da história" [Tese 7ª], mas, voltando à interpretação literal da palavra, significa uma espécie de *união* do presente com o passado. Não se trata de conservar o passado num esforço de memória, mas de relacioná-lo diretamente com o presente e de reanimá-lo do mesmo modo que o anjo da Tese 9ª quer devolver a vida aos mortos. É esta a "virada copernicana da rememoração" [Passagens V, 490; K1, 1-3] que acaba com o modelo tradicional de

⁵⁹ Cf. a carta do 16/4/38 a Horkheimer, onde Benjamin faz um esboço do seu trabalho sobre Baudelaire: "A segunda parte desenvolverá, como elemento formal alegórico, a superposição, através da qual a antiguidade aparece na modernidade e a modernidade na antiguidade." [Cartas, 751]

causa e efeito, que, descartando o presente como um momento transitório e precário, se serve de um "ponto fixo" do passado para apresentá-lo como causa do presente [*Passagens*, V,490; K2]. A "virada copernicana", que Benjamin defende, não consiste exatamente numa inversão deste modelo "historicista". Ele não defende o presente em detrimento do passado, mas valoriza o presente como momento decisivo na compreensão da história. Uma vez que o historiador não tem como se transferir, via empatia, para o passado, ele é obrigado a analisar os testemunhos do passado, que, a cada momento do presente, constituem uma constelação diferente. É no presente que a imagem da história "relampeja" e é este relâmpago que "ilumina" [*Passagens*, V,573; 1a,2] o passado.⁶⁰

A idéia do *Eingedenken* oferece uma síntese entre o estático e o dinâmico, da repetição (do mesmo dia) e da progressão (dos anos). Esta síntese se caracteriza por uma espécie de tensão permanente entre estes dois pólos, que se encontram numa relação de interdependência: para o estático se solidificar através da repetição cíclica, o próprio ciclo tem que passar por um mínimo de espaço de tempo, ou seja, a repetição pressupõe a mudança para se realizar e para confirmar, assim, a identidade do elemento repetido. De maneira inversa, a mera mudança, o revezamento infinito de fatos que não se relacionam, literalmente, não faz

⁶⁰ A primazia do presente sobre o passado já foi defendida por Nietzsche: "*É só a partir do presente que podéis interpretar o passado: só na maior concentração das vossas qualidades mais nobres adivinharéis o que é digno de saber, digno de ser conservado e grande.*" [NIETZSCHE (1874) 289/290; grifo de Nietzsche]

sentido' para Benjamin, que, como ainda será apontado, pressupõe a existência de um sentido, mesmo se este não se deixa articular através das metafísicas e teorias existentes.

Contrariando as aparências, a rememoração não é um ato conservador no sentido de uma volta ao passado. Relacionando o presente com o passado e reativando periodicamente este passado 'velho' através do enfoque novo de cada presente, a rememoração não só contribui para uma revisão permanente do passado, mas também para um controle consciente sobre o presente. A rememoração é anárquica no sentido de destruir a continuidade repressora de um *status quo* "vazio" que se sustenta através de uma estrutura de poder mais ou menos fortuita. A força política das *Teses*, portanto, reside no fato de Benjamin questionar a idéia da continuidade e não numa duvidosa defesa do marxismo, que, uma vez que também foi usado para dar continuidade a um determinado poder político, facilmente se teria tornado alvo da crítica benjaminiana.

Mesmo ocupando um lugar secundário dentro das *Teses*, a idéia do *Eingedenken* ilustra bem a posição básica de Benjamin de que o passado, na verdade, não passou, ou melhor, não se perdeu, podendo ser 'unido' ao presente através de um esforço semelhante à meditação dos monges, lembrada na Tese 10ª. Esta meditação tinha a função de "desviá-los do mundo e das suas pompas", sendo que "pompas" traduz apenas um aspecto de *Treiben*, que, originalmente, designa um movimento descontrolado, que se caracteriza pela passividade do objeto atingido e, eventualmente, também pelo

afastamento contínuo do seu lugar de origem. Contrária a esse flutuar (*treiben*), que obedece apenas às exigências de uma determinada corrente, a meditação é uma 'atividade' que se caracteriza por um auto-controle extremo, por não se entregar ao dinamismo dos acontecimentos "mundanos", para usar a linguagem monacal. Como o *Eingedenken*, a meditação contemplativa é um modo de pensar (*denken*), que, devido à repetição, se aprofunda e se verticaliza, sondando os "vários estratos" do mesmo objeto:

Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação. Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo. [*Origem*,50]

A idéia do *Eingedenken* lança mais uma luz sobre o papel do sujeito no pensamento benjaminiano. Mesmo questionando o ideal iluminista da soberania do sujeito, Benjamin não o vê condenado à total passividade, transformado num objeto, o que tornaria obsoleta a tradicional distinção entre sujeito e objeto. O sujeito benjaminiano não é passivo, porém mais 'modesto', no sentido de não ser mais a instância que, além de reconhecer o sentido da história, seria capaz de moldar esta história conforme uma finalidade projetada. Em concordância com o pensamento teológico, o sentido pré-existe ao sujeito, fazendo com que o *Eingedenken*, que se volta para o passado, impeça que o sujeito se afaste deste sentido. Não se trata de um deslocamento para o passado à maneira da empatia historicista; também não há nenhuma

necessidade de deslocamento, pois existem sinais indicando que o passado, de alguma forma, continua presente:

O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera.⁶¹ Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso. [Tese 2ª]

O "encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa" não é resultado de algum esforço de "nossa" parte, por parte do sujeito. Não fomos "nós" que marcamos esse encontro, mas ele já tinha sido marcado pela própria história, ou seja, a possibilidade para esse encontro se realizar pré-existe à nossa existência. Benjamin acumula uma série de imagens para deixar claro que a verdadeira continuidade da história não é garantida pela imposição subjetiva e arbitrária de um conceito linear, mas pela presença contínua do "sopro do ar", dos "ecos" e das "irmãs", que sobrevivem ao passar do tempo e possibilitam a "redenção" do passado. Os acontecimentos do passado se passam num determinado lugar e, uma vez que 'têm lugar', deixam aí seus vestígios permanentes. Estes vestígios não são apenas sinais do desaparecimento dos acontecimentos, mas também da sua sobrevi-

⁶¹ Na sua tradução, Flávio R. Kothe manteve a voz passiva do original alemão: "Então fomos esperados sobre a terra." [p. 155]

vência. Dependendo do ponto de vista, o vestígio, como testemunho material de algum objeto ausente, sinaliza tanto a perda deste objeto quanto a possibilidade de sua evocação por um sujeito.⁶²

Estando a possibilidade desse encontro no "sopro de ar" e nos "ecos de vozes", a tarefa do sujeito 'modesto' na verdade é muito simples e consiste principalmente em registrar este sopro e em dar ouvido a estas vozes que veiculam um "apelo" do passado. Nossa "frágil força messiânica" consiste em não deixar despercebidos as vozes do passado e de identificá-las como vestígios, como pistas para este passado. Não se trata apenas de "redimir" as "gerações precedentes" do esquecimento, mas a "redenção" também diz respeito à geração presente, que não escapará "impunemente" à obstrução do acesso ao próprio passado. A redenção, portanto, não se limita a um resgate do passado, mas se refere também à disposição do presente de 'receber' os sinais do passado, como se passado e presente fossem fragmentos de um todo anteriormente inteiro.⁶³ Daí tanto a "espera" do passado

⁶² O *topos* benjaminiano do vestígio é apenas uma das ocasiões em que se evidencia a proximidade de Benjamin com a psicanálise de Freud. A manifestação concreta no presente são apenas fenômenos de superfície, "índices" que apontam para um passado que continua em vigor enquanto inconsciente. Outra afinidade com Freud estaria no fato de o indivíduo/o historiador poder impor uma determinada 'lógica' ao passado, falsificando-o posteriormente. Cf. os comentários de BOLZ (1992)30/1: "Freud havia feito uma descoberta igualmente fantástica uns vinte anos antes [de Benjamin], a de que existe uma relação inversa entre o acontecimento vivido na realidade e a lembrança. [...] É exatamente a isso que Benjamin se refere quando diz que *a posteriori*, na nossa atualização, as imagens históricas ganham uma concretude maior do que no tempo em que os acontecimentos realmente ocorreram. Abreviando, poder-se-ia dizer que o modelo freudiano da ulterioridade é o modelo benjaminiano da concretude histórica."

⁶³ Como BOLLE (1992)20 aponta, este encontro do passado com o presente nada mais é, para Benjamin, que o momento da 'leitura' do passado: "O índice histórico das imagens não diz apenas que elas pertencem a um determinado tem-

por um presente que revele suas "correspondências" com ele, para usar o termo baudelairiano que se tornou importante para Benjamin, quanto a necessidade de uma "humanidade redimida" no presente, para esta "apropriar-se totalmente do seu passado" [Tese 3ª]. "Apropriar-se", porém, é uma tradução ainda 'pouco modesta' de *zufallen*, pois confere um papel ativo ao sujeito. Por uma exigência gramatical, o sujeito de *zufallen* é o próprio passado que "advém" à humanidade redimida, para usar uma tradução mais fiel ao original alemão (ao pé da letra, *zufallen* significa "cair em direção a ..."). É a partir deste 'advento' do passado que ele se torna "citável" [Tese 3ª] para o sujeito. O papel ativo, que o passado assume nesta frase, certamente vai além de uma exigência gramatical, mostrando que, para Benjamin, o desencadeamento da "redenção" de fato é anterior a qualquer intervenção do sujeito, acontecendo, pelo menos inicialmente, como uma espécie de revelação.

Esta revelação se apresenta na forma de uma imagem [Tese 5ª] e é a tarefa do historiador, o 'sujeito especializado', por assim dizer, "fixar" esta imagem [Tese 6ª] à maneira de um fotógrafo. Sem dispor de uma teoria à qual os fatos históricos poderiam se alinhar, seu recurso principal é sua "presença de espírito" [*Geistesgegenwart*, cf. *Passagens*, V, 586; N7,2] que lhe permite tomar conhecimento dos fatos. Não havendo teoria, os

po, mas, sobretudo, que só se tornam legíveis num determinado tempo." [ibid.] Cf. também a comparação que Benjamin faz entre a imagem da história e a chapa fotográfica; a revelação desta última também é posterior ao momento em que a foto foi tirada. (É uma coincidência, pelo menos das línguas românicas, que "revelação" é ao mesmo tempo um termo teológico.)

fatos também não podem servir para confirmar ou refutar uma determinada teoria preconcebida, porém são eles mesmos que, num dado momento, revelam suas afinidades mútuas e acabam se reunindo numa "constelação". Daí a importância do cronista que registra cada fato 'puro' do presente (porém portador de algum "índice misterioso"), fornecendo ao historiador a 'matéria prima' e tornando os fatos "citáveis":

O cronista narra os acontecimentos sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história. Sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado. Isso quer dizer: somente para a humanidade redimida o passado é *citável*. [Tese 3ª; grifo nosso]

Como no caso do *Eingedenken*, a "citação" do passado significa a aproximação de algo distante e, do mesmo modo que o *Eingedenken* pressupõe necessariamente uma certa distância para esta aproximação se tornar um fato digno de nota, o efeito da "citação" histórica consiste na junção de duas épocas tão distantes como a Roma antiga e a Revolução Francesa, que "se via como uma Roma ressurreta. Ela *citava* a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo." [Tese 14ª; grifo nosso]. Como no caso da citação textual, os dois momentos aparentemente distantes se complementam de maneira surpreendente, pois não há nenhuma continuidade linear que pudesse "explicar" o parentesco entre estas duas épocas separadas por dois milênios. O efeito peculiar da citação histórica parece consistir justamente no fato de,

apesar de a época citada provir de um contexto alheio ao contexto histórico novo, ela se integrar inesperadamente bem neste contexto, superando o efeito isolador da distância temporal. O mesmo pode ser observado no caso da citação textual, onde o fragmento citado, mesmo sendo, aparentemente, um corpo estranho num determinado contexto e mesmo interrompendo, o fluxo da sua argumentação, paradoxalmente, contribui para uma melhor compreensão do texto interrompido. O processo da citação acaba complementando o texto através de um fragmento formalmente alheio a ele, mostrando que, de certa maneira, alguma coisa do texto já foi dita em outro lugar. Numa espécie de *déjà vu*, o novo texto se "apropria" da citação como o presente do historiador se apropria de um fragmento do passado, sendo que, também esta apropriação não parte de um ato voluntário do autor do texto. A citação também se caracteriza por um *zufallen* e o ato de escrever consiste antes em 'preparar o terreno' para a citação poder 'cair', para manter a raiz *-fallen* de *zufallen*.⁶⁴ A síntese inesperada entre o fragmento citado e o texto presente é um indício para o fato de este não ser inteiramente novo, assim como o texto citado não ser 'coisa do passado'. Através da citação, o texto do passado dá provas da sua presença permanente, que não é o resultado de algum esforço de memória; o fragmento citado é a

⁶⁴ O substantivo *Zufall* (= acaso), morfologicamente, é derivado de *zufallen*, que, contrário às aparências, não é usado no sentido de "acontecer por acaso". Porém, nada impede supor que Benjamin, que, "sem ser um poeta, pensava poeticamente" [ARENDDT (1986)22; o grifo é do original], tenha se aproveitado dos acidentes morfológicos. Como no caso da palavra *Eingedenken*, eventuais objeções etimológicas não impedem que o autor faça uso de certas coincidências morfológicas.

materialização de um parentesco subliminar, um vestígio, que sempre existiu e pré-existiu ao autor do texto. Este autor, numa postura semelhante à do historiador, espera o 'acaso' (um derivado de "cair"!) da citação, o *déjà vu*, para relacionar o texto presente com um texto anterior. Em outras palavras: também entre textos existe a promessa de um "encontro secreto" [Tese 2ª], um potencial de afinidades que se concretiza graças à "presença de espírito" do autor, cujo papel consiste em "fixar" as afinidades existentes que, evidentemente, vão muito além do próprio fragmento citado.

Há uma certa ambiguidade no uso do verbo "citar", uma vez que não se costuma citar um texto na sua integridade, mas apenas um fragmento dele. Por outro lado, a citação não se limita à repetição literal de algum fragmento, mas 'chama', junto com ele, todo o texto de origem do qual foi extraído. Citar um determinado texto é evocá-lo através de um determinado fragmento. Este fragmento sendo, por definição, parte de um todo, traz consigo todo o texto de origem, em analogia à *madeleine* proustiana que traz toda a infância do protagonista. E da mesma maneira que o catalisador da *mémoire involontaire* é uma impressão sensorial por um lado bastante trivial, por outro lado de extrema raridade (pela combinação ou "constelação" acidental de dois fenômenos triviais, no caso do gosto da *madeleine* e do gosto do chá de tília), o fragmento usado na citação de um texto não reproduz necessariamente alguma essência do texto em questão. O fragmento não precisa ser um concentrado do texto de origem; basta que se

trate de algum "extremo-singular"⁶⁵ que não deixe dúvida sobre sua proveniência, representando-o de maneira precisa, como a singular combinação da *madeleine* com o chá de tília representou, ou seja, tornou novamente presente o mundo da infância do protagonista proustiano.

A ambiguidade do verbo "citar" pode ter sido um motivo para Benjamin ter recorrido à comparação com a citação textual para elucidar sua idéia do "encontro" entre duas épocas da história. Pois é justamente essa dualidade de fragmento e totalidade que produz o jogo entre a distância e a proximidade como ele já foi observado na ocasião da rememoração. O fragmento em si, implantado com uma aparente arbitrariedade no novo (con)texto, o interrompe, provocando um "choque" de distanciamento devido à sua singularidade. No entanto, é o próprio estranhamento que impele o leitor e o historiador a procurar o parentesco escondido na 'bagagem' do fragmento, ou seja, à descoberta da verdadeira proximidade. A interrupção aparentemente destrutiva do (con)texto presente se transforma na construção de uma nova totalidade maior, construção esta que exige um leitor-historiador bastante ativo. A passividade inicial do sujeito é substituída pela "presença de espírito".

A totalidade maior, contudo, só pode ser encontrada quando a citação unir dois textos com 'os mesmos direitos', ou seja, quando se trata da coordenação de dois textos e não da subordi-

⁶⁵ Tradução literal de *das Einmalig-Extreme* do original de "Origem do drama barroco alemão" [I,215].

nação de um ao outro. A citação 'mal feita', na perspectiva benjaminiana, seria aquela que não interrompe o fluxo linear do texto no qual é inserida, ou seja, que tem a única função de confirmar a argumentação linear desenvolvida no texto, de dar-lhe mais 'fluidez' interna e de inserir-lo, ao mesmo tempo, na cadeia de uma tradição textual. Esta subordinação da citação ao texto atual é apenas a inversão da subordinação contrária, onde o texto tem a função de apoiar uma posição consagrada, contida numa "citação autoritária" [ARENDDT (1986)50]. "Coordenação" de dois textos significa, por um lado, que estes textos possuem uma certa autonomia, mas, por outro lado, que revelam seu parentesco devido à possibilidade de um citar o outro. O "choque" provocado pela coordenação de dois textos autônomos e pela 'invasão' de um no outro pode causar um certo estranhamento por parte do leitor, mas este choque, à primeira vista negativo, é logo compensado pela descoberta de relações múltiplas entre os dois textos em questão. Cada texto citável, portanto, carrega seu "índice misterioso" que, como no caso das épocas passadas da história, permite a formação de "constelações" com outros textos. Do mesmo modo que o fragmento citado representa um determinado texto, este mesmo texto, na verdade, é o fragmento de uma totalidade maior, que permite que os textos possam entrar em combinações infinitas.

Levando-se em conta o fator do tempo e a distância temporal entre os textos, pode-se dizer que cada texto desta totalidade *repete*, de alguma forma, um texto anterior e que a citação é apenas a explicitação de uma das muitas conexões possíveis que

evidenciam as afinidades intertextuais. A criação de textos novos que, em termos temporais, significa um distanciamento e isolamento entre cada um de seus exemplares, deve ser antes vista a partir da perspectiva de um espaço textual, ou seja, como ampliação de uma totalidade simultânea. A partir deste ponto de vista, o acréscimo de qualquer texto não significa mais uma prolongação da cadeia textual, da tradição literária, mas a integração num *corpo* textual, que permite a abertura de relações complexas com outros textos já existentes, inclusive com os mais antigos. Dentro desta totalidade, a distância temporal perde seu caráter negativo, no sentido de separar dois textos, e aumenta o efeito surpreendente provocado pela aproximação repentina e inesperada através da citação.

A citação, portanto, não resulta de um esforço de lembrar simplesmente um determinado texto do passado ou de resgatar autores antigos do esquecimento, mas é a "rememoração" do encontro intertextual, ou seja, da possibilidade de todos os textos se unirem nos termos da coordenação. A citação, como Benjamin a imagina, nada mais é que o primeiro passo rumo à montagem de cunho surrealista, à coordenação pura, que abdicou do texto intermediário e das explicações autorais e autoritárias que alinham uma citação ao fluxo do texto. Da mesma maneira que a citação não deve ser apenas enquadrada no fluxo de um determinado texto (porém interrompê-lo), o próprio texto, como unidade menor em relação à unidade maior de uma tradição textual, não deve ser submetido a uma determinada linha de tradição que defina as

coordenadas a serem seguidas. Romper com a tradição, ou seja, com o "continuum" textual seria o primeiro passo para possibilitar a presença de textos antigos e sua eventual coordenação com os textos do presente. Em analogia ao esforço benjaminiano de garantir a "presença do passado no presente" [GAGNEBIN (1985)15] na história, a citação tem a função de evidenciar a presença dos textos do passado, que não 'explicam' os textos do presente, mas se comunicam com eles.

Para que esta comunicação possa acontecer no ato da leitura, o conhecimento dos textos antigos é necessário, porém não é suficiente. Uma coisa é conhecer o passado através dos dados fornecidos pelo "cronista", outra coisa é ser atento ao seu "índice misterioso" que pode ser correspondido por um presente receptivo a este índice. As famosas redescobertas literárias como no caso de Góngora na Espanha ou de Souzaândrade pelos Concretistas brasileiros certamente levaram estes poetas ao conhecimento de muitos leitores; a razão mais profunda para estas descobertas, porém, foi a 'presença' destes poetas antigos no presente. Eles não foram lembrados no intuito de providenciar antecessores literários, mas se impuseram, de certa maneira, aos poetas mais recentes que não são os sucessores diretos, epígonos dos poetas mais antigos, mas 'ampliadores' do trabalho iniciado pelos antigos. O próprio Benjamin dá outro exemplo para este fenômeno quando, na *Origem do drama barroco alemão* fala em "analogias

surpreendentes" [I,234]^{es} entre o Barroco e a literatura alemã de sua época, principalmente o Expressionismo.^{e7} Benjamin localiza a "atualidade do Barroco" [*Origem*, 77] principalmente num esforço lingüístico (um exemplo é a criação de neologismos), comum às duas épocas, que responde a determinadas necessidades. Sem se esquecer da "grande diferença" [*Origem*, 78] entre estas épocas (o "renascimento" barroco contrasta com a "decadência" expressionista), sua literatura pode ser vista como "expressão" de dois tempos históricos que se caracterizam por analogias mútuas.^{es} Para que estas épocas e suas literaturas se aproximem, a época anterior deve ser "citada" do mesmo modo que Robespierre citava a Roma antiga [Tese 14^a] e o expressionista Werfel citava o autor barroco Opitz [*Origem*, 77].

O princípio da citação, que engloba o caso das redescobertas literárias, não questiona apenas o conceito da linearidade da história literária, mas torna problemática, também, a idéia da originalidade. O Expressionismo não se via como um Neo-Barroco,

^{es} Rouanet traduz "frappante Analogien" apenas por "analogias perceptíveis" [*Origem*, 76], suprimindo assim o caráter inesperado, o "choque" da analogia, essencial para a "citação" benjaminiana.

^{e7} Certamente não é por acaso que as redescobertas que aconteceram no século XX levaram, predominantemente, a um "revival" de poetas barrocos, como é o caso também de John Donne na Inglaterra. Uma razão (negativa) pela descoberta de analogias pode ser o fato de as duas épocas serem, respectivamente, anteriores e posteriores ao auge do Racionalismo.

^{es} "Expressão" (*Ausdruck*) possui um significado particular em Benjamin: "Marx estabelece a relação causal entre economia e cultura. Aqui [na *Obra das Passagens*] se trata da relação de expressão. [...]" [*Passagens*, V,573; N1a,6; Mais uma vez, Benjamin opõe ao linear-horizontal racionalista, que 'temporaliza' a realidade, o vertical 'barroco' como ele se encontra no conceito central da alegoria: "... a alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita." [*Origem*, 184; grifo nosso]

esforçando-se, a partir de uma posição conservacionista, para dar continuidade a um Barroco original e autêntico. No entender de Benjamin, a redescoberta não é uma imitação feita em dependência de um modelo anterior, mas é um fato *a posteriori*, ou seja, só depois de ter nascido e de ter desenvolvido uma certa autonomia, o Expressionismo descobriu suas afinidades com o Barroco. Da mesma maneira que a melhor citação é aquela que 'ocorre' só depois de se ter iniciado o texto, o renascimento de um autor antigo se torna mais notável quando os autores do presente, que o descobriram e o citam, já possuem uma certa autonomia. Esta autonomia é facilitada por um período de latência ou de esquecimento entre as duas épocas relacionadas pela redescoberta, pois é esta falta de continuidade que impede uma relação de dependência. Cabe repetir o já citado fragmento de Benjamin, onde postula: "Para que uma parte do passado seja atingida pela atualidade, não pode haver nenhuma continuidade entre eles." [Passagens, V,587; N7,7] Uma vez descoberto o parentesco entre as épocas, a redescoberta relativiza tanto a singularidade e originalidade do autor antigo, quanto dos autores contemporâneos. O fascínio que a "atualidade" inesperada de um autor mais antigo pode causar a uma determinada geração de autores se deve justamente ao esquecimento temporário deste autor, ou seja, à substituição da distância pela proximidade repentina, como ela já foi constatada para a citação textual. Não se trata mais do culto a um autor-modelo, cercado por uma "aura" inviolável, para antecipar este termo-chave de Benjamin, mas de complementar uma

obra que apenas foi iniciada, cronologicamente, por um autor antigo e que pode ser enriquecida com as particularidades da época atual.

Sem entrar ainda em discussões teóricas da Literatura Comparada, cabe frisar aqui a importância das idéias benjaminianas para reflexões comparativistas, principalmente em torno da questão da influência. Esta questão se torna especialmente problemática, quando o critério da influência é usado para 'explicar' uma obra pela outra, em analogia ao esquema da causa e do efeito. Como já foi apontado, este modelo linear significa uma relação de extrema dependência entre seus 'elos' ou, em termos negativos, a falta total de autonomia dos seus elementos, fazendo com que a obra atual sempre apareça com um estigma de inferioridade quando comparada com alguma obra original que estaria no início da cadeia literária. Paralelamente ao conceito teológico da história e seu início da Criação original, tudo que é posterior a este modelo primordial não só está 'sob sua influência', mas acaba sendo desvalorizado. A questão ganha um peso especial no caso das colônias e ex-colônias como o Brasil,⁸⁹ onde a discussão desta questão se tornou um lugar comum nos manuais de história literária. No contexto do colonialismo, a história literária pode ser vista como apenas uma parte de uma história de

⁸⁹ Cf. a contribuição mais recente de M.L. Ramos, onde a autora alerta para uma visão demasiadamente restrita que reduz a questão da influência à dicotomia originalidade versus plágio. A idéia do "chão cultural comum" neutraliza esta dicotomia e relativiza a suposta superioridade do modelo. [RAMOS (1992/93) 49]

dependência, que, devido ao seu caráter linear e à imposição de uma determinada estrutura de poder, não permitiu a formação de unidades autônomas, transformando os autores das colônias em epígonos da literatura da metrópole ou então em poetas marginais, quando não se alinhavam às exigências dos modelos impostos. Além de sofrer as conseqüências econômicas e sociais, inerentes a qualquer colonialismo, a colônia tem que arcar com a implantação de um passado alheio. Se a 'colonização pelo passado', como Benjamin a critica, pode ser um peso no mesmo solo, o transplante deste passado para outro continente se transforma, às vezes, num espectáculo grotesco.⁷⁰

5. A proposta de Benjamin

A rememoração e a citação são duas ocasiões em que Benjamin aponta para a possibilidade de se superar o conceito linear do tempo, sendo que a rememoração, que Benjamin associa ao âmbito religioso, representa uma tentativa de se preservar a memória de um acontecimento que se tornou importante para uma determinada religião. A rememoração é uma tentativa de superar a temporalidade através da reafirmação da identidade do mesmo fato em tempos diferentes. Esta tentativa é ao mesmo tempo o perigo da rememoração, que sempre corre o risco de degenerar para uma atitude que

⁷⁰ Cf. os exemplos dados por Roberto Schwarz no seu ensaio »Nacional por subtração« [SCHWARZ (1987) 93].

se limita a conservar sempre igual um determinado passado, fechando-se às inovações de um presente cada vez diferente.

A citação é outra opção para se relacionar passado e presente; ela difere, porém, do processo da rememoração e seu ritmo pré-estabelecido dos dias litúrgicos pelo caráter inesperado com que os dois contextos são confrontados. Se a rememoração reafirma 'religiosamente' o caráter eterno de algum fato amplamente conhecido, a citação surpreende com a presença inesperada de um passado temporariamente desconhecido ou esquecido. Sendo, na verdade, um *fragmento* de um (con)texto do passado e uma espécie de corpo estranho no (con)texto do presente, a citação exige do leitor (do presente) um trabalho de construção em torno deste fragmento, que representa e torna presente um (con)texto diferente. O caráter repentino da irrupção de algum elemento estranho, o "choque", é um *topos* benjaminiano, que, associado à revelação de alguma verdade, certamente é devedor da teologia judaica. Trata-se, por outro lado, de irrupções e revelações passageiras e não de sinais de uma redenção divina que acaba com a história dos Homens. Do mesmo modo que o leitor de um texto recebe, através da citação, "choques" passageiros de uma verdade que ultrapassa os limites do texto atual, o historiador também, como 'leitor' da história, é confrontado com imagens-relâmpagos que ampliam seu horizonte além dos limites de um presente passageiro:

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. [Tese 5ª; cf. a tradução de Kothe: "A vera imagem do passado *passa zumbindo*. Só enquanto imagem que fulgura, para nunca mais ser vista, exatamente no instante de sua recognoscibilidade é possível fixar o passado."; KOTHE (1985)155]

A "verdadeira imagem do passado", portanto, não é o passado reconstruído através da empatia historicista, que se empenha em conhecer o passado »como ele de fato foi«, mas esta imagem só se constitui, por mediação do seu "índice misterioso", no encontro de elementos do passado e do presente. Este presente, além de ser parte constitutiva desta imagem, é extremamente precioso, por ser "o agora de uma determinada recognoscibilidade" [*Passagens*, V,578; N3,1], que tem que ser fixado para não se perder. Benjamin chega até a substituir "presente" e "passado" por outros termos (aqui traduzidos, respectivamente, como "agora" e "decorrido") para caracterizá-los como elementos constitutivos e significativos de uma imagem histórica:

Não é que o passado lance sua luz no presente ou o presente lance sua luz no passado, mas a imagem é onde o decorrido se encontra de maneira fulgurante numa constelação com o agora. Em outras palavras: imagem é dialética em suspensão. Ao passo que a relação entre presente e passado é puramente temporal, a relação entre o decorrido e o agora é dialética: não de natureza temporal, porém como imagem. [*Passagens*, V;578; N3,1]

Contrário ao pensamento racionalista do "Século das Luzes", Benjamin rejeita mais uma vez o modelo linear da causa e do efeito, a camisa-de-força que o sujeito "emancipado" impõe à sua

realidade para explicar uma época em dependência da outra. A "luz" benjaminiana não é unidirecional, no sentido de haver uma fonte de luz e um alvo iluminado. O que se apresenta "de maneira fulgurante" [cf. também o "relampejar" da Tese 5^a], é uma "imagem" ou uma "constelação", que não são determinadas por relações de dependência, pois trata-se de formações autônomas, cujos elementos justapostos se encontram numa relação de complementação mútua. O "relampejar" da imagem, que, por assim dizer, é a variante 'ótica' da idéia do "choque", é muito mais que um rompimento com a cadeia temporal, mas, antes de tudo, a manifestação de uma totalidade.

Sendo o produto da união de vários níveis temporais, a formação da imagem não significa um aniquilamento do tempo, mas uma espécie de contração de um tempo disperso. A imagem, que, segundo esta última citação, é "dialética em suspensão", não é atemporal, mas sim a representação simultânea de uma realidade que foi atomizada pela imposição de um conceito linear. O próprio termo da "suspensão" deixa subentendido que não se trata de uma paralisação ou contração permanente, mas de um estado passageiro, de um movimento momentaneamente imobilizado.⁷¹ A dialética benjaminiana, portanto, difere das dialéticas de Hegel e de Marx pelo fato de não se tratar de um oscilar contínuo entre tese e antítese que se aproximam cada vez mais para convergir no futuro,

⁷¹ "Suspensão" é uma das traduções de *Stillstand*, traduzido também por "imobilização" (Rouanet na Tese 17^a) e "paralização" (Kothe na Tese 17^a). Todas as traduções, contudo, conservam a implicação semântica de *Stillstand*, que pressupõe a existência anterior e/ou posterior de algum movimento.

mas se caracteriza pela bipolaridade dialética entre passado e presente que revelam suas afinidades numa imagem que "relampeja". A dialética benjaminiana se dirige não só contra a continuidade linear do Historicismo, mas também contra a continuidade dialética que se distingue da continuidade linear apenas por oscilações em torno de um eixo condutor, sem passar por maiores abalos que questionariam sua coesão básica. A negação inerente a qualquer dialética torna esta mais complexo, porém é ao mesmo tempo um elemento que garante a continuidade do processo dialético. Para Benjamin, não se trata de integrar um momento de negação que, paradoxalmente, contribui para o avanço de um processo progressivo, mas de interromper qualquer tipo de continuidade. Esta interrupção é necessária para a "imagem dialética" se constituir, pois esta imagem é composta de elementos temporalmente distantes que não se condicionam nos termos da causalidade, nem nos termos de uma dialética histórica, mas apenas revelam afinidades e correspondências.

A "imagem do passado", por ser imagem, tem que se apresentar como imobilização instantânea de um movimento; por outro lado, ela mesma é passageira por ser parte deste movimento e só pode ser fixada graças à intervenção do historiador, que, a partir do registro destas imagens, pode passar para o trabalho da "construção" da história. Para Benjamin, a compreensão dialética da história não é subordinada a um *telos*, que, enquanto princípio de estabilidade, seria ao mesmo tempo portador de um conceito de valor, desqualificando esta história como dinamismo indefinido,

como 'ainda não'. As "imagens dialéticas", ao contrário, são formações intermitentes, 'pequenas' totalidades à maneira das "mônadas" [Tese 17^a],⁷² que interrompem e paralisam momentaneamente o movimento da história. Tudo que justifica a formação destas imagens é o fato de se tratar de imagens, totalidades autônomas que não são derivadas de algo anterior, nem são etapas provisórias em direção a alguma meta, mas são representações da presença de uma determinada realidade, que transcende a seqüência cronológica da história e a contingência de um presente geralmente considerado transitório.

Imagens, mônadas e constelações fazem do projeto das *Teses* de contrabalançar a tendência positivista de se limitar à análise de fatos positivos e isolados, dispersos num "tempo vazio". Elas são o resultado da crítica benjaminiana ao "tempo vazio" do Historicismo, ao qual ele opõe o "tempo preenchido de »agoras«" [Tese 14^a; grifo nosso], sendo que »agoras« são momentos significativos da história, que, num dado momento, podem revelar seu significado como elementos constitutivos da imagem histórica. »Agoras«, a tradução do neologismo benjaminiano da *Jetztzeit* (de *jetzt* = agora; *Zeit* = tempo), não são momentos do presente, mas são momentos da "presença do passado no presente" [GAGNEBIN 1985(15)], que não se perderam, mantendo viva sua força significativa que perpassa as mudanças do tempo. "Tempo vazio" e "tempo preenchido" são apenas os primeiros sinais no discurso benjami-

⁷² Cf. também *Origem*, 70: "A idéia é mônada - isto significa, em suma, que cada idéia contém a imagem do mundo. A representação da idéia impõe como tarefa, portanto, nada menos que a descrição dessa imagem abreviada do mundo."

niano que apontam para uma espacialização do tempo que se opõem ao modelo tradicional da cadeia linear. O próprio mito judaico da "Ruptura dos vasos", ao qual a Tese 9ª estaria aludindo, é interessante por se tratar de "vasos", ou seja, da comparação da história com uma formação espacial, cujo rompimento simboliza a perda de uma totalidade.

O mito, portanto, que poderia ser considerado como 'prova' para o embasamento judaico das *Teses*, ganha um aspecto próprio dentro do contexto do pensamento benjaminiano. A integridade espacial dos "vasos" contrasta com a sua "ruptura" no tempo, contradizendo assim a idéia de que o alinhamento contínuo dos elementos em forma de cadeia os colocaria numa ordem. Na verdade, este alinhamento leva ao caos, ou seja, à ruptura de uma totalidade que só será resgatada através do "choque" que acaba com a pseudo-ordem linear.

Servindo-se do mito judaico, Benjamin não apenas ilustra suas idéias, mas demonstra ao mesmo tempo como lidar soberanamente com a tradição, ou seja, com uma das tradições disponíveis. "Citando" o mito, Benjamin não procura reafirmar a autoridade da tradição, nem a validade das próprias idéias, mas apenas evidencia as afinidades existentes. O mito enriquece, porém não explica a reflexão da Tese 9ª, como também o quadro de Klee, o ponto de partida explícito desta Tese, não é condição imprescindível compreendê-la. Tanto o mito quanto o quadro deram impulsos importantes às reflexões de Benjamin, mas não as predeterminaram enquanto referências autoritárias. Contrariando as próprias

afirmações sobre o caráter autoritário das artes plásticas em »A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica« (de 1936), Benjamin mostra que o quadro, por ser quadro, tem a vantagem de admitir uma pluralidade de leituras. Transformar o anjo de Klee no "anjo da história" é apenas uma delas.

O próprio Benjamin, portanto, dá o exemplo da precariedade do pensamento linear que, no caso das *Teses*, se neutraliza apenas pela justaposição de marxismo e judaísmo (justaposição esta que dá origem a um 'quadro' novo). Do mesmo modo que a aplicação do princípio da cadeia significa, para Benjamin, uma deturpação da verdade histórica, o próprio processo do conhecimento se afasta da verdade quando estabelece linhas explicativas. A analogia que Benjamin vê entre conceito de história e pensamento é explicitada na Tese 17ª, que resume as idéias centrais das *Teses*:

... a historiografia marxista tem em sua base um princípio construtivo. Pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento [*Denken* = pensar] pára, bruscamente, numa configuração [*Konstellation*] saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. [Tese 17ª]

Enquanto que, na Tese 9ª, Benjamin lamenta a perda da totalidade histórica, ele passa a descrever, nesta Tese 17ª, o processo da construção de uma "constelação" pelo historiador marxista, sendo que o "princípio construtivo", que rompe com o "procedimento aditivo" [na mesma Tese] do Historicismo, aponta, mais uma vez, para o caráter não-linear do trabalho do historia-

dor. A impressão de que, finalmente, aparece um sujeito que constroi a história, é logo desmentida, quando Benjamin atribui 'vida própria' ao pensamento, como antes à história. A "constelação" não é definida como obra do historiador, porém, como produto da "imobilização" do movimento das idéias. Como no caso da "imagem do passado" [Tese 5ª], Benjamin se empenha novamente em minimizar o papel do sujeito no processo da representação da verdade. Mais uma vez, esta imobilização é apenas uma primeira etapa necessária para que também as idéias enfileiradas na sucessão linear possam se organizar numa constelação e se "cristalizar enquanto mônada".⁷³ O paralelismo que Benjamin estabelece entre o fluxo dos acontecimentos e o fluxo dos pensamentos sugere que os dois são regidos pela mesma lei do movimento e da imobilização e que este pensar é apenas outro fluxo, uma espécie de *stream of consciousness*, que precisa ser interrompido para que pensamentos anteriormente distantes possam se encontrar. Certamente causa uma certa dificuldade o raciocínio de que o pensar "pára" numa constelação, por ter chegado a um certo grau de saturação, e que o mesmo pensar "comunica um

⁷³ A cristalização, a transformação súbita de uma substância líquida em sólida, ou seja, o enrijecimento de uma substância em movimento causado por um "choque", já serviu de metáfora quando Benjamin apresentou suas idéias estéticas no ensaio sobre as »Afinidades eletivas« de Goethe [I, 192]. Numa carta a Adorno do 31/5/1935, Benjamin deixa claro que o "choque" e a "cristalização" eram importantes para o próprio processo do seu trabalho. Falando sobre o *exposé* da *Obra das Passagens*, Benjamin explica que o impulso para a redação do texto partiu de uma conversa que teve com Friedrich Pollock, um dos membros do "Instituto": "Evidentemente, este impulso (*Anstoß*) era externo e aleatório. É exatamente por isto, que ele podia causar esta sacudida no material tantos anos cuidadosamente protegido de qualquer impacto externo, sacudida esta que possibilita a cristalização." [Cartas, 662]

choque" a esta constelação, ou seja, a si mesmo. Segundo Benjamin, existe um pensar anônimo e autônomo que comunica o choque e causa assim a formação de uma mônada.

A mônada, de certo modo, é a dobradiça que articula questões do conhecimento e questões da história. Trata-se de uma espécie de contração repentina do tempo, onde os acontecimentos dispersos se condensam para tomarem uma forma física ou espacial. Esta espacialização do tempo, além de conferir plasticidade aos acontecimentos, acaba também com o dinamismo descontrolado do tempo "vazio", permitindo, assim, a compreensão da história. Quando Benjamin chama o choque também de "imobilização messiânica", voltando, portanto, à linguagem teológica, ele dá a entender que a formação da mônada se realiza com a participação de algum pensamento que é anterior a qualquer intervenção do sujeito, no caso, do historiador:

O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido. [Tese 17a]

Mais uma vez, materialismo e teologia, isto é, e messianismo, se reúnem numa mesma reflexão. Uma vez que, como Benjamin deixou claro, o sujeito não possui o monopólio do pensamento, o recurso à teologia, por mais heterodoxo que seja, é uma maneira de supor uma espiritualidade anterior ao sujeito, sujeito este que não é mais o gerador, mas apenas o articulador de pensamentos

pré-existentes.⁷⁴ Se, para o marxismo, esta idéia não passa de uma mistificação absurda, Benjamin, em contrapartida, parece descartar, através dela, a pretensão marxista de se ater 'apenas aos fatos concretos' como base do conhecimento. Segundo esta Tese, também o historiador materialista enfrenta a realidade enquanto conjunto de "mônadas" que reúnem estes fatos de uma determinada maneira, predeterminando, assim, o processo do conhecimento.

De acordo com a citação acima, a "imobilização messiânica" é "uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado *oprimido*" [grifo nosso]. Como já foi apontado em outro lugar, Benjamin, voltando-se contra a ortodoxia marxista, não associa a idéia da revolução a uma aceleração do dinamismo progressivo, mas à imobilização deste dinamismo, pois é justamente a posição progressista que leva a uma 'perda' do passado. A ideologia do progresso não significa apenas que se valoriza a progressão para o futuro, mas que se prega também o maior distanciamento possível do passado, que, dentro desta ideologia, sempre aparece como algo a ser superado ou como algo a ser deixado para trás. Uma vez que se adota o dinamismo progressivo também como princípio epistemológico, impondo-o à realidade histórica, o passado não é apenas perdido, porém conscientemente "oprimido". Benjamin, portanto, altera significativamente o conceito marxista da opressão, que

⁷⁴ Benjamin já teve contato com a idéia de um pensamento independente do sujeito na sua tese de doutorado, intitulada »O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão«, principalmente através de Novalis. Cf. a seguinte idéia de Novalis na paráfrase de Benjamin: "Todo conhecimento é autoconhecimento de uma essência pensante que não precisa ser um Eu." [*Romantismo*, 62]

não é mais o resultado da má distribuição dos meios de produção a ser revertida através da luta de classes. Benjamin não fala da classe oprimida, mas de um "passado oprimido", sendo que os opressores não são apenas os detentores do poder econômico, mas também os donos de uma determinada mentalidade que ou defende o *status quo* do presente ou se alimenta de uma visão teleológico-utopista, que concentra seus esforços políticos em um futuro promissor. Passando por cima das premissas marxistas, que se caracterizam, além do seu dinamismo dialético, por um procedimento causal e direcionado, Benjamin exige do historiador "materialista" um procedimento até então pouco conhecido no âmbito marxista:

Ele [o historiador materialista] aproveita essa oportunidade [revolucionária da imobilização messiânica] para extrair uma época determinada do curso homogêneo da história; do mesmo modo, ele extrai da época uma vida determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada. Seu método resulta em que na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico são preservados e transcendidos. [Tese 17a]

Esse historiador, portanto, não analisa uma determinada época para apresentá-la como parte de um fluxo temporal contínuo ou para mostrar que certas particularidades desta época, que parecem obstruir este fluxo, se reintegram nele quando abordadas por um conceito histórico adequado. Pois, uma vez que estas particularidades são transformadas em efeitos inevitáveis de causas bem definidas, a importância dos acontecimentos é reduzida à confirmação de uma lógica linear, marcada por uma relação de

necessidade. Daí a 'violência' à qual deve recorrer o historiador benjaminiano para "arrancar" uma parte da história ("extrair" é uma tradução bastante amenizante de *heraussprengen*) e livrá-la, assim, dos grilhões do nexu causal. A tarefa deste historiador, portanto, não consiste em enquadrar a parte num todo (linear), mas antes em isolar esta parte, devolvendo-lhe, assim, sua particularidade. Esta particularização, no entanto, não é uma finalidade em si, mas se justifica pelo fato de a parte "arrancada" ser representativa de uma totalidade maior que se perdeu com a linearização da história.⁷⁵

A Tese 17ª evidencia duas idéias básicas de Benjamin que devem ser distinguidas no mesmo contexto: a primeira diz respeito à formação de uma constelação a partir de elementos isolados e distantes entre si que, por si só, não têm um significado próprio, mas são apenas portadores de um "índice misterioso". É o caso dos fatos puros da história relatados pelo cronista, suscetíveis a constituírem uma imagem histórica ou uma "constelação". De acordo com esta Tese, a formação primária de uma totalidade, que Benjamin denomina de "mônada", é anterior a qualquer intervenção do sujeito, pois: "O materialista histórico só se

⁷⁵ A imagem do cristal, além de ilustrar o aspecto (negativo) do choque (enquanto cristalização instantânea), serve para demonstrar o caráter representativo entre a parte e o todo, como mostra o fragmento seguinte da *Obra das Passagens*: "[...] A primeira etapa deste caminho será adotar o princípio da montagem para a história, ou seja, erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculas e agudamente confeccionados, descobrir na análise da partícula elementar o cristal da totalidade [*Totalgeschehen*]." [*Passagens*, 575; N 2,6]

aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada [já formada]." Uma vez que a mônada é reconhecida como uma espécie de micro-totalidade, o historiador pode passar para a análise do seu caráter representativo. A relação de representatividade, a segunda idéia básica da Tese 17^a, é ilustrada através de toda uma graduação de representações, onde uma totalidade menor espelha uma totalidade maior: a obra representa a obra da vida e esta representa a época. A mônada contém, por assim dizer, todas as coordenadas que regem a unidade maior, que, por sua vez, pode ser parte de outra unidade maior, e assim por diante.

De acordo com a diferença entre a formação de uma constelação a partir dos seus elementos isolados e a representação de uma constelação pela outra, pode-se diferenciar dois tipos de representação *lato sensu*. Os dois têm em comum a passagem de um elemento menor para uma unidade maior, com a diferença de, no primeiro caso, o elemento menor ainda não formar uma totalidade, mas apenas servir para formá-la, e, no segundo caso, o elemento menor ser uma totalidade. Como exemplo para o primeiro caso pode servir a citação, que, enquanto fragmento citado, não possui autonomia, podendo apenas evocar a totalidade de outro texto. Este mesmo texto pode ser um exemplo para o segundo caso, ou seja, ele, como totalidade menor, pode ser uma "constelação" representativa que espelha a obra inteira de um autor, ou seja, outra totalidade maior. Basicamente, esta diferença entre a evocação e o espelhamento de uma totalidade coincide com aquela entre a relação metonímica e a relação metafórica.

Tanto a evocação metonímica quanto o espelhamento metafórico implicam numa valorização do particular, opondo-se, assim, à tendência universalizante do pensamento causal-linear. Lembrando a origem astronômica da constelação, evidencia-se a sua importância para Benjamin: ela é uma totalidade, porém uma totalidade singular, que não apresenta o efeito totalizador e homogeneizante da cadeia linear. Como acontece com vários outros termos centrais, Benjamin, na *Origem do drama barroco alemão*, recorre à origem literal do termo "constelação" para uma maior elucidação das suas idéias: "As idéias são para as coisas o que são as constelações [*Sternbilder*] para as estrelas." [I,214; trad. nossa] O *Sternbild*, a "imagem de estrelas", é uma totalidade cuja forma é definida pela posição das suas estrelas enquanto pontos extremos responsáveis pela sua singularidade e identidade (cf. também o termo *das Einmalig-Extreme*, o "singular-extremo" [I,215]). Sendo uma formação singular e autônoma, a constelação não é subordinada a nenhum critério externo a ele mesmo. Os "extremos", responsáveis pela particularidade da constelação, não são exceções que careçam de algum critério explicativo que elimine sua idiossincrasia, mas é justamente esta idiossincrasia que acaba sendo valorizada. Sendo a relação entre a idéia e os fenômenos uma relação de representação, a identidade da idéia representada depende da maneira individual como os elementos materiais da constelação, os fenômenos 'representantes', se posicionam e se coordenam no espaço. Enquanto formação espacial, a constelação não tem início nem fim, aos quais seus elementos

poderiam estar subordinados; a subordinação é substituída pela coordenação.

Apesar das alusões implícitas à representação metafórica na Tese 17ª e das reflexões respectivas em outros escritos (cf., como exemplo, o ensaio "A doutrina das semelhanças"), a preocupação maior das *Teses*, como ela surge, de forma concentrada na Tese 9ª, é a perda da totalidade e a conseqüente tentativa da sua recuperação. Como esta recuperação tem que partir das ruínas deixadas pela mentalidade "historicista", o seu procedimento tem basicamente um caráter metonímico-evocativo. Os vestígios que restaram das gerações anteriores, o "sopro do ar" e os "ecos de vozes que emudeceram" [Tese 2ª], são evidências materiais que apontam para uma totalidade ignorada. Nas *Teses*, Benjamin articula, portanto, um materialismo *sui generis* que, num procedimento quase criminalístico, persegue as pistas materiais do presente, por mais precárias que sejam, para chegar à totalidade enterrado no passado. É o fragmento presente que via evocação, re-presenta o passado, superando, de maneira "fulgurante", a distância temporal pela presença simultânea e espacial de uma "constelação".

II. A obra de arte sem história

1. Da imagem dialética à obra de arte

As *Teses* são o resultado de uma preocupação de Benjamin com a compreensão da história e de sua insatisfação com os conceitos até então existentes. Como se tentou demonstrar no primeiro capítulo, a posição benjaminiana se caracteriza, em termos negativos, pela recusa em aceitar uma compreensão da história determinada pela pressuposição de uma origem ou de um *telos* que a direcionariam. De acordo com esta compreensão, origem e *telos* seriam os pontos estáveis e ao mesmo tempo ausentes que serviriam de parâmetro para uma humanidade que enfrenta um presente marcado por uma série de imperfeições. É esta dicotomia entre a perfeição ausente e a imperfeição presente que domina tanto o conceito teológico da Criação divina, quanto o conceito teleológico do progresso humano e que faz com que o presente não passe de um momento transitório dentro de uma história em decadência ou em ascensão. Apesar de serem declaradamente contrárias, estas duas posições refletem a dicotomia entre a imperfeição do dinamismo histórico e a perfeição de um estado fixo e extra-histórico que, devido à sua estabilidade, pode servir de parâmetro para avaliar a suposta inferioridade do presente.

As *Teses* de Benjamin se caracterizam tanto pela rejeição desta dicotomia, quanto pela recusa a analisar a história apenas em dependência dos parâmetros projetados. A crítica benjaminiana à lógica da causalidade e aos conceitos lineares decorrentes pode ser vista como parte de uma crítica maior a um pensamento que estabelece um começo ou um fim para a história como se fossem, respectivamente, a primeira causa e o último efeito de uma história em transição. Como já foi dito, este pensamento não se limita às considerações sobre a história e o tempo, mas se aplica a toda uma postura teórica, que 'temporaliza' os fatos estabelecendo relações de dependência entre eles, tal como a relação de causalidade.⁷⁶ O primado de uma primeira causa ou de um último efeito faz com que os fatos do presente não sejam analisados na sua plenitude, mas degradados a meros portadores de um sentido pré-estabelecido.⁷⁷

Sob o ponto de vista do tempo e da temporalização, torna-se mais compreensível a posição de Benjamin, caracterizada por um materialismo *sui generis*, muitas vezes divergente do marxismo declarado. A "redenção", apesar de ser um dos termos teológicos das *Teses*, faz parte deste materialismo, pois ela também é uma

⁷⁶ Segundo TITZE (1981)35, uma das cinco características básicas da causalidade é a temporalidade, além da direcionalidade e a continuidade.

⁷⁷ Cf. também as reflexões correspondentes de Adorno em »Parataxis«. Segundo Adorno, a função do discurso paratático de Hölderlin consiste principalmente em "fazer explodir" o caráter coercitivo da síntese lógica, para usar a expressão de Benjamin. "Pois toda síntese - ninguém o sabia melhor que Kant - acontece contra o presente puro, ou seja, relacionado com o passado e o futuro, aquele para-trás e para-frente que é atingido pelo tabu de Hölderlin." [ADORNO (1981) 483]

redenção dos fatos concretos que os liberta de qualquer dependência funcional, fazendo com que não sejam mais considerados apenas *em função* de uma origem ou de um *telos*. Uma vez recuperada a autonomia material via redenção, cada fato histórico é livre para se associar a outros fatos numa totalidade maior que, enquanto imagem ou constelação, possui um caráter basicamente espacial. É através de formações espaciais que Benjamin sinaliza, nas *Teses*, um novo tipo de contextualização que não é mais a concatenação temporal-linear postulada pelo princípio da causalidade e defendido por uma mentalidade continuísta. Assim, o presente não é mais considerado apenas em função do passado ou do futuro, mas como momento decisivo por guardar em si a possibilidade "messiânica" de redimir as "ruínas" do passado relacionando-se com elas e de revelar assim a "verdadeira imagem da história". É importante assinalar que o "relampejar" da verdade através destas imagens se limita à manifestação das afinidades que existem entre seus componentes, ou seja, entre as respectivas épocas. Evidentemente, Benjamin não pode apresentar nenhum critério que defina a razão de ser destas afinidades, pois, ao fixar um critério universal para vários casos particulares, cairia no mesmo procedimento do condenado pensamento teórico-linear. As afinidades são inerentes ao próprio 'material histórico', em analogia aos elementos químicos e suas tendências de se associar apenas a elementos específicos.

Foram estas afinidades materiais também que levaram Goethe, no seu romance »Afinidades eletivas«, a transferir fenômenos

naturais às relações pessoais. O próprio título do seu romance, *Wahlverwandtschaften*, literalmente "parentescos eletivos", é um empréstimo do vocabulário químico da época e uma referência ao fato de os fenômenos da atração e da rejeição fazerem parte dos próprios elementos. Assim, um dos aspectos mais interessantes do romance de Goethe é o fato de as pretensões individuais dos protagonistas, marcadas pelo ideal iluminista de um sujeito autônomo, serem desmentidas por uma 'química' mais poderosa. O pano de fundo mítico das »Afinidades eletivas« se deve a uma reabilitação dos poderes da natureza que, se não determinam completamente as ações dos personagens, pelo menos questionam sua autonomia. A questão do mito foi um dos assuntos principais do ensaio de Benjamin sobre as »Afinidades eletivas« [cf. I,162-4] e, como ainda será mostrado, ela reaparece com uma certa constância nos seus escritos. A atitude crítica do autor em relação ao mito, que se evidencia principalmente na análise dos mitos da modernidade na *Obra das Passagens*, não impede que ele, conforme ao espírito goetheano, questione, ao mesmo tempo, a atitude auto-suficiente do sujeito moderno. De certo modo, Benjamin também reabilita a natureza quando recorre a metáforas do âmbito da Física (cristalografia, magnetismo, eletricidade), servindo-se do mesmo procedimento 'materialista' do Goethe pesquisador quando reinstala a natureza nos seus direitos. O difícil equilíbrio entre uma natureza que domina o sujeito e um sujeito que domina a natureza e a recusa de uma solução fácil certamente é um dos fatores que favoreceu as "afinidades

eletivas" entre Benjamin e Goethe.

As *Teses* de Benjamin ocupam uma posição intermediária entre o conceito positivista do "tempo vazio", que considera apenas o fato positivo e isolado, e o conceito linear que, por assim dizer, não admite o vazio ou a lacuna, submetendo cada fato à rigorosa lógica do *telos*. Se o primeiro vê apenas diferenças entre os fatos (sem dizer, no entanto, em que são diferentes, pois para isto ele precisaria de um critério, de um *tertium comparationis*), o conceito linear visa aniquilar as diferenças reduzindo a diversidade dos fatos a um mínimo denominador comum. Se o primeiro conceito parte de um dinamismo absoluto, ou seja, do revezamento fortuito dos fatos históricos num "tempo vazio", o segundo tende a 'congelar' a história, impondo-lhe um elemento fixo que dê um sentido homogêneo aos fatos. Através da idéia da "imagem dialética" que reúne fatos diversos sem intervir nesta mesma diversidade, Benjamin não só supera o isolamento positivista dos fatos, mas evita também as tendências homogeneizantes das posições teleológicas. Devido a uma "tensão" interna [Tese 17^a], a "imagem dialética" apresenta uma síntese do dinâmico e do estático que faz com que, apesar da sua natureza estático-espacial de imagem.⁷⁸ É como se estas formações espaciais

⁷⁸ Provavelmente inspirado pelas *Teses*, Adorno chega a conclusões semelhantes em »O ensaio como forma«: "Se o ensaio - em comparação com as formas em que um conteúdo já pronto é indiferentemente comunicado -, é, por causa da *tensão* entre a exposição e o exposto, mais *dinâmico* do que o pensamento tradicional, ele também é, ao mesmo tempo, enquanto um conjunto construído, mais *estático*." [ADORNO (1986) 186; grifo nosso]

resultassem de uma condensação passageira, de uma materialização do tempo, dissolvendo-se, em seguida, num período de expansão.⁷⁹ Cabe aqui fazer uma "citação" (no melhor sentido benjaminiano) de outra idéia cara a Goethe, segundo a qual o mundo, em analogia aos movimentos do coração, é regido pela lei universal da sístole e da diástole, da contração e da dilatação do coração.⁸⁰

A diferença essencial entre a representação por imagens e a representação por uma cadeia linear distingue a visão estética benjaminiana da visão aqui chamada de "teórica".⁸¹ Implicitamente, Benjamin contribui para desmascarar a falsa imagem produzida pelas ciências exatas de serem livres da problemática da representação, devido a uma extrema formalização. Na verdade, a cadeia causal é apenas uma das metáforas que evidenciam como o pensamento racional adotou, na sua linguagem, determinadas imagens consideradas 'naturais', sem, no entanto, identificá-la como representações. O pensamento estético assume, por assim dizer, o fato de suas reflexões se basearem em repre-

⁷⁹ Em relação à materialização do tempo, cf. o comentário muito citado de Benjamin, segundo o qual "o eterno é mais um rufo no vestido do que uma idéia" [*Passagens*, V, 578; N 3,2].

⁸⁰ Cf. também, em relação ao fenômeno da contração, *Passagens* 600; N13a,1: "Dito em outras palavras: nossa vida é um músculo que possui força suficiente de *contractur* todo o tempo histórico." [grifo nosso] As "afinidades" entre Benjamin e Goethe poderiam ser ampliadas por elementos da filosofia de Espinoza que exerceram uma influência marcante no jovem Goethe. Em relação a Benjamin, mencione-se apenas o panteísmo 'herético' de Espinoza, segundo o qual Deus não é o criador da natureza, no sentido de ser anterior a ela, mas nela é presente (coincidência entre *natura naturans* e *natura naturata*).

⁸¹ Evidentemente, trata-se aqui de uma noção grosseiramente generalizada de "teoria".

sentações. Através da substituição permanente das representações usadas, este pensamento evita o risco de elas ganharem um caráter coercitivo, como no caso da cadeia causal. O fato de o pensamento estético se basear em imagens que se definem pela idiossincrasia dos seus componentes e não por uma instância alheia não impede que elas se relacionem com outras imagens. Pelo contrário: é pelo fato de se tratar de mônadas autônomas que estas imagens podem, além de desempenhar livremente sua função representativa, se relacionar com outras imagens. A mônada difere tanto do fato isolado do historiador positivista cujos fatos isolados não se relacionam, quanto do fato dependente da posição teleológica, que só é reconhecido em função do *telos*. Em outras palavras: a mônada benjaminiana supera, por um lado, o isolamento positivista dos fatos, mas rompe, por outro, a linearidade coercitiva do *telos*.

Como já foi apontado, Benjamin reduz o papel do sujeito-historiador à fixação da imagem da história e à sua "construção". O historiador "materialista" não enfrenta a história a partir de um conceito pré-estabelecido, mas lança mão das mônadas, sempre respeitando sua idiossincrasia interna. Contudo, Benjamin não esclarece como a fixação da mônada acontece e nem como ela seria usada na "construção" da história. Talvez ele tenha visto suas reflexões ameaçadas por um perigo semelhante ao das posições criticadas, ou seja, ao perigo de a mônada da imagem histórica se transformar também numa representação fixa, geradora de um novo determinismo dogmático. Não é por acaso que a "fixação" da imagem e o decorrente perigo são localizados no sujeito da análise

histórica. Como no caso do conceito teleológico, esta imagem poderia se tornar um novo *a priori* nas mãos do historiador, *a priori* que predeterminaria a análise dos fatos históricos, colocando-os novamente numa relação de dependência.

Independentemente da ameaça de cair na aporia, as *Teses* são testemunho do esforço de Benjamin para chegar a uma compreensão da história que se distinga radicalmente dos conceitos então em vigor, que se caracterizam por uma espécie de menosprezo pelos fatos concretos, degradados a meros comprovantes de um conceito anteriormente adotado, quando não descartados como exceções. O conhecimento adquirido através da formação das imagens históricas é fundamentalmente diferente do conhecimento teórico, que possui um caráter circular, pois seus resultados são predeterminados pelas suas premissas. Benjamin procura evitar esta circularidade renunciando à adoção de qualquer *a priori* e aceitando a primordial alteridade dos fatos concretos.

É principalmente essa ausência de um *a priori* (e de um *a posteriori* teleológico) que confere às próprias *Teses*, enquanto texto, um caráter estético e as transforma, por si só, num exemplo eloqüente da posição defendida; a representação do conteúdo por uma determinada forma aproxima o procedimento benjaminiano ao trabalho artístico. "Imagem", "constelação" e "construção" fazem parte do vocabulário das artes plásticas e servem, enquanto representações espaciais, para superar a representação linear ou unidimensional do tempo. Em analogia à obra de arte, o historiador benjaminiano estaria obrigado a se

deixar guiar pelas propriedades do 'material de construção' da história, da mesma maneira que o artista plástico tem que obedecer às características da sua matéria prima. Como no caso da obra de arte, os componentes materiais usados e a composição idiossincrática da obra são responsáveis por sua singularidade, que Benjamin postula não só para a representação da história, mas que considera decisiva para a representação das idéias em geral (cf. o "singular-extremo" em *Origem*; I, 215). Evidentemente, o procedimento artístico não é mais livre por ser artístico; fica implícito que ele não esteja comprometido com nenhuma estética prescritiva (anterior), como no caso dos conceitos miméticos, anteriores ao modernismo.⁸² A solução que Benjamin oferece nas *Teses* é uma solução estética no sentido de ele procurar, através da "imagem histórica", a congruência do sensível e do inteligível no presente, ou seja, de não considerar o 'material' da história, platonicamente falando, apenas como atualização de uma idéia anterior.

⁸² Há uma dupla anterioridade no caso dos conceitos miméticos, primeiro enquanto ideal artístico que predetermina a atuação do artista, segundo enquanto mimese, 'imitação' da natureza, sempre anterior à obra de arte. Trata-se, na verdade, da transposição do pensamento linear-racionalista para o âmbito das artes, pois, a rigor, a obra de arte mimética é vista em dependência da realidade 'imitada'. Cf. MOTTA PESSANHA (1990)153, parafraseando o pensamento de Bachelard: "Na linhagem intelectualista, a imagem é simulacro sem vida própria, sem significação autônoma, sem essencialidade; seu significado está fora dela e deve ser buscado, num indispensável trabalho de tradução, naquilo que ela *reproduz ou repete* [mimeticamente] com maior ou menor fidelidade. [...] a imagem é mera passagem, estação intermediária e provisória; no máximo, é trampolim entre o sensível e o inteligível." [grifo nosso] Por via negativa, esta posição "intelectualista", que aqui chamamos "teórica", confirma o parentesco entre o presente (temporal) e a imagem (espacial) quando desqualifica esta última como algo transitória. Este parentesco ganha uma conotação positiva quando se abandona o conceito mimético em favor de uma imagem autônoma, onde o sensível e o inteligível não são mais "intelectualisticamente" separadas.

Sem dúvida, a matéria prima da história é de outra natureza que o material do artista plástico, pois os fatos históricos não estão disponíveis como tais, porém são transmitidos por algum "cronista". No ensaio sobre o narrador, Benjamin fala da

diferença entre quem escreve a história, o historiador, e quem a narra, o cronista. O historiador é obrigado a explicar de uma ou outra maneira os episódios com que lida, e não pode contentar-se em representá-los ["mostrá-los", *herzeigen*] como modelos ["amostras", *Musterstücke*] da história do mundo. É exatamente o que faz o cronista, especialmente através dos seus representantes clássicos, os cronistas medievais, precursores da historiografia moderna. [*Narrador*, 209]

Cabe ressaltar que o historiador materialista das *Teses* segue esta "historiografia moderna" que se baseia no "princípio construtivo" postulado na Tese 17ª. "O historiador" desta passagem seria o historiador racionalista ou "historicista" que, de certo modo, interrompe a tradição da crônica medieval retomada pela historiografia moderna. Ele se distingue desta tradição principalmente pelo fato de "explicar" os episódios, ou seja, de transformar a sucessão dos acontecimentos num princípio de conhecimento: o acontecimento anterior a outro não é apenas anterior, mas passa a ser a causa que *explica* o acontecimento posterior. Para o cronista, no entanto, não se trata de explicar, mas de apresentar "amostras" da história que a *representem*. Através de documentos, inscrições e objetos muitas vezes considerados banais, o historiador "materialista" se contenta em colecionar o próprio material da história para "mostrar"

história.⁸³ Por mais banal e casual que seja este material, é ele que sobreviveu à época que integrou e é ele que, apesar de ser apenas o fragmento de uma época passada, "mostra", ou, como Benjamin diz na Tese 14^a, "cita" esta época. A própria *Obra das Passagens* é como uma demonstração deste procedimento, pois é constituída, basicamente, por citações, ou seja, pelo 'material verbal' encontrado por Benjamin.⁸⁴ Como "expressão" imediata dos fatos históricos,⁸⁵ a montagem destas citações acaba sendo uma reconstrução da história.

Certamente a morte precoce de Benjamin é uma das causas pelas quais a *Obra das Passagens* ficou inacabada. No entanto, o caráter incompleto desta obra, que já tinha alcançado um tamanho considerável, pode ter suas causas na inerente impossibilidade de

⁸³ Cf. o fragmento seguinte da »Obra das Passagens«: "Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Apenas a mostrar. Não desviarei nada de precioso, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Mas os trapos, o lixo: não quero inventariá-los, mas pô-los no seu direito da única maneira possível: usá-los. [*Passagens*, 574; N 1a,8]

O próprio título do ensaio »Ernst Fuchs, o colecionador e o historiador« aponta para a importância que Benjamin atribuiu ao colecionar do 'material histórico'. Cf. também a "decepção" de Adorno que, embora provocada pelo trabalho sobre Baudelaire, é um sinal pela total falta de compreensão de Adorno em relação ao método - ou anti-método benjaminiano do "coleccionador": "[Adorno:] Reúne-se [*versammeln*, um derivado de *sammeln*, colecionar] motivos sem executá-las. [...] Panorama e "vestígio", *flâneur* e passagens, modernidade e sempre o mesmo, *sem* [grifo de Adorno] interpretação teórica - é esse o "material" que, pacientemente, pode esperar sua interpretação sem ser devorado pela sua própria aura?" [*Cartas*, 783]

⁸⁴ Cf. o meta-comentário de Benjamin sobre a *Obra das Passagens*: "Este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem aspas. Sua teoria é estreitamente associada à montagem." [V, 572; N1,10]

⁸⁵ Como já foi assinalado em outro lugar [cf. nota de rodapé no. 68], a 'verticalidade' da "expressão" se opõe à 'horizontalidade' da cadeia linear. O vertical e o horizontal se reencontram, ao nível lingüístico, na oposição entre o eixo sintagmático e o eixo paradigmático, sendo que o primeiro diz respeito à conexão dos elementos e o segundo à sua denominação.

apresentar uma versão definitiva desta história do século XIX. Do mesmo modo que a imagem dialética da história deixa de ser dialética quando usada como modelo explicativo fixo, a *Obra das Passagens* enquanto construção representativa tinha que manter um caráter provisório.⁸⁶ Qualquer tentativa de declará-la acabada e de fixá-la como representação definitiva da história do século XIX se constituiria em um ato autoritário. Como já foi apontado, a fixação da imagem histórica é um dos pontos conflitantes das *Teses* uma vez que o caráter estático destas representações é incompatível com o dinamismo intrínseco da história.

Parece que o perigo de a representação se tornar fixa e, portanto, inadequada foi uma das preocupações do ensaio »A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica«, de 1936, publicado, portanto, quatro anos antes das *Teses*. O caráter basicamente estático da obra de arte tradicional, principalmente no âmbito das artes plásticas, contrasta com uma realidade histórica cada vez mais marcada por um dinamismo técnico e social. Além de se afirmar como um objeto inabalável no percurso histórico, a própria singularidade física da obra de arte tradicional contribui para sua posição privilegiada dentro das diversas sociedades sucessivas. O culto à obra de arte, acompanhado pela formação de um grupo limitado de iniciados a este culto, leva a um distanciamento cada vez maior entre ela e a sociedade, distanciamento que se torna intransponível devido à

⁸⁶ Cf. também WOHLFARTH (1986)9

criação de uma "aura" a sua volta. Se a reprodutibilidade técnica da obra de arte acaba com seu "aqui e agora" [*Obra de arte*, 167], permitindo sua recepção simultânea em lugares e tempos diferentes, a sua perfectibilidade acaba com seu caráter inalterável, que marcava ainda a estátua grega [*Obra de arte*, 175-6]. A substituição do "valor de culto" pelo "valor de exposição" [*Obra de arte*, 173] implicou numa mobilidade da obra de arte, que começou a derrubar as barreiras criadas pelo culto. A migração da obra de arte pelas exposições foi o início de uma aproximação entre obra e público que tomou uma forma revolucionária com a reprodutibilidade, colocando a obra ao alcance de toda a sociedade.

»A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica« não é apenas um ensaio sobre as inovações tecnológicas e suas conseqüências sociais, mas é quase um manifesto de Benjamin em defesa desta reprodutibilidade, considerada por ele como recuperação de um atraso da "superestrutura [que] se modifica mais lentamente que a base econômica" [*Obra de arte*, 165]. Adotando um marxismo um tanto esquemático, Benjamin parte de uma defasagem entre a superestrutura cultural e artística em relação à infraestrutura econômica [*Obra de arte*, 165], que só acaba com a adaptação da produção artística à recente evolução tecnológica e social. Segundo Benjamin, o cinema seria o resultado de uma adaptação bem-sucedida à nova mobilidade social, de modo que superestrutura e infraestrutura voltaram a se sincronizar. O dinamismo do cinema tomou o lugar da obra de arte tradicional

que, devido ao seu caráter estático e singular, excluía grandes partes da sociedade, ou seja, refletia uma situação social marcada pela não-participação desta sociedade na vida cultural.

Considerando o fato de que os conhecimentos de Benjamin dos escritos de Marx eram precários, o que resultou nas notórias simplificações do chamado marxismo vulgar,⁸⁷ uma análise adequada deste ensaio deve manter uma distância crítica em relação ao seu fundamento aparentemente marxista, mesmo se anunciado de maneira programática. Como no caso das *Teses*, onde o questionamento da abordagem marxista é explícito, uma leitura que não se atenha às linhas de pensamento declaradas promete ter resultados mais elucidativos. Assim, a dicotomia do dinâmico e do estático, do tempo e do espaço, permite detectar as diferenças entre as *Teses* e o ensaio em questão. Como já foi observado, é através desta dicotomia que se pode demonstrar a não-ortodoxia das *Teses* em relação ao marxismo, que se torna evidente quando Benjamin, numa das variantes das *Teses*, exige a parada de

⁸⁷ A título de exemplo de determinismo pouco dialético serve a tese do capítulo «Valor de eternidade» [*Obra de arte*, 175-6]: "Os gregos foram obrigados, pelo estágio de sua técnica, a produzir valores eternos." Em relação ao "marxismo" de Benjamin, cf. a carta de Adorno do 10/11/1938: "O efeito que o trabalho inteiro [sobre Baudelaire] causou não apenas em mim e minha ortodoxia em relação à *Obra das Passagens* é que o Sr. se obrigou a pagar um tributo ao marxismo [...], que não serve bem ao marxismo, nem ao Sr. Ele não serve ao marxismo porque falta a mediação pelo processo social total e porque se atribui à enumeração material, de maneira supersticiosa, um poder de esclarecimento que é exclusivamente reservado à construção teórica e não à referência pragmática. Ele não serve à substância mais peculiar do Sr., porque o Sr. se proibiu suas idéias mais audazes e mais férteis devido a uma espécie de pré-censura conforme a categorias materialistas (que, de maneira nenhuma, coincidem com as categorias marxistas) [...]" [*Cartas*, 787]. Evidentemente, a crítica de Benjamin ser 'mau marxista' não justifica a incompreensão de Adorno, cujo postulado pela "mediação" parece ser mais uma herança da "conciliação" hegeliana.

emergência do "trem da história". O próprio *topos* benjaminiano do "choque" se dirige contra uma monopolização do elemento dinâmico e representa o ato 'anárquico' que inicia a defesa da "dialética em suspensão", necessária para a formação da "imagem dialética".⁸⁸

Se as *Teses* apontam para a necessidade de se interromper e de se imobilizar o avançar cego da história, o ensaio »A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica« focaliza o outro extremo, dirigindo-se principalmente contra a inércia de um passado que atinge e paraliza o dinamismo do presente através das suas obras de arte. Cabe ressaltar, no entanto, que a comparação entre os dois ensaios encontra seus limites no fato de focalizarem questões do conhecimento e da representação, por um lado, e questões predominantemente sociológicas, por outro. É por este motivo também que a singularidade (da imagem histórica) pode ter uma conotação positiva nas *Teses*, ao contrário do referido ensaio, onde a singularidade da obra de arte é considerada como uma das causas do seu isolamento e da decorrente discriminação social e a reprodutibilidade, conseqüentemente, como conquista social. Trata-se principalmente de uma conquista no sentido da emancipação, pois o aspecto principal desta reprodutibilidade é o fato de ela facilitar o acesso da sociedade à obra de arte: "A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um

⁸⁸ Cf. JENNINGS (1987) 211: "The theory of the dialectical image is part, then, of a larger, ambitious project: the construction of a new, alternative "image-space" (*Bildraum*) which might have a revolutionary effect on human understanding. Those images that arise from the reading of Benjamin's work are contributions to the constitution of this space."

amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto." [*Obra de arte*, 168]

2. A aura enquanto invólucro

Uma vez que se considere a obra de arte tradicional (e tecnicamente irreprodutível) como formação monadológica, ela apresenta também as principais propriedades da mônada, ou seja, coesão interna e delimitação externa, que, evidentemente são interrelacionadas.⁸⁹ Se a polarização dos aspectos internos e externos da obra de arte tem um caráter um tanto artificial, ela reflete, contudo, uma determinada práxis social que se divide numa preocupação estética em torno das propriedades imanentes da obra e numa preocupação social que analisa o seu lugar dentro da sociedade. Um dos possíveis pontos de contato que relacionam os dois aspectos é o fato de a preocupação estética ter sido, ao longo da história, o privilégio de poucos, uma vez que durante séculos a atividade artística foi comprometida com a nobreza e a Igreja, fazendo da arte uma ocasião a mais para demarcar os limites que separavam as classes sociais. Portanto, o caráter autoritário da obra de arte, que Benjamin denuncia através do conceito da "aura", é estreitamente ligado a uma estrutura social

⁸⁹ A mônada benjaminiana não deixa de lembrar a estrutura de um átomo cuja coesão se deve a uma determinada tensão (elétrica) interna e cujo invólucro externo de elétrons resulta dessa coesão; por outro lado, é este invólucro que garante sua estabilidade interna.

autoritária que estabelecia, através de uma série de demarcações físicas, sociais e religiosas, as barreiras que separavam as obras de arte do acesso das massas. Parece, no entanto, que o verdadeiro efeito discriminador da aura começou a se fazer sentir com a emancipação e a ascensão da burguesia, uma vez que a arte medieval, enquanto arte sacra e enquanto representação de uma religião única, ainda possuía um certo potencial aglutinador. Paradoxalmente, o desmoronamento da pirâmide social da Idade Média com suas barreiras rígidas não tornou a obra de arte mais acessível; muito pelo contrário, o fracionamento e a crescente individualização da sociedade pós-medieval fizeram com que a arte deixasse de ser parte integral de um contexto religioso-social, sobrevivendo apenas como arte autônoma. Aparecem as "formas profanas do culto do Belo, surgidas na Renascença e vigentes durante três séculos" [*Obra de arte*, 171], até entrar em crise com o nascimento da fotografia, a primeira arte tecnicamente reproduzível. Benjamin vê o auge desta crescente autonomização representado no movimento do *l'art pour l'art*, a "teologia⁹⁰ negativa da arte" [*Obra de arte*, 171] que, reclusa em sua torre de marfim, aparece como um núcleo de resistência contra a evolução recente. Com o surgimento das artes tecnicamente reproduzíveis, principalmente o cinema, inicia-se uma mudança radical da arte, pois esta se reinsere num contexto social e, como na sociedade primitiva, volta a ser novamente integrada na

⁹⁰ Observe-se a conotação puramente negativa da teologia neste ensaio, sendo que ela é relacionada com o *l'art pour l'art* considerado por Benjamin como ponto culminante da decadência.

"práxis": "Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política." [*Obra de arte*, 171/2]

É significativo que Benjamin tenha localizado o início desta evolução na Renascença, pois os inícios da autonomia da arte caminham junto com a autonomia nascente de um sujeito que começa a se apropriar do seu mundo com a ajuda das ciências, adotando para esta finalidade, como já foi apontado, uma perspectiva temporal. A própria fórmula renascentista *ad fontes* sinaliza que, para o *uomo universale*, compreender o mundo era ir até suas origens e que conhecer a origem das coisas era equivalente a conhecer as coisas. É de se supor que até mesmo a importância que se deu, nas diversas poéticas da época, ao postulado aristotélico da mimese, se explique pela exigência de a representação artística garantir sua compreensibilidade através da fidelidade à origem, ou seja, ao original representado. Original e representação são separados por uma distância temporal que só é superada em favor da superioridade do original, ou seja, quando se confirma a exigência de a representação ser a "imitação" de um original anterior. No entanto, esta temporalização generalizada, que monopolizava o conhecimento da origem como o critério único do conhecimento,⁹¹ significava ao mesmo tempo o fim de um fundamento comum e onipresente, como ele era dado no mundo mágico e religioso. Considerar os objetos na sua história era criar tradições e sub-tradições dentro da mesma sociedade, instaurando

⁹¹ Cf. a crítica de Adorno ao "método genético que confundia a definição das condições [...], das condições biográficas, dos modelos e das chamadas influências com o conhecimento da própria coisa." [ADORNO (1981) 450]

um processo de isolamento que atingiu também a produção artística. A própria disciplina da História da Arte, que recebeu um impulso importante durante a Renascença devido à sua preocupação com a Antiguidade, isolava a obra de arte do seu contexto social e realçava sua singularidade através das épocas e transformando sua preservação num culto ao passado. O museu, o templo profano deste culto, tornou-se expressão espacial de uma "aura" que, enquanto aglomerado dos sedimentos do tempo passado, garantia à obra a autoridade da originalidade, como se a distância temporal exigisse ser representada como uma barreira no espaço. Afinal, "o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos *espaciais e temporais*: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja." [*Obra de arte*, 170; grifo nosso]

A aura, portanto, é o resultado de um culto que, como todo culto, se baseia na singularidade do seu objeto e que se dirige tanto contra uma adaptação às mudanças no tempo quanto contra qualquer mobilidade no espaço, seja através do transporte de exposição em exposição, seja através da reprodução. Para manter a identidade da obra de arte inalterada, ela não só não deve sair do 'seu lugar', mas necessita de um mínimo de 'história'. Na verdade, história e identidade são indissociáveis, pois para que a identidade de um objeto se afirme, este precisa ser confrontado com as mudanças do mundo ao redor. Ser idêntico é ser igual em tempos diferentes, ou seja, a mera oposição em relação aos outros elementos do mesmo recorte "sincrônico" não é suficiente para fundamentar a identidade de um dos elementos.

Não é por acaso que o Estruturalismo chegou a questionar a própria idéia da identidade, pois a estrutura enquanto ponto de partida das análises lingüísticas ou etnológicas era antes de mais nada um recorte sincrônico 'descentralizado', marcado por oposições mútuas. Retomando a dicotomia entre o estático e o dinâmico, a formação da aura pode ser vista como resultado de um esforço exagerado não só para proteger a obra de arte, mas também para conservá-la como testemunho do passado que sobreviveu ao passar do tempo. Uma vez que a obra de arte mantém estável sua identidade através das mudanças do tempo, ela se torna uma espécie de pivô imóvel que não só resiste ao dinamismo das mudanças, mas carrega ao mesmo tempo os vestígios nela deixados.

Embora o ensaio não forneça uma definição mais detalhada do termo aura,⁹² termo genuinamente benjaminiano, tudo indica que uma das suas características seja o aspecto do isolamento. É como se a aura fosse uma espécie de auréola profana que não só transforma a obra de arte num objeto de culto, mas a distancia também da sociedade. Daí a necessidade de "retirar o objeto do seu invólucro [*Obra de arte*, 170; literalmente "descascar o objeto", I,440] e de acabar, conseqüentemente, com seu caráter monadológico. É a tradição que confere à obra de arte uma espécie de hiper-identidade, fazendo com que ela se apresente como "ruína" do passado, cujo isolamento impede a sua integração na situação do

⁹² É uma das características da obra benjaminiana não definir os termos centrais dos seus escritos. "Aura", "imagem dialética" e "alegoria" são sinônimos do indizível caracterizando-se principalmente pelas suas paradoxias inerentes.

presente:

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraiza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquele* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. [*Obra de arte*, 167]

Talvez a condenação da arte aurática por Benjamin tenha partido do mesmo mal-estar que levou a antropologia estruturalista a combater a idéia da tradição e da identidade em geral. Isto ocorre porque as obras de arte singulares ocupam um lugar central na auto-afirmação etnocentrista ou eurocentrista; são sub-centros de uma cultura que se considera central, procurando afirmar-se frente aos povos ditos "sem história" através de uma identidade histórica.⁹³

O "invólucro" é um *topos* dos escritos benjaminianos, sendo, ao mesmo tempo, um sintoma da vacilação de Benjamin nos diversos textos entre uma posição pretensamente marxista e uma posição não-marxista. Adotando, neste ensaio, a primeira posição, Benjamin provê o invólucro, denominado aqui de "aura", de uma conotação negativa, qualificando-o como elemento de segregação social ou, como no capítulo "O Flâneur" do ensaio »Charles Baudelaire - Um lírico no auge do capitalismo«, como elemento de auto-afirmação da burguesia parisiense. Também neste trabalho

⁹³ O termo "povo sem história" faz parte da crítica da antropologia estruturalista à mentalidade eurocentrista. É de se questionar, porém, se o Estruturalismo, ao invés de minimizar o papel da história para todas as culturas, não poderia ter pesquisado a história também dos povos indígenas. De certa maneira, o Estruturalismo assimilou a mentalidade que criticava.

sobre o *flâneur*, Benjamin parte do pressuposto de uma massificação e uma dissolução generalizadas, causadas pela revolução industrial, que ameaçam a identidade (ou singularidade) tanto das pessoas como dos objetos. Em relação aos objetos, Benjamin assimila o conceito marxista do "fetiche da mercadoria" no sentido do "invólucro", que encontra sua materialização nos "vestígios" que o burguês cria, tanto em volta dos objetos quanto em volta de si mesmo quando

tira o molde de uma multidão de objetos; procura capas e estojos para chinelos e relógios de bolso, para termômetros e porta-ovos, para talheres e guarda-chuvas. Dá preferência a coberturas de veludo e de pelúcia, que guardam a impressão de todo contato. Para o estilo Makart do final do Segundo Império, a moradia se torna uma espécie de cápsula. Concebe-a como um estojo do ser humano e nela o acomoda com todos os seus pertences, preservando, assim, os seus vestígios, como a natureza preserva no granito uma fauna extinta. [*Baudelaire*, 43/44]

A aura, portanto, não é uma exclusividade da obra de arte. Ela faz parte de uma tendência da burguesia moderna à individualização, que se opõe à tendência das "massas" a "superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade" [*Obra de arte*, 170] ou a uma "distração" generalizada [*Obra de arte*, 192-4]. A 'mentira' da burguesia consistiria no fato de ela querer individualizar produtos industrializados e massificados através de vestígios que não provêm mais da fabricação do produto, como no caso da fabricação artesanal,⁹⁴ mas são apenas

⁹⁴ Cf. os vestígios da "mão do oleiro na argila do vaso" no ensaio «O Narrador» [*Narrador*, 205].

uma marca da relação de posse. É a propriedade desses bens pessoais e o culto em torno deles que conferem individualidade à "cápsula" do burguês.

No ensaio sobre as »Afinidades eletivas« de Goethe (de 1922), a idéia do "invólucro" aparece com conotações contrárias; inspirado pela estética idealista em torno do "belo resplendor", Benjamin defende a necessidade do "invólucro" como guardião do "belo enquanto segredo": "A crítica de arte não deve retirar o invólucro, mas antes elevar-se, através do reconhecimento deste como invólucro, à verdadeira visão [*Anschauung*] do belo." [I, 195] Ao invés de criar uma distância aurática, o invólucro serve, neste caso, como mediador entre o sujeito e o "belo".

Se o historiador das *Teses* "só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada" [Tese 17^a] e se esta mônada, ainda segundo a Tese 17^a, é uma totalidade, ela deve possuir uma delimitação externa que a destaque dentro do seu ambiente. A mônada benjaminiana, que, ao contrário da mônada leibniziana, é algo composto,⁹⁵ é necessariamente marcada por algum invólucro que a isola do seu ambiente. Este invólucro é indispensável, pois a formação de uma mônada é o único indício para o historiador que aponta para a existência de afinidades entre os diversos fragmentos da história. Uma vez que Benjamin não aceita nenhum conceito linear para se chegar a uma compreensão adequada da história, a solução está na recomposição, mesmo

⁹⁵ Cf. o primeiro parágrafo da »Monadologia« de Leibniz: "As mônadas das quais tratará meu texto, não são nada mais que substâncias simples, contidas no composto. Simples é aquilo que é sem partes." [LEIBNIZ (1979) 13]

que momentânea, da história ou pelo menos de partes dela através de formações espaciais e monadológicas, tais como a constelação ou a imagem. A questão do invólucro pode ser analisada também no caso das outras metáforas da "constelação" (*Sternbild*) e da "imagem" (*Bild*), sendo que a particularidade da primeira consiste no fato de as próprias estrelas marcarem os limites da totalidade. Para a segunda, cabe lembrar que o termo alemão *Bild* também significa "quadro", cuja moldura não deixa de se outro "invólucro."

Se a imagem é "dialética em suspensão", por reunir de maneira "fulgurante" o "decorrido e o agora numa constelação" [*Passagens*, V,577; N2a,3], ela faz parte, também, de uma dialética entre o dinamismo temporal e o enrijecimento espacial, que faz com que as "ruínas" dispersas se reúnam e tomem forma. Tratando-se de um estado "em suspensão", esta imagem é um fenômeno único e transitório, que se perde no próprio momento em que se apresenta, desde que não seja fixada e usada na "construção" da história.

Voltando à comparação entre esta imagem e a obra de arte, comparação que se justifica pelo critério da singularidade e da relativa autonomia, deve-se assinalar o caráter estático da obra de arte tradicional, tendo-se sempre em mente as artes plásticas que Benjamin apresenta como exemplos de artes não reproduzíveis. Desde o início, o artista plástico trabalha no intuito de criar uma obra estática, "fixando" sua matéria prima numa determinada "constelação". De maneira análoga, a fixação da imagem da história resulta de uma intervenção por parte do sujeito-historiador,

correndo o risco de se tornar elemento de um saber autoritário, que ignora o dinamismo intrínseco à história. A partir daí, a imagem histórica não seria essencialmente diferente de uma obra de arte aurática, que impõe sua autoridade monolítica a um presente por definição indefinido.

Como foi exposto no início deste trabalho, os tradicionais conceitos de valor fazem com que o estático, com suas conotações de solidez e de segurança, acabe sendo valorizado em detrimento do dinâmico, menosprezado enquanto "temporalidade" incerta. A pátina da obra de arte, antes de ser um sinal de decomposição, é o invólucro que testemunha a resistência da obra de arte ao tempo. Ela é, ao mesmo tempo, o solo nutritivo para a formação e o crescimento de uma aura que, em analogia ao "índice misterioso" das *Teses*, aponta para um "mistério", para as épocas desconhecidas que a obra de arte atravessou incólume. A obra de arte venceu o passar do tempo, carregando consigo os vestígios do seu próprio passado, que a envolvem e a transcendem enquanto mero objeto do presente. Possivelmente, foi esta duplicidade da materialidade dos vestígios e da imaterialidade das épocas apontadas por estes vestígios que levou Benjamin a escolher o termo aura que sempre é ao mesmo tempo uma 'aura de mistério'.

A obra de arte, enquanto portadora dos vestígios do passado, poderia ser um objeto tão dialético quanto a imagem dialética da história uma vez que é um objeto no presente que aponta, através dos seus vestígios, para o passado. No entanto, contrariamente ao processo do conhecimento histórico analisado

nas *Teses*, não se trata de descobrir as possíveis relações entre o presente e o passado, mas o passado é apenas trazido para o presente através da obra de arte que, testemunha de uma tradição milenar, 'pesa' sobre o presente. Carregando consigo a autoridade da tradição, a obra se torna um objeto de culto caracterizado pelo fato de ser portador de uma transcendência desconhecida. Daí a mencionada duplicidade da aura que consiste na simultaneidade da proximidade do objeto e da distância do seu referencial desconhecido, ou, como Benjamin diz, na "aparição única de uma coisa distante [literalmente: "... de uma distância"], por mais perto que ela esteja." [*Obra de arte*, 170]

A questão da proximidade e da distância é outro *topos* benjaminiano que pode ser detectado nos seus mais diversos escritos e, como no caso do "invólucro", pode ser portador de conotações contrárias. Nas *Teses*, a oposição (dialética) entre o tempo e o espaço corresponde, respectivamente, à oposição entre a distância e a proximidade, sendo que o alvo da crítica benjaminiana é a monopolização da perspectiva temporal que impossibilita uma reaproximação do presente com o passado. Esta reaproximação não acontece através da desvalorização do tempo ou mesmo através da sua aniquilação, mas através das "ruínas" que, tendo sobrevivido ao passar do tempo, se unem em formações espaciais, constituindo em cada presente novo novas constelações.

Levando em conta o já mencionado dualismo goetheano entre a expansão e a contração, evidencia-se o caráter precário do equilíbrio entre o distanciamento temporal e a aproximação

espacial, sendo que esta última não é para Benjamin o *telos* que marca o fim de todos os tempos e do dinamismo temporal. Embora a imagem dialética signifique a reunião e a aproximação de fatos distantes no mesmo espaço, nela é mantido um elemento temporal e distanciador que não só garante aos fatos sua particularidade, mas também é responsável pela efemeridade da existência da própria imagem.

A partir da posição dialética das *Teses*, torna-se mais compreensível a crítica benjaminiana ao culto em torno da obra de arte aurática, que, por ser inacessível, não oferece a possibilidade de o presente e o passado se encontrarem. A obra de arte, ao contrário das "ruínas" das *Teses*, não é um fragmento do passado a ser juntado com outro fragmento do presente, porém uma totalidade acabada que, devido a uma aura impermeável e distanciadora, não se abre ao presente. A aura não só impede a livre comunicação da sociedade com a obra de arte, mas também a comunicação entre as diversas épocas que se "citam" mutuamente. Cabe observar, no entanto, que a crítica de Benjamin, embora refletindo um mal-estar generalizado em relação à arte tradicional, dá pouca atenção aos aspectos histórico-temporais da aura. Ao invés de "fazer explodir" a aura como o "*continuum* da história" [Tese 15^a], ao invés de exigir a libertação da obra de arte desse manto protetor e discriminador, Benjamin preferiu aceitar o caráter aurático da obra de arte tradicional como um fato consumado, depositando toda a sua esperança no surgimento de uma nova arte, que, devido à sua reprodutibilidade, não corresse o risco de

formar uma aura. Privilegiando o recorte sincrônico-sociológico, Benjamin descarta, portanto, uma solução hermenêutica que instaurasse uma releitura das obras do passado.

Como será exposto neste capítulo, o fato de Benjamin negligenciar os aspectos históricos e de reduzir, concomitantemente, a questão da aura à questão da reprodutibilidade, evidencia um dos pontos mais problemáticos do seu ensaio. Pois o fato de uma obra ser reprodutível não impede que ela seja tratada como totalidade e que ela também, no decorrer do tempo, adquira uma aura, que, como no caso da obra singular, dificulte ou impossibilite o acesso a ela. A multiplicação técnica de um filme certamente contribui para uma aproximação entre a obra de arte e o público; trata-se, no entanto, de uma aproximação meramente física, que não facilita necessariamente o diálogo do indivíduo com a obra. Um filme dito "hermético" não se fecha ao público por ser uma obra singular, porém por frustrar determinadas expectativas do público.

3. A arte enquanto mediação

A aura da obra de arte tradicional é apenas o reflexo de um isolamento que caracteriza o âmbito artístico como um todo, incluindo os participantes tanto da produção quanto da recepção artísticas. Ao invés de considerar a desvinculação da arte de qualquer fundamento metafísico-religioso como conquista da

independência e da emancipação do artista, Benjamin dá ênfase ao fato de esta desvinculação ter levado a um distanciamento entre a arte e seu contexto social. A autonomia da arte enquanto criação de um sujeito que se considerava autônomo significava não só seu isolamento, mas levava, enquanto continuação de um culto religioso, à submissão devota da sociedade sob sua aura. Com as crises e catástrofes do século XX, a idéia da autonomia do sujeito se tornou obsoleta, e, do mesmo modo que este sujeito vê cada vez mais reduzidas as possibilidades de dominar ou de entender sua situação, a arte não pode mais ser expressão de um sujeito soberano ou representação mimética de uma realidade inquestionável. Uma vez que esta realidade se torna problemática e estranha, a função da arte, segundo Benjamin, não pode mais ser a 'imitação' da realidade, mas a mediação entre ela e o indivíduo. Benjamin chega até a estabelecer um paralelismo com o mundo pré-histórico onde esta mediação acontecia através de manifestações de arte primitiva, ou seja, através de forças mágicas atribuídas à representação de animais de caça, sendo que o próprio ato de representar era uma maneira de vencer as adversidades naturais. A analogia constatada por Benjamin se baseia no pressuposto de o mundo técnico ser tão desconhecido e hostil para o homem moderno quanto a natureza o era para o homem primitivo. Como o pré-histórico, o homem contemporâneo do século XX pode recorrer à arte para enfrentar o mundo técnico que guarda todas as ameaças

de uma "segunda natureza":⁹⁶

Mas essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a da sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises eco-nômicas. Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte põe-se a serviço do aprendizado. [*Obra de arte*, 174]

"Mais uma vez" quer dizer que a arte, depois de passar por um processo de isolamento social, volta a assumir o papel de mediadora, aproximando o homem do seu meio. Não são mais as forças mágicas que, através da arte, ajudam a superar os perigos da caça, mas o "aprendizado" como o oferecido principalmente pelo cinema. A partir desta perspectiva antropológica, o isolamento da obra de arte e a demarcação deste isolamento pela aura aparecem como um desvio da verdadeira função da arte, que, segundo Benjamin, voltaria a assumir seu papel mediador. Uma vez que a formação da aura não se restringe apenas ao culto à obra, mas se estende ao artista como criador individual, a destruição da aura afeta também conceitos como "criatividade e gênio" [*Obra de arte*, 166], que baseiam a razão de ser das obras não num determinado contexto social, mas na sua origem individualizada através da figura do gênio. O termo da "segunda natureza", portanto, faz parte do projeto benjaminiano de reintegrar a arte no presente de um determinado espaço social, projeto que contrabalançaria os

⁹⁶ Cf. também *Passagens* 576; N 2a,1: "Só um observador desatento pode negar que há um jogo de correspondências entre a técnica moderna e o mundo arcaico dos símbolos."

excessos da historização e o concomitante isolamento da produção artística.

Como ainda será exposto, Benjamin não prega nenhum tipo de "retorno à natureza", nem uma absorção do ser humano pela "segunda natureza", mesmo se o seu texto, às vezes, cause a impressão de que a multiplicação técnica da obra de arte e a recepção correspondente pelas massas faça com que os dois lados façam parte de uma pululação generalizada que impossibilita a distinção entre sujeitos e objetos da recepção artística. O fim da autonomia do sujeito significa apenas uma coletivização generalizada, tanto da produção quanto da recepção artísticas, como no caso do cinema: "O filme é uma criação [literalmente: "adquisição"] da coletividade." [*Obra de arte*, 172] O "conhecedor" é substituído por uma "massa" emancipada que não só assiste às produções cinematográficas em caráter de "semi-especialistas" [*Obra de arte*, 183], mas se compõe de participantes em potencial. Uma vez que "o ator cinematográfico típico só representa a si mesmo", qualquer pessoa terá a "possibilidade de »fazer cinema«" [*Obra de arte*, 182; grifo de Benjamin]. Produção e recepção se confundem, mesmo que os espectadores, na visão de Benjamin, se encontrem numa situação semelhante à dos atores: enfrentando os equipamentos de gravação, os atores refletiriam a situação do espectador que também lida diariamente com uma aparelhagem técnica. É esta confrontação entre o ser humano e a técnica que não só atribui uma posição autônoma ao primeiro, mas também exige lições de resistência por parte do ator, uma vez que Benjamin

coloca o cinema "à serviço do aprendizado". Fazer cinema acaba sendo não só um ato de auto-afirmação do ser humano, mas uma demonstração de como defender a "dignidade humana":

Representar à luz dos refletores e ao mesmo tempo atender às exigências do microfone é uma prova extremamente rigorosa. Ser aprovado nela significa para o ator conservar sua dignidade humana diante do aparelho. O interesse nesse desempenho é imenso. Porque é diante de um aparelho que a esmagadora maioria dos cidadãos precisa alienar-se da sua humanidade, nos balcões e nas fábricas, durante o dia de trabalho. [*Obra de arte*, 179]

Mesmo que se possa duvidar muito que o público procure apoio moral vendo o ator no seu 'lugar de trabalho', evidencia-se aí o esforço de Benjamin em ver no cinema um meio de superar a alienação que ameaça o ser humano no seu confronto cotidiano com o mundo técnico ou, para usar o termo de Benjamin, com o "aparelho". Partindo do conceito marxista da alienação, no caso a alienação do homem do processo de produção, o autor, apesar de não defender a autonomia do sujeito, procura justificar a resistência do homem contra o perigo de se deixar absorver por este processo. O ator se torna um herói de cinema não por oferecer ao espectador uma possibilidade de escapar, via empatia, para um mundo ilusório, mas por dar uma demonstração de como enfrentar o mundo hostil do "aparelho". As ameaças do mundo técnico são contornadas pela arte (técnica) do cinema, que comprovaria que o homem pode se servir da técnica para dar, ao mesmo tempo, uma demonstração de como resistir a ela.

O caráter um tanto forçado destas reflexões, que, provavelmente, não resistiriam a uma pesquisa entre freqüentadores de cinema, pode ser um indício do fato de que Benjamin teve que contrabalançar sua própria glorificação de uma técnica. Esta técnica, por um lado, está na base da reprodutibilidade e da conseqüente divulgação da arte, mas, por outro, se transformou numa ameaça, quando, nas mãos do fascismo, "encontrou uma forma nova de liquidar a aura" [*Obra de arte*, 196]. Evidentemente, a liquidação da aura pelo fascismo não é a destruição da aura desejada pelo autor, uma vez que o cinema fascista faz parte de uma manipulação das massas que Benjamin não desejava. Isto não impede uma certa ingenuidade no raciocínio de Benjamin, uma vez que ele deposita a esperança de uma sociedade emancipada na própria evolução técnica, sem considerar que os abusos políticos do cinema não se limitam ao sistema fascista. Parece que a tendência benjaminiana para minimizar o papel do sujeito não se restringe ao artista, mas se estende ao âmbito político e o leva a ignorar a possibilidade de algum 'sujeito político' (ou econômico) poderoso estar por trás das produções cinematográficas, usando-as para fins pouco nobres.

Assim, o autor se encontra na difícil situação de explicar melhor as diferenças entre sua visão do cinema numa sociedade comunista e os abusos do cinema pelo fascismo. O último capítulo do ensaio é como um apêndice onde ele se esforça para responder a uma realidade cada vez mais marcada pelo avanço do fascismo que, para alcançar as massas, transformou o cinema numa arma poderosa

da propaganda política. O "liquidar da aura" do fascismo fez parte do seu projeto para liquidar, literalmente, o indivíduo que não se submetesse às suas exigências. Mesmo querendo restringir o papel do sujeito, Benjamin não podia admitir que a destruição da aura levasse à anulação da distância necessária para distinguir um filme que defende a "dignidade humana" de outro filme que, através de uma remitificação da vida política, seduz o espectador através de um potencial de identificação, eliminando qualquer aura distanciadora.

Referindo-se ao mundo técnico como "segunda natureza" e comparando a hostilidade desta última ao mundo mágico do homem primitivo, Benjamin não só pressupõe um sujeito que se torna facilmente vítima dos 'poderes' do mundo técnico, mas acompanha, até certo ponto, a mitificação da técnica, a maneira como ela foi promovida também pelos regimes fascistas. Tanto a visão de um mundo técnico hostil quanto a glorificação da reprodutibilidade técnica como um meio para se libertar de uma aura autoritária partem do pressuposto de uma técnica amplamente autônoma, que o homem teria que enfrentar, uma vez descartada a possibilidade de ela ser soberanamente controlada por ele. Evidentemente, para o fascismo não existia a possibilidade de uma resistência do homem à técnica, tal como ela foi vislumbrada por Benjamin; propagando, através do cinema, o mito do progresso técnico, principalmente da técnica bélica, o fascismo conseguiu que o indivíduo se entregasse a ela sem resistência.

Uma das dificuldades deste ensaio consiste, portanto, no

fato de Benjamin, por um lado, reduzir a importância do sujeito, sem acompanhar, por outro, a visão mítica dos fascistas.⁹⁷ Sendo que esta última se caracteriza pela total falta de autonomia por parte do sujeito, Benjamin era obrigado a introduzir um ator, cujo papel principal consistia, à maneira de um Ulisses moderno, em vencer as adversidades do "aparelho",⁹⁸ dando provas da soberania humana diante das ameaças da "segunda natureza". No entanto, o próprio caráter artificial do ator, projetado como lutador contra o "aparelho", é um sintoma do malabarismo benjaminiano marcado pela procura do equilíbrio entre a proximidade do espectador com a obra, conseguida através da destruição da aura, e a distância necessária para que este espectador se conscientize do empenho do ator em enfrentar a parafernália de uma gravação cinematográfica. Ao invés de desenvolver melhor o próprio conceito marxista da alienação ou de recorrer ao conceito da reificação de Lúkacs em »História e consciência de classe«,⁹⁹ Benjamin lança mão do argumento duvidoso de o cinema ser um lugar de "aprendizado".

⁹⁷ A questão do mito era uma das preocupações permanentes de Benjamin, como mostram seus trabalhos sobre Kafka e Bachofen, assim como seu ensaio sobre as »Afinidades eletivas« de Goethe. Sobre a questão do mito em Benjamin, cf. também JANZ (1983) e MENNINGHAUS (1986). JANZ (1983)367 chega a afirmar que "na estrita negatividade do mito há uma diferença considerável entre a interpretação benjaminiana daquela de Adorno e Horkheimer."

⁹⁸ O emprego inusitado do termo "aparelho" (*Apparat*) enquanto inimigo do homem não deixa de causar um certo estranhamento ao leitor. O uso deste termo no singular, no entanto, pode ser uma tentativa de Benjamin de apresentar a técnica como um 'monstro' da tecnologia moderna, em analogia aos seres das mitologias antigas.

⁹⁹ De acordo com TIEDEMANN (1983)24 os conhecimentos de Benjamin sobre o marxismo se baseiam principalmente no "capítulo da reificação de »História e consciência de classe«" de Lúkacs.

A questão do mito, que foi uma das grandes preocupações de Benjamin, é de interesse na medida em que o caráter coercitivo do mito em relação ao ser humano se encontra em oposição direta à história, que, de modo inverso, é o fundamento para a conscientização emancipatória do ser humano. Dentro do dualismo aqui estabelecido entre o estático e o dinâmico, o mito poderia ser associado à primeira categoria, pois tanto os mitos da Antiguidade quanto as tentativas do fascismo de revitalizar os mitos antigos têm um caráter ahistórico, ou seja, representam a tentativa de ignorar a evolução histórica. Uma vez que a função da aura consiste também, como já foi exposto, em manter a obra de arte imune ao dinamismo histórico, ela mesma passa a fazer parte de um processo de mitificação, como observou Winfried Menninghaus.¹⁰⁰ Pode-se duvidar, no entanto, da observação do mesmo crítico, segundo a qual a reprodutibilidade da obra de arte contribuiria para o "aguçamento [...] da consciência crítica", uma vez que a própria reprodutibilidade técnica toma dimensões míticas quando Benjamin lhe atribui o poder de alterar, por si só, o comportamento das massas anônimas. Ao invés de jogar mito contra mito e de procurar a eliminação da aura na própria evolução técnica das artes, Benjamin, seguindo a melhor tradição marxista, poderia ter lançado mão de uma argumentação histórica para questionar a autoridade da obra aurática. É através da

¹⁰⁰ Cf. MENNINGHAUS (1986)71-72: "A aura tem um caráter essencialmente mítico-mágico; sua destruição - por exemplo através da reprodução técnica ou através da alegoria - não só explode o mito no sentido negativo da destruição, mas também no sentido positivo do aguçamento >iluminista< (*aufklärender*) da consciência."

história que poderia ter relativizado o valor aparentemente eterno e imutável da obra de arte e questionado seu caráter autoritário. Condenando, porém, a figura do conhecedor, que é antes de tudo um conhecer da história, ele descarta ao mesmo tempo a possibilidade de a destruição da aura acontecer através de considerações históricas. Ao invés de defender, de acordo com a tradição iluminista, a emancipação das massas através do conhecimento, opta, implicitamente, por uma condenação sumária da arte tradicional.

O "aprendizado" através do cinema, portanto, não se refere ao conhecimento das obras cinematográficas, porém à capacidade das massas modernas de lidar melhor com uma realidade cada vez menos compreensível. Segundo o autor, a destruição da aura devolve à arte sua funcionalidade original, que consistiria principalmente na mediação entre o homem e seu ambiente. Destruir a aura, portanto, não significa apenas acabar com as barreiras que impedem o acesso à obra de arte, mas significa também acabar com as que existem entre o indivíduo e sua realidade. Sendo que o cinema não é objeto, mas apenas meio desta aprendizagem, Benjamin reatribui à arte sua função mediadora, negando-lhe ao mesmo tempo a autonomia que caracteriza a arte da modernidade desde a Renascença; a aura da obra de arte tradicional nada mais seria que o escudo desta autonomia.¹⁰¹

¹⁰¹ Cf. BLASIUS (1990)8: "A autonomização da representação em imagens como característica da modernidade significa que a imagem perde, em princípio, sua função mediadora entre o interior e o exterior, entre homem e mundo."

4. Aspectos internos e aspectos externos

Descartando a possibilidade de se abolir a aura através de uma relativização histórica da obra de arte, relativização que também poderia diminuir seu caráter autoritário, Benjamin opta, por assim dizer, pela 'solução espacial', considerando a multiplicação física da obra de arte como caminho para a eliminação da aura e para a decorrente emancipação das massas. A perspectiva sociológica, no entanto, que analisa o papel da obra de arte dentro do 'espaço social', é uma perspectiva externa a ela e considera seu "invólucro" apenas como elemento de isolamento e de discriminação. Embora a reprodutibilidade técnica da obra de arte seja um fenômeno sociológico importante, o fato de Benjamin dar pouca atenção aos aspectos internos e estéticos da obra cinematográfica certamente é uma das causas que dificultam uma diferenciação clara em relação à cultura de massas do fascismo. Como ele mesmo diz, o fascismo também "liquida" a aura, proporcionando assim um contato direto com a obra cinematográfica. No entanto, um distanciamento claro em relação ao fascismo só é possível a partir de uma análise diferenciada tanto do comportamento do espectador quanto das próprias obras.

Considerando que o cinema de cunho fascista elimina a aura através da identificação completa do espectador com os conteúdos apresentados e sua ideologia mais ou menos subliminar, Benjamin poderia ter retomado sua crítica à postura da empatia para fazer esta diferenciação. A questão da empatia lhe era familiar a

partir do teatro brechtiano, podendo ser analisada, sem maiores problemas, também em relação ao cinema. Neste ensaio, no entanto, o "choque" cinematográfico não tem a função de provocar o "efeito de estranhamento/distanciamento" [Brecht] e de evitar assim a empatia do espectador; pelo contrário, sendo uma reprodução das condições cotidianas do espectador, o cinema e seus choques apenas contribuem para uma melhor adaptação do indivíduo à sua realidade cotidiana:

A associação de idéias do espectador é interrompida imediatamente, com a mudança da imagem. Nisso se baseia o efeito de choque provocado pelo cinema, que, como qualquer outro choque, precisa ser interceptado por uma atenção aguda. *O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais [Lebensgefahr, perigo de vida] mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo.* Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico [tráfego], e como as que experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente. [Obra de arte, 192; grifo de Benjamin]

Benjamin, portanto, não considera a permanente "mudança de imagem", que impossibilita a tradicional contemplação concentrada da obra de arte, como parte da estética interna da obra cinematográfica, mas como reflexo das condições da vida urbana. A "atenção aguda" (*Geistesgegenwart*, presença de espírito) não serve para o espectador relacionar as imagens entre si e para descobrir, eventualmente, uma lógica imanente do filme que poderia vir a questionar a lógica do próprio dia-a-dia. A atenção apenas é necessária para "interceptar" os choques que "golpeiam intermitentemente o espectador" [Obra de arte, 192] como se se tratasse

de uma luta de boxe, sendo a tela do cinema um *sparring partner*, um parceiro de treino, que ajuda o espectador a adquirir o preparo necessário para enfrentar melhor os choques do tráfego - ou os do "combate à ordem social vigente." O cinema é a forma de arte "*correspondente*" aos perigos da "segunda natureza" por reproduzi-la e por exigir uma forma de percepção mais adequada aos "perigos" que o indivíduo enfrenta diariamente. Esta percepção é marcada pela "distração"¹⁰² que, em oposição à "atenção concentrada" ou ao "recolhimento" do conhecedor [*Obra de arte*, 193], "corresponde" melhor às condições do cidadão moderno. Portanto, o "choque", enquanto elemento da própria técnica cinematográfica, não serve, como ocorrerá nas *Teses*, para interromper ou "fazer explodir" o "*continuum*" da história ou para desmascarar o caráter falso de qualquer continuidade, mas reflete simplesmente uma situação com a qual o espectador se confronta na sua vida cotidiana. Mais uma vez, portanto, Benjamin apresenta o cinema como instituição paradidática, porém não no sentido de oferecer ao espectador uma visão alternativa, que, através dos "choques", provocaria uma atitude distanciada em relação ao pró-

¹⁰² As duas traduções usadas para o mesmo termo alemão *Zerstreuung*, "distração" e "dispersão" [pág. 193] apontam para um procedimento já conhecido de Benjamin, que é a remotivação do sentido literal de uma palavra. A "distração" benjaminiana não se limita à idéia do "divertimento", mas deve ser vista em sua acepção concreta, como "espalhamento", em oposição à "atenção concentrada" (do "conhecedor") que, em analogia à "distração", carrega a mesma ambiguidade. Esta "volta" ao sentido concreto faz com que os termos usados sejam como representantes de uma oposição fundamental entre os dois princípios do "disperso" e do "concentrado" (cf. a oposição mencionada entre os princípios goethianos da condensação e da expansão). Tendo em mente esta oposição fundamental, os dois termos perdem, inclusive, suas respectivas conotações valorativas que opõem uma distração "superficial" a uma concentração "profunda".

prio dia-a-dia, mas no sentido de um treino, de um "aprendizado", que permite conviver melhor com os "choques" cotidianos que marcam a vida nas cidades.

Embora Benjamin chame a atenção para os recursos técnicos do cinema, tais como a ampliação ou a câmera lenta [*Obra de arte*, 189], recursos capazes de causar um certo estranhamento estético por apresentarem ao espectador uma visão inusitada da sua própria realidade, prevalece a preferência pela perspectiva sociológica ou antropológica. Ao invés de levar em conta o efeito distanciador desses recursos, Benjamin os considera apenas como meio de aproximação, como se a câmera fosse uma espécie de microscópio coletivo que revela ao espectador detalhes até então desconhecidos, contribuindo assim a superar as barreiras que o separavam do seu próprio mundo. A conscientização desse "inconsciente" faz parte de uma das "funções sociais mais importantes do cinema [que] é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho." [ibid; grifo de Benjamin], sendo que a escolha do termo "inconsciente" (*unbewußt*) para designar simplesmente o desconhecido e a reminiscência explícita à psicanálise não deixam de causar um certo mal-estar no leitor.¹⁰³ Detectar o "inconsciente" faz parte da

¹⁰³ Este mal-estar não seria nenhuma novidade para um leitor acostumado com o "anarquismo" benjaminiano, se a referência à psicanálise não se baseasse apenas na igualdade do termo "inconsciente". Esta igualdade poderia ser o ponto de partida para uma reflexão mais ampla, como acontece em outros textos, onde uma coincidência lexical muitas vezes serve de fonte de inspiração para o "pensamento poético" de Benjamin. Citando a psicanálise, Benjamin inevitavelmente traz à tona a definição específica que Freud deu ao termo "inconsciente". Esta "citação", no entanto, não provoca nenhuma colisão produtiva que levasse a um diálogo entre duas posições, que se poderiam, assim, questionar e enriquecer mutuamente.

mediação entre o homem e seu ambiente, ou seja, da questão de como melhorar a percepção da própria realidade. Dentro deste enfoque, a função da câmera não consistiria em mostrar uma outra realidade, apontando assim para uma pluralidade de realidades possíveis, mas em melhorar os conhecimentos sobre "a" realidade; evidencia-se novamente o pressuposto implícito deste ensaio, que é a fundamental identidade da realidade, ou seja, da existência de *uma* realidade, da qual o homem pode se aproximar com os meios técnicos adequados. Benjamin parece não admitir que o cinema possa criar realidades autônomas, mônadas, cuja razão de ser não se limitaria à função de reproduzir uma determinada realidade pressuposta, mas estaria baseada, também, em critérios imanentes. Assim, a própria técnica da ampliação, ao invés de 'mostrar melhor a realidade', poderia desempenhar uma função estratégica dentro da obra cinematográfica enquanto composição ou "constelação" artística. Defendendo, porém, a destruição da aura e considerando o cinema como instrumento para aproximar o espectador da sua própria realidade cotidiana, Benjamin nega à obra cinematográfica um caráter monadológico, ou seja, um mínimo de autonomia. O entusiasmo benjaminiano em relação à reprodutibilidade técnica e à destruição da aura enquanto barreira distanciadora parece ter levado a uma condenação genérica de qualquer fator distanciador.

Esta distância, no entanto, é necessária, principalmente quando se trata de uma arte 'temporal'. O cinema, assim como a música e a literatura, tem um caráter sucessivo e da mesma maneira que a história, de acordo com as *Teses*, é mais que um

revezamento "aditivo", da mesma maneira que o "materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada" [Tese 17^a], o espectador de cinema espera mais de uma obra que a mera sucessão num "tempo vazio". Para relacionar os elementos distantes na seqüência da obra, o receptor precisa manter uma certa distância; de certo modo, ele tem que ocupar um terceiro lugar para relacionar dois elementos da mesma obra. Um exemplo (aparentemente) simples para este procedimento é a repetição: em analogia ao *leitmotiv* musical, tanto a obra cinematográfica quanto a obra literária retomam um elemento anterior da seqüência não apenas para demonstrar a coesão interna de uma obra 'estendida' no tempo, mas também para associar dois contextos tidos como distantes. O espectador de cinema que não ocupa um terceiro lugar e apenas acompanha o filme na seqüência das tomadas como acompanha as impressões desconexas do seu dia-a-dia, não relacionará as partes distantes, nem identificará o filme como obra.

Considerando que a obra de arte, além do seu invólucro aurático, se caracteriza por uma certa coesão interna, mesmo que transitória, a perda da aura significa também que esta coesão se dissolva, fazendo com que os componentes da obra não obedecam mais a uma ordem inalterável. Para a obra cinematográfica, esta perda da totalidade significa que a seqüência das imagens apresentadas não é definitiva, podendo ser submetida a várias alterações. A perda da aura, portanto, não se deve apenas à reprodutibilidade infinita da obra, mas também à possibilidade de se

modificá-la 'por dentro' e de se alterar sua estrutura interna. Benjamin fala em "perfectibilidade" [*Verbesserungsfähigkeit*, significando também "aprimorabilidade"; *Obra de arte*, 175], sem explicar, no entanto, quais seriam os critérios para considerar uma versão melhor (*besser*) que a outra. Mais uma vez, Benjamin evita comentar os aspectos estruturais da obra cinematográfica, apesar de considerar a alterabilidade interna da obra cinematográfica, além da sua reprodutibilidade, como uma das suas inovações mais importantes. Um dos motivos desta omissão pode ter sido o simples fato de estas alterações não corresponderem à prática do cinema, ou seja, o fato de se limitarem ao momento da confecção do filme. Uma vez concluída a montagem, o filme se torna uma obra tão singular quanto a escultura grega, que, segundo Benjamin, seria o exemplo oposto ao cinema por não ser "perfectível" ["aprimorável"; *Obra de arte*, 175-6]. Por vários motivos, que não serão analisados aqui, a versão final de uma produção cinematográfica não costuma ser mais alterada, passando a ser protegida através de direitos autorais. Por vias jurídicas, decreta-se, portanto, a autenticidade da obra cinematográfica que não se justifica mais através da sua singularidade material, porém continua sendo fundamentada na autoria de um determinado artista. Uma vez declarada versão definitiva, nada impede que a obra cinematográfica também inicie sua trajetória histórica e crie sua aura. Não há necessidade de recorrer aos "filmes-cult" para comprovar que uma série de filmes acumularam, no decorrer da sua história, uma aura que influencia sua recepção ou impede uma

recepção descomprometida.

O fato de Benjamin não desenvolver melhor a questão da "perfectibilidade", ou seja, da alterabilidade interna da obra cinematográfica, certamente não significa que ele simplesmente se tenha conformado com a prática do cinema de não alterar um filme uma vez produzido.¹⁰⁴ Parece que o autor não aprofundou o assunto para não cair na contradição: a "perfectibilidade" é um critério estético e "melhorar" um filme no momento da montagem significa tratá-lo como constelação mais ou menos autônoma de imagens, ou seja, como obra singular. Empenhado em atribuir a destruição da aura principalmente à reprodutibilidade técnica, Benjamin é obrigado a abrir mão dos aspectos estéticos que conferem singularidade tanto à obra cinematográfica quanto à obra fotográfica. Se a singularidade da foto reside principalmente em fatores espaciais, tais como a perspectiva e as condições de iluminação, a singularidade do filme se deve ainda à sua estrutura temporal. Além da simultaneidade espacial de cada uma das suas imagens, o filme se caracteriza pela sucessão destas imagens, o que não exige apenas a "atenção aguda" do espectador para "interceptar" os "choques" dos cortes, mas também uma recepção distanciada para relacionar as imagens temporalmente separadas. Cada imagem do filme pode ser vista como totalidade monadológica, que teria, por assim dizer, autonomia fotográfica, mas ela pode

¹⁰⁴ É interessante observar, neste contexto, que a colorização de antigos filmes gravados em preto e branco se confronta com a resistência de alguns afeiçoados do cinema, que parece resultar de um desejo de conservar a aura destes filmes.

ser vista também como fragmento de uma totalidade maior, como "ruína" que revela sua plena função quando relacionada com outro elemento do filme. Em analogia às *Teses*, o "choque" poderia ser o choque da revelação das afinidades, da "redenção" do fragmento através da junção com outros fragmentos e não apenas o reflexo dos choques do dia-a-dia.

A tendência de Benjamin a não considerar aspectos históricos-temporais não se restringe, portanto, ao trajeto histórico da obra, porém atinge também a estrutura interna da obra cinematográfica e sua temporalidade interna. Parece que, no entender do autor, a perda da aura não levou apenas ao fim da obra enquanto totalidade que atravessa um determinado processo histórico, mas também a uma dissolução de sua coesão interna. É principalmente diante das reflexões (posteriores) das *Teses* que se faz sentir a ausência de considerações mais detalhadas sobre os recursos cinematográficos, uma vez que eles permitiriam uma representação estética mais adequada das idéias sobre a história. Basta lembrar técnicas como o *flash-back* ou a superposição para mostrar que as próprias *Teses* parecem ser o produto de uma 'cabeça cinematográfica', principalmente quando esboçam a "imagem da história", constituída a partir da 'superposição' de épocas diferentes. No entanto, evitando os aspectos temporais tanto externa quanto internamente, Benjamin sacrifica, de certo modo, história e estética em favor de um enfoque exclusivamente sociológico.

É apenas *en passant* que, falando na reprodutibilidade de fotografias, Benjamin considera também o aspecto interno da obra

fotográfica: "Mesmo que essas novas circunstâncias deixem intato o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam, de qualquer modo, o seu aqui e agora." [Obra de arte, 168] É importante ressaltar que Benjamin não fala, neste contexto, da fotografia enquanto atividade artística, porém da reprodução fotográfica (técnica) de obras de arte, tais como a fotografia de uma catedral, que é um dos exemplos usados no contexto desta citação. Dizendo que a reprodução fotográfica de uma obra de arte desvaloriza "seu aqui e agora", provavelmente quer dar a entender que a reprodução reduz o caráter autoritário da obra reproduzida. A maneira um tanto vaga de Benjamin se expressar deve-se, talvez, ao fato de a reprodução técnica, na verdade, não acabar com a singularidade da obra, mas de diminuir apenas os efeitos 'auráticos' desta singularidade, uma vez que ela se torna disponível a qualquer pessoa. No entanto, pode-se duvidar até mesmo deste suposto efeito, pois um número muito grande de reproduções fotográficas pode levar a um resultado contrário e contribuir para uma auratização da obra em questão. A onipresença e o reencontro reiterado da fotografia de uma obra já amplamente conhecida, ao invés de acabar com sua singularidade, podem realçá-la. Sendo que Benjamin não considera a própria reprodução fotográfica como obra de arte autônoma, mas somente como reprodução *stricto sensu*, existindo apenas em dependência do objeto reproduzido, este último não só tem sua autoridade confirmada, mas até reforçada. As inúmeras reproduções da Torre Eiffel, sejam elas de bom ou de mau gosto, parecem muito mais constituir a aura desta construção ao invés de diminuí-la,

pois ressaltam sua singularidade. Ao invés de abolir a distância, a reprodução múltipla de uma obra única pode ter um efeito contrário e produzir exatamente aquela ambiguidade da distância e da proximidade que Benjamin apresenta como elemento essencial da aura: a foto reproduz o objeto, mas apenas o reproduz, ou seja, além de proporcionar a aproximação do objeto, ela aponta ao mesmo tempo para sua ausência.

Cabe repetir que se trata, neste último caso, de objetos ou obras de arte com uma identidade bem definida e que sua reprodução, ao invés de aproximar o objeto nos termos da informação, antes serve para lembrar e relembrar estes objetos na sua qualidade de sobreviventes da história. Evidencia-se, mais uma vez, a estreita relação entre identidade e tempo, ou seja, identidade e memória, como ela já foi apontada em outra ocasião e como ela já foi tratada no contexto do *topos* benjaminiano da rememoração. Sendo que a rememoração "teológica" é a reafirmação da identidade de um determinado acontecimento religioso, identidade esta que é ameaçada pelo passar do tempo, ela pode ser considerada como um termo afim do termo da aura, com a diferença, evidentemente, que, neste ensaio, prevalecem os seus aspectos negativos. A aura é um termo negativo por estabilizar a "autoridade da coisa" [*Obra de arte*, 168], ao passo que a rememoração é vista por Benjamin como esforço voluntário de preservar a memória de um determinado passado.

Preservar a memória e, com isto, a identidade dos antepas-

sados também é o motivo pelo qual "a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos" [Obra de arte, 174]. Também no caso destes retratos de família, o interesse pela fotografia se concentra na pessoa fotografada, ou seja, não é a antigüidade da fotografia enquanto 'obra de arte', mas o desejo de preservar a pessoa reproduzida do esquecimento, que é responsável pelo seu caráter aurático. A "aura" destes retratos não provém apenas do seu aspecto físico amarelado e envelhecido, mas muitas vezes é reforçada na hora da sua produção através dos retoques do fotógrafo, ou seja, através de uma técnica de exclusão de detalhes (e pessoas) indesejáveis que ressalta a singularidade da pessoa focalizada. Se, por um lado, esta aura faz parte de um culto familiar ou privativo, sendo diferente, portanto, da aura da obra de arte com suas implicações macro-sociológicas, os mesmos retratos de família podem ser vistos como portadores de outra aura, carregada do 'espírito' de determinada época. Mesmo tratando-se de pessoas desconhecidas, seus padrões de comportamento diante da câmera e as convenções fotográficas da época fazem com que estes retratos tragam a aura desta época, uma aura contudo 'inofensiva', que perdeu seu caráter autoritário para a época presente.

A fotografia, no entanto, não se restringe aos retratos de família e à singularidade das fotos, portanto, não pode depender das pessoas reproduzidas e se limitar ao prazer subjetivo de reconhecê-las. Uma vez que a singularidade da fotografia não se deve exclusivamente ao alvo fotografado, mas também às técnicas

de produção, o fato de uma fotografia reproduzir ou não seres humanos acaba sendo uma questão de segunda ordem. Se Benjamin, por um lado, considera as fotografias das ruas "desertas de homens" [Obra de arte, 174] como progresso, pois a ausência de seres humanos evitaria a formação da aura, ele, por outro lado, insiste na identificabilidade da fotografia pelo seu conteúdo, quando fala da obrigatoriedade das legendas nas revistas ilustradas. Benjamin não só postula uma fotografia de caráter documental como se fossem fotografias de um perito criminal, mas ainda considera como conquista o fato de a nova arte orientar "a recepção num sentido predeterminado" e de o observador ter que "seguir um caminho definido para se aproximar delas [das fotos]." [Obra de arte, 174/5] A recepção predeterminada alcança o apogeu no cinema, que parece negar ao espectador qualquer margem de uma recepção livre:

As instruções que o observador recebe dos jornais ilustrados através das legendas se tornarão, em seguida, ainda mais precisas e imperiosas no cinema, em que a compreensão de cada imagem é condicionada pela seqüência de todas as imagens anteriores. [Obra de arte, 175]

Se, por um lado, a obra de arte perde sua singularidade devido à sua reprodutibilidade técnica, Benjamin parece exigir esta mesma singularidade para o objeto reproduzido. Mantendo a exigência de que este objeto seja identificável, como no caso dos trabalhos do fotógrafo Atget, o autor insiste, portanto, na singularidade do objeto reproduzido. Ao contrário da singulari-

dade cultivada pela aura, porém, a fotografia de Atget, que se preocupava com a topografia de Paris, não é voltada para objetos amplamente conhecidos, porém para as ruas vazias, que, através da fotografia, são documentadas, podendo ser reconhecidas posteriormente. Dando enfoque a este trabalho de documentação, Benjamin nem chega a frisar o fato de o ângulo da câmera, as condições de iluminação, a abertura do diafragma e outros fatores, sem falar das diversas manipulações possíveis durante o processo de revelação, poderem, no mínimo, contribuir para a singularidade de uma fotografia - se é que não a determinam. A limitação ao conteúdo reproduzido faz com que ele negligencie todos os aspectos estéticos tanto da produção quanto da recepção. Reduzindo a fotografia a um processo de reprodução técnica, reduz a função da fotografia a servir de espelho "da" realidade.

5. Reprodução e cópia

A ambiguidade no uso dos próprios termos "reprodução" e "reprodutibilidade" por parte de Benjamin é um dos fatores que dificultam a leitura deste ensaio. Apresentando, no capítulo »Reprodutibilidade técnica« [*Obra de arte*, 166/7], a fotografia e o cinema como última etapa de uma evolução que teria começado por exercícios manuais de "reproduzir" principalmente obras do âmbito da pintura, a fotografia, como já foi apontado, aparece restrita à função de reproduzir uma obra de arte. Esta função da

fotografia reaparece quando Benjamin compara a fotografia de um quadro a uma gravação de cinema:

Fotografar um quadro é um modo de reprodução; fotografar num estúdio um acontecimento fictício é outro. No primeiro caso, o objeto reproduzido é uma obra de arte, e a reprodução não o é. Pois o desempenho do fotógrafo manejando sua objetiva tem tão pouco a ver com a arte como o de um maestro regendo uma orquestra sinfônica: na melhor das hipóteses, é um desempenho artístico. O mesmo não ocorre no caso de um estúdio cinematográfico. O objeto reproduzido não é mais uma obra de arte, e a reprodução não o é tampouco, como no caso anterior [literalmente: "... como no caso de qualquer outra fotografia"]. Na melhor das hipóteses, a obra de arte surge através da montagem, na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, ao ser filmado. Quais são esses acontecimentos não-artísticos reproduzidos no filme? [...; *Obra de arte*, 177/8]

Provavelmente, a intenção de Benjamin foi de mostrar que o cinema representa mais uma etapa na história da reprodução enquanto imitação da obra de arte e que esta evolução seria marcada pela eliminação definitiva de qualquer elemento artístico e aurático numa gravação cinematográfica, uma vez que os objetos filmados não são mais obras de arte. Causa uma certa dificuldade acompanhar o raciocínio deste parágrafo, pois a reprodução fotográfica de obras de arte, como já foi dito, não deixa de ser um caso específico da fotografia e dificilmente serve de critério para diferenciar fotografia e cinema. Confirma-se, mais uma vez, a observação de que Benjamin parte, neste ensaio, de um conceito rigorosamente conteudista, pois, de acordo com o parágrafo citado, o caráter artístico da fotografia e do cinema depende da questão de o objeto reproduzido ser uma obra de arte ou não.

Negando, explicitamente, tanto para a fotografia quanto para o cinema a possibilidade de o próprio processo da reprodução ter um caráter artístico, Benjamin parece restringir esta possibilidade às artes tradicionais, onde a "mão" era essencial para a produção artística e para a questão da autenticidade [*Obra de arte*, 167]; só a "mão" pode deixar os vestígios que apontam para a origem da obra, personificada na figura de algum artista excepcional. Desconsidera, portanto, a "mão" do fotógrafo, que, por não ser mais diretamente envolvida no processo criativo, não grava na obra a sua "assinatura" inconfundível. Uma vez que o "olho" tomou o lugar da "mão", a atividade do fotógrafo, assim como dos participantes de uma gravação cinematográfica se limita, de acordo com Benjamin, à execução de um processo predominantemente técnico. Para reforçar esta posição, chega até a rejeitar a qualificação "obra de arte" (*Kunstwerk*) para a fotografia, concedendo-lhe, "na melhor das hipóteses", o caráter de um "desempenho artístico" (*Kunstleistung*). Pelo menos neste parágrafo, a qualificação de "arte" parece restrita à arte aurática das obras tradicionais, enquanto criações originais de um artista claramente identificável. Daí o esforço de Benjamin para não só negar à fotografia e ao cinema um caráter artístico, mas para minimizar, concomitantemente, a importância dos participantes das respectivas atividades. Para eliminar os últimos resquícios de subjetividade, não prega apenas o fim da aura, mas a morte da própria arte enquanto lugar da expressão

individual.¹⁰⁵

O teor do parágrafo citado leva à conclusão de que também o cinema simplesmente não é uma arte, contradizendo assim a opinião defendida em outra passagem, segundo a qual a fotografia e o cinema apenas mudaram o próprio conceito de arte [*Obra de arte*, 176]. As contradições de Benjamin aparecem também, indiretamente, através de uma ressalva que ele faz no mesmo parágrafo citado, quando observa: "Na melhor das hipóteses, a obra de arte surge através da montagem ..." Evidentemente, a montagem, enquanto composição consciente de um filme, não pode ser produto de um automatismo técnico, mas exige a intervenção do sujeito, da "mão" do montador que "procede [...] à seleção, escolhendo uma delas [uma das versões] como quem proclama um recorde." [*Obra de arte*, 178] Comparando o desempenho do ator com o desempenho de um esportista, Benjamin tenta reduzir a atuação do primeiro à questão do "recorde" como se a atuação do ator fosse algo perfeitamente quantificável. No entanto, a seleção de um determinado fragmento por parte do montador, certamente não obedece apenas a critérios quantificáveis e depende, sobretudo,

¹⁰⁵ A atualidade da discussão em torno do caráter artístico da fotografia é comprovada por um artigo do caderno *ilustrada* da »Folha de S. Paulo« (19/5/94, pág. 5-5; cf. ANEXO 2) sobre a exposição *Photoplay* no Masp com o título revelador: "«Photoplay» eleva fotografia a obra-de-arte <sic>". O título do artigo se refere à manipulação posterior das fotos através de técnicas das artes plásticas. Fica implícita a idéia da autora de que, sem estas manipulações, as fotos não mereceriam o atributo "obra de arte", pois, fotografar é apenas "captar" uma imagem: "Eles substituíram a prática convencional da fotografia em "captar" uma imagem por "criar" uma imagem, incorporando a ela outras formas de expressão." De certo modo, a autora do artigo segue o raciocínio de Benjamin de que "tirar uma foto" não pode ser um ato criativo, ou seja, artístico.

do lugar que este fragmento ocupará dentro do filme como um todo. É com base na escolha do sujeito-montador que este filme, mesmo sendo um documentário, pode se tornar uma obra, uma "constelação" singular, suscetível de adquirir qualidades artísticas e uma aura duradoura. Sujeito, arte e aura, no entanto, são conceitos 'suspeitos' num ensaio que coloca a reprodutibilidade técnica da obra de arte como fator essencial para a sua recepção pelas "massas", que, de acordo com o final do mesmo capítulo, querem reencontrar sua própria realidade no cinema e assistir "À vingança que o intérprete executa em nome delas" [*Obra de arte*, 179].

Reduzindo a questão da reprodutibilidade, em algumas partes do texto, ao caso específico da reprodução de obras de artes e usando o mesmo termo da reprodutibilidade, em outras partes, no sentido da "difusão em massa" [*Obra de arte*, 172], referindo-se à possibilidade de se fazer um número infinito de cópias do mesmo filme, Benjamin provoca uma ambiguidade em relação ao conceito de reprodução, que perpassa todo o ensaio. Tratando-se, no primeiro caso, da reprodução técnica de uma obra única e original, como uma catedral ou uma pintura, a suposta perda da aura se torna, como já foi mostrado, extremamente questionável, uma vez que as próprias reproduções podem contribuir para a constituição da aura por reafirmarem, de alguma maneira, a singularidade da obra. Limitando a função da fotografia e do cinema à reprodução técnica e pressupondo a possibilidade de uma reprodução totalmente objetiva, a partir de uma perspectiva zero, por assim dizer,

Benjamin parece querer restringir a reprodução a um mero reflexo, sem considerar que, em qualquer re-produção, sempre há um elemento de produção e que qualquer reprodução, por mais 'neutra' que seja, representa uma alteração em relação ao objeto reproduzido. Pode-se até mesmo questionar a possibilidade de um reflexo puro que aconteceria na chapa do fotógrafo; pois mesmo partindo da idéia de uma reprodução estritamente técnica, sem a influência intencional de um sujeito, este reflexo se produz sempre num ambiente material diferente, resultando numa reprodução marcada pelas alterações deste ambiente. Parece que Benjamin quer mesmo sugerir que a fotografia, por se tratar de um processo predominantemente ótico, não passe pela manipulação causada pelos fatores materiais, como p.ex., as características fotoquímicas do filme usado e do material de revelação. Os próprios recursos técnicos, no entanto, participam da produção da foto, que, por ser um objeto diferente do objeto reproduzido, por ter características materiais próprias, não pode ser visto apenas em dependência deste último. Não há nenhuma necessidade, portanto, de levar em conta a influência exercida pelo sujeito-fotógrafo, para atribuir 'vida própria' à foto enquanto "monada", ou seja, uma fundamental alteridade da reprodução em relação ao objeto reproduzido. Evidentemente, o aspecto da produção se torna ainda mais óbvio, quando se levam em consideração todas as manipulações feitas pelo fotógrafo. O fato de a reprodução propriamente técnica acontecer na fração de um segundo não dispensa o fotógrafo de uma série de providências 'manuais', ao

contrário de afirmações de Benjamin, como esta:

Mas a litografia ainda estava em seus primórdios, quando foi ultrapassada pela fotografia. Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral. [Obra de arte, 167]

Benjamin não recorre à "mão" e ao "olho" na tradicional função metonímica, enquanto *pars pro toto*, mas enquanto ferramentas independentes de qualquer sujeito centralizador. A mão e o olho são vistos, aqui, principalmente sob o aspecto técnico da velocidade, e não enquanto instrumentos a serviço de um sujeito. A mão do pintor, que ainda cumpre sua função nas artes gráficas (tecnicamente reproduzíveis), teria sido substituída pelo olho do fotógrafo, ou pela máquina fotográfica enquanto prolongação deste olho que, num milésimo de segundo, reproduz o objeto e não deixa tempo para qualquer intervenção do sujeito. No entanto, por mais que se tente entender e parafrasear a passagem citada, a comparação entre o olho e a mão, do modo como Benjamin a apresenta, não deixa de causar uma certa insatisfação, uma vez que ela provoca questionamentos que vão além de uma mera questão de velocidade. Esta insatisfação certamente se deve também ao fato de Benjamin não comparar fotografia e pintura com base no mesmo critério, mas de opor o "olho" do fotógrafo à "mão" do pintor e de misturar, aleatoriamente, aspectos da recepção com aspectos da produção: "o olho

apreende mais depressa do que a mão desenha". O "olho" e a "mão" certamente participam, enquanto receptor e executor, de ambas as atividades e uma análise diferenciada de sua função específica na fotografia e na pintura traria mais resultados do que a simples redução de cada atividade a uma das duas 'ferramentas'. O cinema 'ótico' não é uma arte puramente receptiva, do mesmo modo que a pintura 'manual' não é mera produção.

Abrindo mão de um sujeito que participa ativamente tanto da recepção ótica quanto da produção manual, Benjamin se priva de um fundamento que prometeria uma comparação mais esclarecedora. Cabe ressaltar que não haveria nenhuma necessidade de partir de um sujeito nos termos tradicionais do gênio enquanto sujeito excepcional. Seria suficiente a projeção 'materialista' de um sujeito, cujo "olho" e cuja "mão" produzem ou reproduzem obras de acordo com as condições físicas e técnicas disponíveis. O fato de estas obras carregarem os vestígios de um determinado sujeito não as tornaria necessariamente auráticas. No entanto, a relação de exclusividade que o autor estabelece entre o "olho" e a "mão" ainda é reforçada por um suposto processo histórico, dentro do qual as artes da "mão" seriam substituídas pelas artes do "olho", que minimizam a importância da subjetividade do artista. Benjamin nega ao sujeito a possibilidade de se preocupar, seja como pintor, seja como fotógrafo ou cineasta, com uma perspectiva particular e de trazer, desta maneira, um elemento inovador para a arte. Limitando a fotografia a uma questão de reprodução técnica, sua função fica restrita a refletir a realidade, à

utopia de um documento puro, cujos exemplos seriam o fotógrafo Atget e o cinema russo. Aderindo aos ideais da teoria do reflexo, Benjamin, na verdade, estabelece uma relação de causa e efeito entre o objeto reproduzido e a reprodução. Considerando, de acordo com outra passagem já citada, que a reprodução técnica acaba eliminando qualquer mediação e manipulação intencional por parte do sujeito e questionando o próprio caráter artístico da fotografia e do cinema, Benjamin nega aos seus produtos a possibilidade de serem formações autônomas, ou seja, "mônadas". Estabelecendo uma relação de dependência entre o objeto reproduzido e a reprodução e ignorando as alterações provocadas pelas condições materiais da reprodução, ele restringe a reprodução dita "técnica" a um processo monocausal, onde a reprodução é determinada exclusivamente pelo objeto reproduzido, onde a fotografia só é "artística" quando reproduz objetos de arte. Substituindo a representação autônoma pela reprodução dependente, Benjamin fica aquém das reflexões apresentadas, posteriormente, nas *Teses*, onde o nexos causal e suas implicações de dependência são criticadas por negarem a estrutura monadológica da realidade, ou seja, a relativa autonomia dos seus componentes.

6. Produção e recepção

Ao invés de desenvolver melhor as reflexões sobre o eventual caráter artístico da montagem e sobre aspectos internos

da obra de arte, Benjamin evita a questão concentrando-se na prática das gravações cinematográficas e falando das já conhecidas "provas" do ator de cinema diante de um "aparelho", que demonstrariam aos espectadores-operários como defender a "humanidade" e como colocar "esse aparelho a serviço do seu próprio triunfo." [*Obra de arte*, 179]. De acordo com a ideologia realista implícita, o "ator cinematográfico só representa a si mesmo" [*Obra de arte*, 182; grifo de Benjamin], ao contrário do ator de teatro que, fazendo um papel anteriormente fixado, passa por uma espécie de alienação que impede a representação de "si mesmo". O próprio papel do ator de teatro é o elemento aurático que impede sua autorepresentação, sua 'máscara' é o "invólucro" que disfarça a pessoa real do presente. Enquanto no teatro ainda prevalece a tradição da "bela aparência" [*Obra de arte*, 181], o ator de cinema deixa de ser o mimo que, através do *Schein* (resplendor/aparência), esconde seu *Sein*, seu ser verdadeiro. Também no caso do teatro, portanto, evidencia-se o aspecto temporal-histórico da aura, uma vez que o papel faz parte de uma tradição teatral e uma vez que "representar" significa para o ator de teatro que ele 'torne presente' um papel provindo do passado. Faz parte da aura deste papel toda a história de interpretações dos grandes papéis tradicionais, que teriam um caráter autoritário por exigirem uma atitude de submissão por parte do ator. Condenando a arte tradicional categoricamente como aurática e autoritária, Benjamin não chega a ponderar a possibilidade de o ator não obedecer cegamente aos postulados de um

determinado papel, ou seja, de lidar soberanamente com um papel tradicional cuja interpretação levaria em consideração as necessidades do próprio presente. Ao invés de analisar esta possibilidade em analogia às reflexões das *Teses*, que preveem o encontro de um passado não-autoritário com o presente, Benjamin se limita simplesmente a constatar a crise do teatro [*Obra de arte*, 180] que, como as outras artes auráticas, estaria sendo substituído pelas artes tecnicamente reproduzíveis. Pelo menos neste ensaio, o autor parece nem cogitar a possibilidade de uma assimiliação voluntária da tradição¹⁰⁶ nos termos da "citação", onde, em analogia à redescoberta de autores antigos, um papel aparentemente distante é revitalizado por vir ao encontro de determinados desideratos do presente. Benjamin parece descartar a possibilidade de um 'papel dialético' que, à maneira da imagem dialética, poderia superar a barreira aurática, sintetizando o papel do passado e a atuação teatral do presente. Optando por uma solução aparentemente mais cômoda, Benjamin defende um cinema-puro-presente que evita a aura por evitar o passado. Evidentemente, o fato de se tratar, na sua época, de um gênero novo, de uma arte sem história, é um fator que favorece seu ponto de vista. Mesmo assim, Benjamin poderia ter exposto o aspecto histórico e atribuído a falta da aura no cinema justamente à

¹⁰⁶ É significativo que o conceito da "tradição" apresente conotações opostas nos diversos textos. Assim, nas *Teses* [Tese 6ª], o materialismo histórico tem a função de preservar a "tradição", que, evidentemente, não pode ser confundida com o "*continuum*". A valorização da tradição provavelmente chega ao seu auge no *Narrador*, que pode ser visto como o projeto de uma tradição dialética que, à maneira da imagem da história, faz parte de uma dialética temporal, visando a comunicação entre épocas distantes.

falta de história, ao invés de ver a razão exclusiva na reprodutibilidade técnica.

Benjamin focaliza a relação entre ator e papel mais uma vez quando critica o cinema que passou pelas deformações "capitalistas", apontando para um elemento aurático que se formou em decorrência da usurpação do cinema pelos interesses econômicos. Segundo o autor, o "belo esplendor" da arte tradicional degenerou, de certa maneira, para a aura comercial do "culto do estrelato", da "magia da personalidade" e do "clarão putrefato" [*Obra de arte*, 180]. Neste caso, a aura não estaria mais associada a um papel a ser representado sempre da mesma maneira, mas à pessoa do próprio ator, à estrela de cinema que, reaparecendo em papéis diferentes, cria uma aura em torno da sua pessoa; a aura, por assim dizer, passou do papel (histórico) do teatro para a pessoa do ator. Uma vez que o cinema não procura mais a reinterpretação de grandes papéis, sendo as refilmagens muito mais dispendiosas que reencenações teatrais, o próprio ator-estrela se transforma em portador da aura, fazendo com que a comercialização do filme aconteça, freqüentemente, em função da sua pessoa. Para ver a aura definitivamente "liquidada", Benjamin tem que condenar, além da consagração dos grandes papéis teatrais, a formação do "culto do estrelato", muitas vezes veiculado por uma imprensa que explora até a vida privada do ator.

Não é por acaso que, além de Charlie Chaplin e Mickey Mouse, a referência principal do ensaio seja o cinema russo de caráter documentário, onde "muitos dos atores [...] não são atores

em nosso sentido, e sim pessoas que se auto-representam, principalmente no processo do trabalho." [*Obra de arte*, 184] A participação democrática da sociedade nas produções cinematográficas, focalizada no contexto desta citação, significa ao mesmo tempo que cada gravação conta com outros "atores" que, para se "auto-representarem", não precisam ser atores no sentido tradicional. Fazer um papel parece ser uma característica do cinema capitalista que "impede a concretização da aspiração legítima do homem moderno de ver-se reproduzido" [ibid.], substituindo a documentação da realidade social pela ficção aurática. Reproduzindo a realidade tal qual ela é, o cinema russo evitaria a formação de qualquer aura, pois não há papéis a serem representados, nem atores cuja atuação transcenda o âmbito da própria pessoa por ser substituível, não se transforma em pivô para atrair um número maior de espectadores. Isto não contradiz a avaliação positiva de Charlie Chaplin, que seria apenas a variante cômica do "aprendizado" pelo qual passa o espectador de um mundo técnico hostil. A função do cinema cômico consistiria numa espécie de válvula de escape social, quando o espectador, contagiado pela "hilaridade coletiva" [*Obra de arte*, 190], descarrega suas tensões, acumuladas na sua vida cotidiana. O distanciamento cômico está a serviço da reconciliação com os "Tempos modernos".

As generalizações deste ensaio, que parecem ser fruto do propósito de Benjamin de condenar o culto à singularidade e à individualidade, aumentam a vulnerabilidade das idéias apresentadas. Além de não atentar para as diferenças entre as obras no

interior de uma mesma arte, entre um documentário russo e um filme de Charlie Chaplin, por exemplo, ele não analisa a possibilidade de haver uma diferença essencial entre as artes plásticas e as artes interpretativas. Embora uma escultura possa ser tão aurática e autoritária quanto uma peça de teatro, uma análise diferenciada da aura destas obras poderia ter trazido esclarecimentos importantes. Assim, a escultura grega, feita de "um só bloco" [*Obra de arte*, 176], não é apenas uma obra inalterável no sentido de não ser "perfectível", mas esta obra se caracteriza também por um alto grau de resistência às "marcas do tempo". A durabilidade material destas obras, "construídas para a eternidade" [*Obra de arte*, 175], parece estar na base de uma veneração e de um processo de consagração que se alimenta da oposição entre o caráter estático da obra e o dinamismo das mudanças que acontecem ao seu redor, principalmente enquanto revezamento das gerações humanas. As artes plásticas não exigem a interpretação de um profissional para sua atualização, como é o caso da música e do teatro, mas se apresentam sempre iguais para as gerações subseqüentes. Parece ser esta "insistência" inabalável das obras que infunde respeito ao observador e provoca uma atitude submissa.

Não é o caso das artes interpretativas, onde o intérprete desempenha uma função de mediador entre a obra criada no passado e sua atualização no presente. A interpretação realizada através de uma apresentação musical ou através de uma peça de teatro sempre implica uma determinada recepção da criação original por

parte do intérprete que, muitas vezes, intervém no projeto original da obra, provocando assim discussões em torno da fidelidade da sua apresentação. Além da distância temporal que existe, nestes casos, entre a criação original e a interpretação de uma obra, costuma haver toda uma história de interpretações, marcada pela atuação de intérpretes, que muitas vezes provocaram a revolta da opinião pública antes de chegarem à consagração. Indiretamente, este escândalo é um sintoma da existência da aura, pois ele pressupõe a consagração anterior da obra. A indignação causada por uma interpretação não-ortodoxa normalmente procura se respaldar na exigência de uma suposta fidelidade ao original, ou seja, na exigência de se respeitar não só a singularidade da criação artística, mas de fixar esta singularidade e, com isto, a aura da obra, através de uma interpretação inalterada. O escândalo nada mais é que a tentativa de um determinado interprete de destruir uma aura que resulta da expectativa de haver uma única interpretação, uma única "leitura" da obra original. É esta postura 'singularizante' que ignora o dinamismo da história e a fundamental alteridade de cada presente, ou seja, a necessidade de o passado entrar numa relação dialética com o presente. Uma vez que a criação original das artes interpretativas apenas projeta, porém não determina sua atualização concreta enquanto peça teatral, p.ex., a própria idéia de uma interpretação "fiel" se torna extremamente questionável e só pode ser entendida como tentativa de se preservar, através de uma interpretação inalterável, a pureza de um suposto original que não existe enquanto

materialização primária. Não é o caso das artes plásticas, onde a materialidade da obra favorece sua recepção enquanto "valor de eternidade" e seu "valor de culto", sendo que qualquer culto só alcança um eco maior quando há um objeto de culto, um núcleo concreto servindo de ponto de partida para a formação da aura.

O fenômeno do escândalo confirma, *ex negativo*, as constatações de Benjamin em relação ao caráter autoritário da obra de arte e sua opinião de estar esta autoridade associada à singularidade da obra original. No entanto, os próprios escândalos, que muitas vezes resultam numa mudança na recepção coletiva da obra, apontam para a possibilidade de o público não se submeter à opinião vigente. A resistência do público pode tanto levar a uma rejeição da obra, fazendo com que ela caia no esquecimento, ou a uma reinterpretação que acentue aspectos até então desconhecidos. Numa alusão superficial, Benjamin menciona a possibilidade do escândalo em relação à pintura. Este tem poucas chances de sucesso, uma vez que a recepção das obras plásticas não passa pela recepção e interpretação de algum profissional. É como se a própria moldura dos quadros fosse a materialização de uma aura que dificulta o "juízo" por parte do público comum:

Por mais que se tentasse [no século XIX] confrontar a pintura com a massa do público, nas galerias e salões, esse público não podia de modo algum, na recepção das obras, organizar-se e controlar-se. Teria que recorrer ao escândalo para manifestar abertamente o seu julgamento. Em outros termos [?]: a manifestação aberta do seu julgamento teria constituído um escândalo. Assim, o mesmo público, que tem uma reação progressista diante de um filme burlesco, tem uma reação retrógrada diante de um

filme surrealista.¹⁰⁷ [*Obra de arte*, 188]

O "escândalo", através do qual o público se revoltaria contra uma aura autoritariamente imposta, parece ser uma ponderação puramente hipotética para Benjamin. Evocando esta possibilidade, no entanto, ele dá a entender que a questão da aura poderia ter suas causas também na estrutura social vigente e que ela, ao invés de ser parte da própria obra, é algo que lhe foi atribuído pela opinião pública, formada por uma determinada estrutura de poder. O escândalo, portanto, não se voltaria contra o próprio objeto de arte, porém contra uma opinião oficialmente estabelecida sobre ela. Dentro de uma sociedade autoritariamente organizada, a postura submissa em relação à obra de arte faria apenas parte de um autoritarismo generalizado que não admite que grande parte desta sociedade forme uma opinião própria, ou seja, faça "seu julgamento". Uma vez que este escândalo, com poucas exceções, não se realizou na história das artes plásticas, Benjamin restringe as chances de uma verdadeira emancipação social à mudança das condições de produção, ou seja, à reprodutibilidade técnica da obra de arte. Para mostrar que esta mudança se deve às características da própria obra de arte, o autor aponta para o comportamento "retrógrado" do público diante

¹⁰⁷ O texto original não fala em "filme surrealista", mas simplesmente em "surrealismo" (cf. a tradução francesa: "[...] n'importe quelle production du surréalisme"). Pelo contexto deste capítulo (cf. a alusão a Picasso) Benjamin está se referindo mais à pintura, mesmo que as produções cinematográficas do surrealismo se restrinjam praticamente às produções de Buñuel, a começar pelo antológico »Cão andaluz« de 1929 (em colaboração com Dalí).

das pinturas do surrealismo e também do dadaísmo [*Obra de arte*, 191], que não gerariam a "demanda" [ibid.] desejada, por continuarem a produzir obras singulares e por recorrerem, assim, a meios inadequados para atingir o grande público. Uma vez que, para Benjamin, alcançar as massas é um critério decisivo, o dadaísmo, apesar de procurar o escândalo a qualquer preço e apesar de contribuir para a destruição da aura, acaba sendo classificado de "retrógrado" por permanecer no âmbito das artes plásticas.

O fato de Benjamin chamar correntes de vanguarda, tal como o surrealismo e o dadaísmo, de "retrógradas" e apoiar esta qualificação em critérios de "mercado" [*Obra de arte*, 191] não deixa de causar uma certa perplexidade. Eventualmente, trata-se de mais um esforço para se adaptar aos dogmas do realismo socialista segundo os quais as obras de arte de vanguarda não passavam de manifestações de uma burguesia decadente.¹⁰⁸ Contudo, Benjamin concede ao dadaísmo o mérito de ter preparado o terreno que veio a ser ocupado, posteriormente, pelo cinema. Retomando a temática do escândalo, constata: "O comportamento social provocado pelo dadaísmo foi o escândalo (*Anstoß nehmen*)" e a "indignação pública" [ibid.] por frustrar determinadas expectativas que o público cultivava em relação à pintura até então conhecida.

Recorrendo ao campo lexical do verbo *stoßen* (esbarrar, bater, golpear), Benjamin procura relacionar o "choque" social do

¹⁰⁸ Kafka era uma das vítimas desta postura, adotada também por Brecht. Daí a incompreensão de Brecht em relação à dedicação com que Benjamin analisava a obra de Kafka.

escândalo com o "choque" da percepção, explorado então pelo cinema. Partindo de uma suposta lei antropológica, segundo a qual "tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge [ou seja, algo que nos 'golpeia', *ein uns Zustoßendes*"; *Obra de arte*, 191-2], Benjamin estabelece uma relação entre o dadaísmo e o cinema com base no fenômeno do choque. Dadaísmo e cinema dividem o "choque" ao nível estético, porém com consequências sociais opostas: ao passo que o "choque" dadaísta provoca escândalos, o "choque" cinematográfico faz parte da já mencionada função do cinema de reproduzir os choques cotidianos vividos pelo espectador e de proporcionar, assim, uma melhor adaptação à "segunda natureza". O choque provocado pela seqüência das imagens não questiona, via escândalo, a autoridade da obra de arte, mas faz parte da reprodução da "distração" permanente do dia-a-dia para amenizar a relação conflituosa entre o indivíduo e seu meio.

Segundo Benjamin, retrocesso e progresso na recepção da obra de arte não partem de uma iniciativa do público como resultado de uma atitude crítica e distanciada, mas dependem exclusivamente das condições técnicas da produção artística. Quando afirma o caráter basicamente passivo da percepção, sendo "algo que nos atinge", ele parece querer estender esta passividade para o comportamento da recepção artística em geral, passividade esta que não exclui apenas a comparação consciente e ativa entre as obras do mesmo gênero, mas também a consideração dos aspectos estéticos internos de uma mesma obra. Uma vez, no

entanto, que não se aceite a suposta passividade do público e o pessimismo implícito em relação a uma auto-emancipação nos termos do Iluminismo, deve-se questionar a solução proposta por Benjamin, segundo a qual a reprodutibilidade técnica da obra de arte gera, automaticamente, a emancipação desejada. Mesmo admitindo que as mudanças nas técnicas de produção influam na recepção, pode-se duvidar do condicionamento rigoroso que o autor estabelece entre produção e recepção, que, além de ser uma redução simplificada nos termos da causa e do efeito, pressupõe um espectador que, em analogia ao conceito behaviorista, aprende sua lição com base no esquema "estímulo-resposta" como se o cinema fosse um *Skinner-Box*.

Uma vez que associa a questão da aura à singularidade da obra de arte e uma vez que esta singularidade "é idêntica à sua inserção no contexto da tradição" [*Obra de arte*, 170], Benjamin se refere, implicitamente, às questões da recepção. É importante ressaltar que a questão da singularidade, ou seja, da reprodutibilidade não é um critério suficiente para explicar o fenômeno da aura e que a tradição e a recepção, a questão se uma obra passa ou não por um processo histórico de consagração são decisivas para a formação da aura.¹⁰⁹ A aura não é parte intrínseca da obra de arte, mas lhe é atribuída no decorrer da sua história, paradoxalmente para confirmar sua não-história e seu "valor de

¹⁰⁹ Não é por acaso que a "consagração", o tornar-sagrado e o "culto" são empréstimos do âmbito religioso, uma vez que o conceito de arte tradicional divide com a religião sua adversidade à história.

eternidade" no meio das mudanças 'mundanas'.¹¹⁰ Ao contrário das afirmações de Benjamin, a aura não é uma questão da produção artística, pois sua formação não depende, necessariamente, da questão de existir apenas um exemplar da obra ou vários. Nada impede que uma obra infinitamente reproduzida como as obras do cinema "façam história", dando origem a uma aura que nela se sedimenta no decorrer da sua recepção. A singularidade não é uma garantia, nem a reprodutibilidade um obstáculo para a formação da aura, desde que se considerem os aspectos históricos. Uma vez que a aura só pode ser adquirida com o passar do tempo, ela não faz parte da produção da obra. As condições de produção certamente têm suas conseqüências para a recepção, mas não a determinam. O fato de uma obra ser reprodutível ainda não decide sobre sua história. Portanto, há motivos para se duvidar de uma das afirmações principais do ensaio que diz:

A técnica da reprodução [...] extrai o reproduzido do âmbito da tradição. Multiplicando a reprodução [= o reproduzido?], ela substitui a singularidade pela massificação. [1, 438; grifo de Benjamin; tradução nossa]

¹¹⁰ Cf. também a opinião de JENNINGS (1987) 168, segundo a qual o problema da aura não é tanto uma questão das condições espaciais (da singularidade e da distância), porém da "criação" de uma distância psicológica: "A work of art may be said to have an aura if it claims a unique status based less on quality, use value, or worth per se than on its figurative distance from the beholder. I say figurative, since, as the definition intimates, this distance is not primarily a space between painting and viewer or text and reader but the creation of a psychological inapproachability - an authority - claimed on the basis of its position within a tradition. The distance that intrudes between work and viewer is most often a temporal distance: auratic texts are sanctioned by inclusion in a time-tested canon."

Independentemente das imprecisões semânticas e sintáticas, que impossibilitam uma tradução satisfatória desta passagem,¹¹¹ questiona-se, portanto, a relação de exclusão que Benjamin estabelece entre a reprodução técnica (aqui entendida como multiplicação de cópias) e a tradição. Como já foi apontado, a opinião de Benjamin pode ser atribuída ao fato de a reprodução técnica da obra de arte ser um fenômeno relativamente novo na época, de modo que estas obras não tinham como formar uma tradição. A razão mais profunda, porém, está na tendência do autor, já apontada diversas vezes, a escamotear o papel do sujeito. Partindo-se do pressuposto de a aura ser, em primeiro lugar, uma questão da recepção e não da produção da obra, ela é sempre uma aura *para alguém*. Partindo, no entanto, de uma "massa" homogênea, Benjamin parece descartar a possibilidade de uma recepção diferenciada. Conseqüentemente, a destruição da aura também não poderia partir, para Benjamin, da própria sociedade ou de partes dela; adotando a posição de um extremo determinismo e fiel ao credo do marxismo ortodoxo, segundo o qual as condições de produção determinam a estrutura de uma sociedade, atribui a perda da aura exclusivamente às condições da produção artística.

¹¹¹ Tudo indica que a tradução brasileira de S.P. Rouanet partiu, pelo menos nesta passagem, da tradução francesa que, por sua vez, não se baseia nas versões alemãs existentes [cf. as notas do editor, I, 985/6]. Além disto, o próprio Benjamin fez várias ressalvas em relação à tradução francesa [ibid.]. Observa-se, neste como em outros casos, a tendência dos tradutores de não admitir falhas no texto de partida e de partir para "retoques" através da tradução. Certamente não é a tarefa da tradução eliminar as síncopes da linguagem benjaminiana para produzir um "continuum" que não existe no texto original. Eventualmente, o motivo por esta prática reside na aura que se formou em torno do próprio Benjamin.

descartando, assim, qualquer postura autônoma por parte do público.

7. Arquitetura e cinema enquanto artes atemporais

A consideração de aspectos temporais na análise da obra de arte pode contribuir, inclusive, para uma compreensão melhor da comparação, não muito óbvia à primeira vista, entre cinema e arquitetura. Esta comparação certamente não se torna mais evidente pelo fato de Benjamin atribuir tanto ao cinema, quanto à arquitetura um caráter predominantemente "tátil", devido aos "choques" provocados pelos cortes e devido ao fato de os usuários se "chocarem" continuamente com os edifícios arquitetônicos. Considerando, no entanto, o cinema como representação de um presente puro, no sentido de não haver qualquer compromisso "aurático" com o passado, e considerando também o fato de a recepção da arquitetura se caracterizar, pelo menos em parte, pela presença cotidiana, a recepção "tátil" se revela como sinônimo para o contato físico e imediato com as obras de arte, contato este que se caracteriza pela ausência de qualquer mediação via tradição. Como no caso do cinema, a recepção das obras arquitetônicas seria marcada pela grande diversidade própria do vaivém do dia-a-dia, de modo que a "observação casual" do "distraído" impossibilita qualquer "atenção concentrada" que marca o comportamento do "conhecedor" [ibid.]. O princípio da

"distração" ou da "dispersão" não só impede a concentração numa obra de arte, mas significa, ao mesmo tempo, que se eliminem as considerações históricas sobre esta obra. Pois a "atenção concentrada" faz com que ela não seja mais vista como parte qualquer do espaço presente, mas significa destacá-la entre uma série de objetos, sendo que este destaque só é possível através de um isolamento aurático, reforçado normalmente por uma conscientização do passado. Se o cinema, no entender de Benjamin, evita qualquer compromisso com o passado pelo fato de apresentar uma realidade sempre nova e diferente, a arquitetura, tradicionalmente uma das artes 'mais históricas', também perde seu "invólucro" aurático quando suas obras são submetidas ao uso cotidiano. A atitude do usuário é contrária à do "viajante diante de edifícios célebres" [ibid.], que se inclina, por assim dizer, diante do seu passado numa postura de "devoção" [*Obra de arte*, 192]. Para este viajante, morar ou trabalhar num edifício histórico, funcionalizá-lo, equivale à sua profanação.

Considerando que o atributo "tátil" diz respeito à presença imediata das obras, a semelhança que Benjamin vê entre a recepção dos filmes e a dos edifícios se torna mais compreensível. Nos dois casos, esta recepção se caracteriza pela ausência de qualquer aura obstrutora que poderia impedir o acesso direto à obra de arte. Daí a rejeição da figura do "conhecedor" que, devido ao seu conhecimento, não vê a obra no seu puro presente, mas sempre mediada por seus conhecimentos sobre o passado da obra. Daí também a tentativa de Benjamin de atribuir aos espectadores de

cinema a qualidade de "semi-especialistas" [*Obra de arte*, 183] ou de defender, implicitamente, a aproximação entre "a atitude de fruição e a atitude crítica" [*Obra de arte*, 187/8]. Benjamin resiste, portanto, à solução mais simples, que seria a defesa da ignorância; pois a maneira mais fácil de se evitar a formação da aura e de garantir uma postura descomprometida em relação às obras de arte seria evitar qualquer conhecimento sobre elas e seu passado. Como realmente acontece, muitos moradores de edifícios antigos 'não sabem onde moram', ficando livres, assim, da tentação de criar uma aura.

De certo modo, Benjamin retoma uma temática do Romantismo, ou seja, a crítica ao saber enquanto acumulação de conceitos. crítica esta que os românticos dirigiam principalmente contra a postura iluminista. Sendo qualquer conceito um pre-conceito, no sentido de determinar anteriormente a compreensão ou até mesmo a percepção dos fatos em geral e das obras de arte em particular, a recusa em adotar tais conceitos, ou seja, de aplicar um determinado saber pré-estabelecido, pode representar um primeiro passo para se livrar também da manipulação por este saber. A mediação através dos conhecimentos acaba sendo um obstáculo para uma recepção realmente objetiva, voltada para o objeto em sua materialidade idiossincrática; paradoxalmente, a mediação, ao invés de levar a uma aproximação com a obra, pode, enquanto a *priori* epistemológico, gerar uma distância.

É esta recusa do *a priori* que aproxima este ensaio às *Teses*, cujo alvo principal são as tentativas de perpetuar o

passado no presente e de reprimir este presente através da valorização da continuidade. Dando um enfoque maior aos aspectos históricos, Benjamin poderia ter questionado o autoritarismo da obra aurática do mesmo modo que ele exigiu a explosão do "continuum" da história, uma vez que a aura também serve para dar continuidade. Mesmo não se tratando da continuidade do "tempo vazio", ou seja, da mudança infinita, a continuidade "cheia" da obra de arte tradicional e seu "valor de eternidade" é tão inadequada à realidade histórica quanto a primeira. Neste ensaio, no entanto, Benjamin não postula a necessidade de um ato anárquico, deixando que as mudanças desejadas aconteçam em harmonia com a própria evolução técnica, isto é, com a substituição das artes tradicionais pelas artes reproduzíveis ou, como no caso da arquitetura, através de uma simples mudança de comportamento, que se caracteriza pela (re)integração dos edifícios num contexto funcional.

A "profanação" das obras arquitetônicas enquanto atitude "anárquica" consistiria, portanto, em não considerar os edifícios como mediadores de algum passado e em ignorar (conscientemente) a distância aurática que poderia haver entre os usuários e os edifícios. Esta falta de mediação caracteriza também a recepção do cinema que, enquanto apresentação de uma realidade sempre nova, se revelou como arte do presente por excelência. Nas duas artes, este presente é garantido por um dinamismo sem fim que impede o isolamento das obras dentro do espaço social. A única diferença poderia estar no pivô deste dinamismo, sendo que o

cinema apresenta uma grande variedade de fatos a um espectador 'fixo', ao passo que, no caso da arquitetura, o dinamismo reside na mobilidade do sujeito em relação aos imóveis arquitetônicos. Tanto a onipresença dos edifícios arquitetônicos quanto a efemeridade das obras cinematográficas seriam, então, os dois extremos de uma mesma atemporalidade. Se o edifício é visto apenas no presente subjetivo do uso, o filme, por apresentar uma realidade sempre nova, também impede, via "distração", que o presente seja relacionado com algum passado. Se o "recolhimento", condenado por Benjamin como postura do "conhecedor" era uma maneira de se concentrar na obra de arte enquanto objeto histórico, o princípio da "distração" ou da "dispersão" significa uma percepção voltada para a diversidade acidental no espaço, dentro do qual os objetos não possuem um valor privilegiado enquanto portadores de um determinado passado. A proximidade do usuário se opõe à postura do conhecedor que, mantendo uma determinada distância física diante das obras admiradas, está dando uma demonstração de respeito diante da distância histórica evocada pela obra. A distância física imposta pela aura das obras de arte reflete, de certo modo, a distância temporal, ou seja, a aura acaba sendo uma espacialização do tempo. Eventualmente, Benjamin pensou nesta relação do tempo e do espaço quando definiu a aura como "composta de elementos espaciais e temporais".

A obra de arte tradicional poderia ser vista, também, como "presença do passado no presente", para retomar a fórmula de Jeanne-Marie Gagnebin [(1985) 15]. Neste caso, no entanto, esta

presença do passado teria um caráter autoritário, ao contrário das *Teses*, onde cada presente é uma chance para se ter uma nova "imagem do passado". Tudo indica que ensaio sobre a obra de arte de 1935 é anterior à "virada copernicana" no conceito histórico benjaminiano que implica uma visão dinâmica do passado, determinada pelo dinamismo do próprio presente. Neste ensaio, Benjamin ainda parte do conceito histórico tradicional, segundo o qual o passado se manifesta através de obras cujo caráter estático e representativo pela imobilidade de um passado intocável e autoritário. Daí sua solução um tanto simplista de propagar uma arte-puro-presente que, no caso da arquitetura, ignora o peso do passado e que deixa de ser aurática através do esquecimento. Como já foi apontado, Benjamin não chega a analisar a possibilidade de o presente se emancipar do passado sem abandoná-lo, mas prefere considerar o fim desta tradição, anunciado pelas crises das diversas artes tradicionais, como fato consumado.

No caso da arquitetura, que resiste às crises por ser vinculada a determinadas necessidades sociais, Benjamin vê a solução numa mudança de comportamento em direção a um pragmatismo utilitário, que acabe com o isolamento da construção enquanto obra de arte histórica através integrando-a no contexto social. O exemplo da arquitetura, contudo, apenas reflete o teor geral do ensaio que consiste na procura de soluções espaciais em detrimento de soluções temporais, ou seja, que deposita suas esperanças numa nova mobilidade generalizada da sociedade. A reproduzibilidade da obra de arte seria apenas mais uma maneira

de provocar um comportamento dinâmico por parte dos usuários, que passariam a ficar livres de um passado autoritário e opressor.

Como já foi mostrado, o caráter opressivo do passado é também a preocupação principal das *Teses*, sendo que, neste último trabalho de Benjamin, o passado não é mais representado por obras de arte singulares e auraticamente 'fechados', mas por "ruínas". Nas *Teses*, não se trata mais de destruir a aura e de livrar-se do passado, mas de "juntar os fragmentos" da história [Tese 9ª] e de apresentá-la como construção do historiador "materialista". Se, em 1935, o filme soviético ainda era uma esperança para se fazer uma arte nova e sem aura, o pacto entre Hitler e Stalin (de 1939) deixou Benjamin sem outra opção a não ser repensar a história.

III. O texto espacial

1. A autonomia da obra de arte

O ensaio »A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica« não deixa de ter um caráter utópico, pois, no ano da sua publicação, em 1935, não se sabia ainda se a arte tecnicamente reprodutível do cinema realmente ficaria livre da aura. A suposta destruição da aura através da reprodutibilidade técnica tinha mais o caráter de uma aposta para o futuro, ao invés de ser um diagnóstico do presente.¹¹² Como já foi apontado, o fato de o cinema ser uma arte nova certamente favoreceu as reflexões de Benjamin, que, neste ensaio, não só negligenciou o aspecto temporal da aura das obras do passado, mas também descartou a possibilidade de determinadas obras do cinema e da fotografia formarem uma aura no futuro. Evidentemente, a definição um tanto vaga da "aura"¹¹³ por Benjamin dificulta o emprego do próprio

¹¹² Discordamos, portanto, de Habermas que, no seu único trabalho sobre Benjamin, atribui um caráter "descritivo" ao ensaio de Benjamin [HABERMAS (1972)182/3]. Cf. a opinião contrária de LOWY (1983)786, segundo a qual o ensaio faz parte de uma "éphémère excursion de Benjamin dans le «progressisme»", que coincide historicamente com uma fase de propaganda progressista na União Soviética.

¹¹³ Como já foi apontado, Benjamin não define seus *topoi* centrais, tais como a aura e a alegoria. O próprio procedimento da definição, assim como a (posterior) aplicação desta definição, contradiz o 'espírito' benjaminiano de trabalhar com conceitos anteriormente adotados. É por isto que, como Adorno mostrou, o ensaio era o gênero mais adequado para Benjamin, pois as idéias aí elaboradas resultam da própria escrita (ou leitura) enquanto "constelação". O

termo e torna problemática a tentativa de usá-lo também para as obras de arte tecnicamente reproduzíveis, tentativa esta que entra em colisão direta com a idéia central do ensaio, segundo a qual a reproduzibilidade técnica da obra de arte impede o surgimento da aura. Considerando, no entanto, que uma das características da aura é de causar o isolamento da obra de arte e considerando também a existência de um verdadeiro culto ao redor de determinados "clássicos" do cinema, evidencia-se que também as obras tecnicamente reproduzíveis, por não escaparem aos efeitos do tempo e à formação de uma tradição, não ficam livres da aura e seus efeitos concomitantes. A reproduzibilidade técnica pode ter contribuído para uma diminuição da aura e para uma melhor divulgação da obra de arte cinematográfica, porém não levou, necessariamente, à integração da obra de arte na sociedade, nem à reconciliação da sociedade com sua "segunda natureza". Além da aura da estrela hollywoodiana, já constatada por Benjamin, é conhecida a aura que cerca o chamado "cinema de arte", cujas obras, embora tecnicamente reproduzíveis, alcançam apenas um público restrito. O comportamento deste público apresenta todos os sinais do culto, incluindo-se a demarcação de uma linha divisória que separa iniciados e leigos para conferir aos primeiros uma aura de exclusividade. Este comportamento questiona ao mesmo tempo a oposição, estabelecida por Benjamin, entre o "valor de culto" e o "valor de exposição" [*Obra de arte*,

ensaio é uma mônada no sentido de ser autônomo e de não necessitar de definições anteriores para se justificar [ADORNO (1986)176].

172s.], uma vez que a obra cinematográfica, apesar de ser amplamente 'exponível', não é imune aos mecanismos do culto.

Hoje, sessenta anos após a publicação do ensaio, pode-se dizer que o otimismo de Benjamin em relação à reprodutibilidade técnica não se confirmou, uma vez que a revolução técnica no âmbito da produção artística não teve uma repercussão correspondente no âmbito da recepção, no sentido de causar automaticamente mudanças radicais no comportamento do público. Em relação ao cinema, este comportamento parece ser antes uma questão de gênero do que de condições técnicas, uma vez que as obras cinematográficas, apesar de todas serem tecnicamente reprodutíveis, passarem por uma recepção diferenciada. De certa maneira, o cinema do século XX repete a mesma divisão que sempre marcou o teatro, que, enquanto teatro popular, atraía as massas, e, enquanto drama ou tragédia, ficava reservado a um círculo restrito de pessoas. Sem dúvida, o fato de a antiga *commedia dell'arte* ter sido um teatro migratório lhe conferiu um "valor de exposição" maior, ao contrário do teatro 'fixo', que, abrigado num "invólucro" arquitetônico, aumentou a distância entre o mundo artístico e o público.

Se o condicionamento direto da recepção pela produção é um pressuposto problemático, outra dificuldade deste ensaio, mais difícil de ser identificada, reside na própria análise das condições da produção artística e, como já foi exposto, na falta de clareza terminológica em relação aos conceitos da reprodução e da reprodutibilidade. Assim, Benjamin não distingue entre a reprodução técnica de uma obra feita à mão, como no caso da fotografia

de uma pintura [*Obra de arte*, 177], e a reprodução técnica enquanto possibilidade inerente às obras fotográficas e cinematográficas de serem copiadas. Apresentando a reprodução técnica das obras de arte tradicionais, a fotografia de uma pintura p.ex., como continuação de uma evolução histórica que começou com reproduções manuais, a importância da fotografia fica reduzida ao aperfeiçoamento desta prática.

A reprodução fotográfica de uma pintura, no entanto, não é uma pintura, como a fotografia de um objeto qualquer não reproduz este objeto como tal, mas apenas o representa. Faz-se necessária, portanto, uma diferenciação entre a reprodução *strictu senso*, que reproduz um objeto através dos mesmos recursos técnicos e materiais, e a representação, que se caracterizaria pelo uso de recursos material e estruturalmente diferentes. Adotada esta terminologia mais rigorosa, tanto as imitações de uma pintura através de outra pintura, quanto as cópias fotográficas de uma foto seriam reproduções. A "reprodução" fotográfica de uma catedral, para retomar o exemplo de Benjamin, é na verdade uma representação fotográfica desta catedral, representação esta que não altera o caráter singular da catedral enquanto objeto representado e que, por sua vez, enquanto representação, possui um caráter basicamente singular, devido, p.ex., a um determinado ângulo ou determinadas condições de luz. O eventual caráter artístico das cópias, ou seja, das reproduções desta representação fotográfica, não depende do caráter artístico e singular do objeto representado, da catedral, mas do trabalho do fotógrafo,

cuja criatividade pode gerar uma visão particular desta catedral.

As ambiguidades inerentes ao conceito benjaminiano da reprodução dificultam a leitura do ensaio, uma vez que a "reproduzibilidade técnica da obra de arte" depende diretamente deste conceito. O ensaio, "como forma", pode e deve estar dispensado de partir de uma definição pré-existente, no caso do termo da "reprodução", mas o procedimento tipicamente ensaístico de desenvolver um determinado conceito apenas no interior do texto não dispensa seu autor de um certo rigor no uso da própria terminologia. É justamente pelo fato de não estar comprometido com premissas alheias que o ensaio tem que demonstrar uma coesão interna que o sustenta enquanto "mônada" autônoma em relação às teorias existentes. Para se "chocar", de maneira "anárquica", com estas teorias, o ensaio tem que possuir uma consistência interna que garanta sua força. Apresentando contradições, o ensaio, ao invés de fazer explodir o "*continuum*" de uma teoria existente, corre o risco de implodir.

Posicionando as próprias reflexões na continuidade do marxismo ortodoxo e enquadrando o objeto das suas reflexões numa continuidade histórica, Benjamin fica aquém da sua (posterior) crítica às posições continuístas expostas nas *Teses*. Apresentando a fotografia e o cinema como herdeiros da pintura e atrelando-os à teoria do reflexo, Benjamin parte de uma dupla relação de dependência quando, por um lado, nega às novas artes um lugar próprio na história da arte e quando, por outro lado, nega aos produtos destas artes qualquer autonomia estética. Pressupondo

estas relações de dependência, a foto e o filme realmente não têm como se tornar obras auráticas. Parece que, para Benjamin, qualquer início de autonomia é um passo rumo ao isolamento aurático e que a maneira mais segura de evitar a formação da aura é estabelecer uma relação de dependência rigorosa entre a representação e o objeto representado. É de se perguntar, portanto, se a proclamação do fim da aura por Benjamin não se sustenta antes a partir da adoção implícita da teoria do reflexo e seu determinismo rigoroso ao invés de ser uma consequência da reprodutibilidade técnica.

O distanciamento inerente a qualquer representação, causado tanto pela distância temporal e espacial, quanto pelas diferenças materiais em relação ao objeto representado, tem consequências para a recepção da obra. Se, dentro de um conceito artístico mais ou menos realista, o produtor parte de uma determinada realidade para representá-la, o ponto de partida do receptor é a representação, que aponta para alguma realidade ausente. A essencial alteridade de qualquer representação significa para o receptor que a obra, além de re-presentar, além de 'tornar presente', documenta, ao mesmo tempo, a ausência do objeto representado, ou seja, a representação sempre é ao mesmo tempo uma 'ausentação' e, por mais arriscada que seja uma definição do fascínio estético, um dos seus segredos parece estar neste equilíbrio precário entre a presença e a ausência. Este equilíbrio pode ter tanto um caráter temporal, como no exemplo dos retratos de família, quanto espacial, como no exemplo da catedral, que "abandona seu lugar

para instalar-se no estúdio de um amador" [*Obra de arte*, 168].

A questão da autonomia da obra de arte ou da autonomia de qualquer representação pode ser considerada como mais um divisor de águas entre os diversos textos de Benjamin. As suas notórias oscilações entre uma posição dita 'teológica' e uma posição dita 'marxista' se evidenciam como secundárias diante da problemática da representação, que é também um dos assuntos centrais do capítulo introdutório de »Origem do drama barroco alemão«. O postulado da "representação como desvio" [*Origem*, 50], que, de certo modo, prepara as reflexões finais sobre a alegoria, é apenas um exemplo onde Benjamin apresenta o distanciamento como fator decisivo para a representação, ao contrário de outros ensaios onde prevalece a tendência a eliminar este distanciamento. Além do ensaio 'marxista' sobre a obra de arte, onde Benjamin procura eliminar o isolamento da arte através de sua reintegração no contexto social, destaca-se o ensaio 'teológico' »Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem« [II, 140-157] onde Benjamin considera o uso da linguagem em função comunicativa como aberração, ou seja, como perda do "estado paradisiaco". Substituída a função nomeadora pela função comunicativa, a palavra perde os vínculos que a uniram com seu referencial para se tornar 'autônoma'. De certo modo, o isolamento aurático da obra de arte também equivale à perda de um estado paradisiaco, chamado de "pré-história" [*Obra de arte*, 173-4], do qual a sociedade se reaproximaria através da destruição da aura. Nos dois ensaios, o isolamento da representação, seja ele o isola-

mento da obra de arte do seu contexto social, seja ele o da palavra do seu referencial, é apresentado como aspecto negativo, independentemente das fontes ideológicas.

Embora a simbiose entre teologia e marxismo das *Teses* possa causar um "choque", pelo menos no leitor 'unidimensional', ela é apenas mais um exemplo que evidencia o caráter secundário da questão ideológica, uma vez que a questão da representação da história, no caso das *Teses*, acaba tendo um peso maior. Esta representação, por um lado, tem que ser imediata, ou seja, sem mediação, e, por outro, não escapa de uma certa autonomização. A "imagem da história" reúne episódios distantes da história, mas ela é, ao mesmo tempo, uma imagem, uma formação monadológica, que, para se formar, tem que se afastar do seu referencial, ou seja, adquirir autonomia. O próprio termo da "mônada" aponta para a idéia do isolamento, que, por sua vez, faz parte de um processo dialético na "construção materialista" da história: ela é uma formação isolada, mas é ao mesmo tempo uma totalidade que reúne os fragmentos, as "ruínas" da história. Além disto, ela mesma é parte de uma totalidade maior, ou seja, sua autonomia sempre é uma autonomia relativa. Se, no ensaio sobre a obra de arte, o isolamento da obra ainda é 'suspeito' por dar margem à formação da aura, a mônada das *Teses*, enquanto representação isolada da história, é um elemento necessário para Benjamin desenvolver sua idéia da "imagem [dialética] da história".

A questão do isolamento e integração, portanto, é outra ocasião para Benjamin 'experimentar' posicionamentos diferentes

ou até adversos, razão pela qual este dualismo pode se apresentar com conotações contrárias nos diversos trabalhos. O ensaio sobre a obra de arte acaba sendo uma verdadeira apologia da integração, pois, segundo Benjamin, a reprodutibilidade técnica da obra de arte significa a superação do seu isolamento tanto em relação ao seu referencial quanto em relação à sociedade. Sendo mera "reprodução", a obra de arte, de maneira "paradisiaca", não se isola mais do seu referencial reproduzido e, sendo infinitamente reproduzível, ela se torna universalmente disponível. O ensaio sobre a obra de arte divide com as *Teses* o mérito de criticar a postura platônica de pressupor um original, que, por ser anterior, é considerado superior às 'imitações', mas fica aquém das *Teses* quando condena qualquer isolamento como puramente aurático, procurando anular a alteridade inerente a qualquer representação. A defesa incondicional de uma aproximação entre a sociedade e a obra de arte no ensaio sobre a obra de arte impede que Benjamin valorize a alteridade, ou seja, a autonomia da representação como necessidade estética.

2. A narração enquanto mediação

As dicotomias do isolamento e da integração, da distância e da proximidade, podem se tornar produtivas também para uma análise do ensaio »O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov«, uma vez que este ensaio, publicado no mesmo ano que

aquele sobre a obra de arte, destaca, pelo menos inicialmente, a importância da distância.¹¹⁴ É como se este ensaio fosse uma tentativa de compensar o 'furor' da aproximação do texto anterior sobre a obra de arte, quando Benjamin faz suas reflexões iniciais exigindo distância para dar um tratamento adequado ao assunto:

Descrever um Leskov como narrador não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, aumentar a *distância* que nos separa dele. Vistos de uma certa *distância*, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam nele. Ou melhor, esses traços aparecem, como um rosto humano ou um corpo de animal aparecem num rochedo, para um observador localizado numa *distância* apropriada e num ângulo favorável. Uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência dessa *distância* e desse ângulo de observação. ... [Narrador, 197; grifo nosso]

Se a distância ajuda a entender melhor a figura do narrador, ela é essencial para a própria narrativa. Benjamin poderia ter invertido o ditado popular "Quem viaja tem muito que contar" [Narrador, 198] para "Quem conta tem que ter viajado", pois o interesse pela narrativa parece residir no fato de o narrador ser "alguém que vem de longe" [ibid.]. Os dois "representantes arcaicos" do narrador, o camponês e o marinheiro [Narrador, 199], são viajantes no tempo e no espaço cujas narrativas não despertam simplesmente o interesse do público por superarem grandes distâncias, mas também pelo fato de preservarem uma "aura" de distância

¹¹⁴ Benjamin deve ter trabalhado nas versões posteriores e na tradução francesa do ensaio sobre a obra de arte na mesma época em que redigiu o *Narrador*, ou seja, no início de 1936 (cf. a cronologia das obras de Benjamin IV, 1236-1257).

ao serem contadas. Enquanto representação, a narrativa não difere essencialmente da obra fotográfica, dividindo com ela a dialética entre o próximo e o distante. As duas artes, no entanto, ocupam um lugar privilegiado na obra benjaminiana por não apresentarem, apesar desta distância implícita, nenhuma barreira aurática que poderia torná-las inacessíveis. Uma vez que se parta do pressuposto de que a distância social em relação à narrativa e à obra fotográfica (e cinematográfica) é mínima, o jogo dialético da presença e da ausência pode se desenvolver plenamente; pois não faz sentido falar-se em dialética interna da representação sem se considerar que esta dialética tem que ser acessível ao receptor. A distância da obra aurática não é apenas o sintoma de uma discriminação social generalizada, mas significa para o indivíduo que esta obra, literalmente, 'não representa nada' para ele. Sendo a aura "uma aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja" [*Obra de arte*, 170], a obra de arte aurática não só não se aproxima do receptor, mas este último também não participa do jogo dialético da representação e do seu efeito distanciador enquanto estímulo estético. A aura, portanto, não provoca apenas um distanciamento social-externo, mas, paradoxalmente, esta distância social impede que o indivíduo seja confrontado com as distâncias internas e que ele desfrute o prazer estético de superá-las.

Uma vez que a narrativa é uma obra de acesso fácil por ser 'oralmente reproduzível', a distância é um aspecto predominantemente estético e não um aspecto sociológico da narrativa. Não

havendo barreiras sociais que o separem dos seus ouvintes, o narrador não só consegue passar-lhes suas experiências, mas a própria distinção entre narrador e ouvinte se torna irrelevante:

Não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da reprodução [*Wiedergabe*]. [*Narrador*, 210]

No decorrer do ensaio, Benjamin passa a destacar cada vez mais a função 'conservadora' da narrativa, negligenciando o aspecto inicialmente valorizado da distância. O "interesse em conservar", no entanto, sempre implica o medo de perder, isto é, de perder algo conquistado ao longo das gerações. O interesse em superar distâncias através da narrativa do marinheiro e do camponês é anterior ao interesse de conservar o narrado no meio artesanal, de certo modo o ponto de encontro daqueles dois "representantes arcaicos" do narrador. Não se trata, portanto, apenas de um interesse por coisas distantes, mas este interesse sempre se alimenta da certeza concomitante de a distância ser superável. As experiências alheias dos tempos antigos e dos lugares longínquos não fascinam apenas pelo fato de serem estranhos, mas também pela certeza de estas experiências poderem ser inseridas na experiência própria, ou seja, pela certeza de trazerem consigo, ao mesmo tempo, alguma coisa já conhecida, uma chave que permite que o mundo próprio se abra à experiência alheia.

Cabe observar, no entanto, que Benjamin não chega a desenvolver uma 'dialética da narrativa', dentro da qual a distância seria um elemento constitutivo. O "tom nostálgico" do ensaio, observado por diversos comentadores, certamente tem uma das suas causas no fato de Benjamin passar a ressaltar, no decorrer do ensaio, o aspecto da aproximação e da conservação, talvez para tornar mais clara a diferença que separa a narrativa do romance, que, a partir desta perspectiva, aparece como o gênero da distância e do isolamento. A exigência inicial de manter ou até de aumentar a distância em relação à figura do narrador não é apenas uma valorização da distância enquanto pressuposto cognitivo ou estético, mas também a constatação de o narrador ser o personagem de um passado remoto e inalcançável para os contemporâneos. A narrativa se tornou um gênero distante, porque, para o contemporâneo do século XX, acabaram-se os tempos em que as distâncias eram superáveis. Ao contrário de um lugar-comum muito difundido, os modernos meios de comunicação não contribuem para o encurtamento das distâncias, porém para um maior isolamento do indivíduo.

Se a superação das distâncias é um motivo subentendido para o interesse pela narrativa, sua existência parece remontar a razões mais profundas. Como no ensaio sobre a obra de arte, Benjamin recorre a uma argumentação antropológica quando confere à narrativa uma função mediadora no confronto entre o ser humano e seu ambiente e quando analisa este confronto nas diversas situações macro-históricas. Da mesma maneira que o homem primitivo

se servia da representação de animais de caça para lidar melhor com um mundo repleto de perigos, a narrativa, enquanto representação de conflitos primevos, deve sua razão de ser a uma ameaça, uma "emergência provocada pelo mito" [Narrador, 215]. Não é por acaso que muitos contos de fada, segundo Benjamin os protótipos da narrativa, são Odisséias em miniatura, cujos heróis vencem as mais diversas ameaças graças à sua coragem e astúcia. A "sensação de felicidade" [ibid.] causada pela narrativa não deixa de ser também uma felicidade *ex negativo*, pois, se o interesse pela narrativa se alimenta da esperança de "libertar-se do pesadelo mítico" [ibid.], ela aponta, ao mesmo tempo, para a existência deste pesadelo e para o fato de ele ser uma ameaça permanente. Escutar a narrativa de lugares distantes é uma maneira de se assegurar de uma solidariedade humana e narrar a mesma narrativa no mesmo lugar não significa apenas conservá-la através do tempo, mas fortificar os laços que unem as gerações sucessivas, ameaçadas pelo "pesadelo mítico". Além de ser um instrumento para superar distâncias, a narrativa se revela como uma espécie de escudo que protege não só a comunidade "artesanal" reunida a sua volta, mas todo o gênero humano.

A dissolução destes grupos como de outras comunidades é uma marca universal da modernidade e faz parte de um isolamento generalizado, que Benjamin já havia apontado no ensaio sobre a obra de arte. A tentativa de se conseguir uma autonomia maior para o sujeito, que recebeu fortes impulsos durante a Renascença e se tornou preocupação central do Iluminismo, significava ao

mesmo tempo o declínio de uma mentalidade comunitária. A Primeira Guerra Mundial pode ser considerada como ápice de uma evolução de três séculos, que começou como movimento emancipatório, mas acabou deixando o indivíduo na situação de um "frágil e minúsculo corpo humano".¹¹⁵ Lançado numa solidão extrema e privado de qualquer proteção solidária, o indivíduo se encontra "ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens" [Narrador, 198]. Na verdade, a humanidade inteira saiu perdedora desta guerra, que, desenvolvendo um dinamismo próprio, desmentiu as pretensões autonomistas do sujeito. Ao contrário do homem medieval, que, devido à subordinação a uma religião única, nunca almejou esta autonomia, o ex-combatente da Primeira Guerra Mundial não pode mais se apoiar num fundamento comum para se defender contra o novo "pesadelo mítico", ressurgido na forma de uma máquina bélica incontrolável.

Conseqüentemente, não há mais narrativa, nem outra forma de representação, que possibilite a comunicação das próprias experiências e a participação comunitária nesta experiência. É interessante observar que o ensaio sobre o narrador, apesar de denunciar os problemas da modernidade já expostos no ensaio sobre a obra de arte, não abre mais nenhuma perspectiva para o homem reconciliar-se com a "segunda natureza". Falta qualquer referên-

¹¹⁵ Não é por acaso que, no início do século XX, deu-se mais um passo além da individualização positivista questionando-se o próprio conceito de individualidade, como por exemplo no pensamento de Ernst Mach, que, por sua vez, inspirou a obra de Robert Musil; »O homem sem qualidades« é um indivíduo fragmentado que, ao contrário do protagonista proustiano, fracassa na "busca do tempo perdido".

cia às artes tecnicamente reproduzíveis que, ainda no ensaio anterior, haviam sido apresentadas como solução no confronto entre o homem contemporâneo e seu mundo. Resta a sensação "nostálgica" da perda de uma idade de ouro, onde a narrativa era expressão de uma "experiência" segura e protetora.

Os dois ensaios, no entanto, apesar da diversidade temática e macro-histórica, acabam revelando certas afinidades, devido ao fato de não se referirem aos três séculos 'individualistas' da era moderna. Tanto a narrativa quanto as artes tecnicamente reproduzíveis não participam das tendências isolacionistas desta fase e, apesar de algumas referências históricas, são projeções idealizadas que pouco têm a ver com a realidade histórica das respectivas épocas. O mundo arcaico da narrativa e o mundo utópico das artes tecnicamente reproduzíveis não só fogem da era moderna, mas fogem, ou pelo menos se afastam consideravelmente da realidade histórica da Idade Média e do século XX. De certo modo, Benjamin ainda se deixa levar pelas visões paradisíacas e utopistas, questionadas posteriormente nas *Teses*, quando não apenas evita a época na qual o homem 'fazia história', mas também a fundamentação histórica e sociológica das suas próprias reflexões. O meio artesanal não é tratado como base sócio-econômica da super-estrutura cultural, da qual faria parte a narrativa, mas antes como referência metafórica que permite uma ilustração melhor do assunto. Predomina a perspectiva antropológica que focaliza o homem no seu espaço, seja no confronto com a natureza (*lato sensu*), seja em relação aos seus congêneres, isto é, no

espaço social.

Se a narrativa é o gênero de um "tempo em que o tempo não contava" [Valéry; *Narrador*, 206], o romance é a "única forma que inclui o tempo entre os seus princípios constitutivos" [*Narrador*, 212], como Benjamin diz numa referência à »Teoria do romance« de Lukács. Se a narrativa é o gênero da comunidade artesanal, onde cada indivíduo encontra seu lugar, o romance é o gênero do indivíduo "ao ar livre" [*Narrador*, 198], ou seja, do "indivíduo isolado" [*Narrador*, 201]. A narrativa, por ser oral, obrigava as pessoas a se juntarem e a se integrarem, ao passo que todos os envolvidos no romance, autores, leitores, assim como os protagonistas¹¹⁶ se caracterizam por um isolamento generalizado:

Quem escuta uma história está em companhia do narrador; mesmo quem a lê partilha dessa companhia. Mas o leitor de um romance é solitário. Mais solitário que qualquer outro leitor (pois mesmo quem lê um poema está disposto a declamá-lo em voz alta para um ouvinte ocasional).¹¹⁷ [*Narrador*, 213]

¹¹⁶ Benjamin faz uma alusão ao protótipo do romance moderno, *Dom Quixote*, sem desenvolver, no entanto, suas reflexões através do exemplo desta obra. Contudo, o elemento trágico deste "cavaleiro da triste figura" consiste justamente no fato de Dom Quixote recorrer a uma "experiência" - a dos cavaleiros andantes - e de esta experiência ser constantemente desmentida nos diversos episódios. Observe-se também que a solidão de Dom Quixote já começa antes de ele sair para sua busca, ou seja, na leitura solitária das epopéias cavalhei-rescas.

¹¹⁷ A tradução dos parênteses apresenta falhas, motivadas, talvez, pelas ambigüidades do original alemão: "Denn selbst wer ein Gedicht liest, ist bereit, den Worten, für den Hörenden, Stimme zu leihen." [II, 456]. Cf. a tradução francesa, feita pelo próprio Benjamin: "Car même celui qui lit une poésie est enclin à prêter sa voix aux mots en vue d'un auditeur virtuel." [II, 1303]

Lançando mão do ensaio sobre a obra de arte, a alternativa para sair desta solidão seriam as artes tecnicamente reproduzíveis, uma vez que a volta ao mundo comunitário da narrativa se tornou impossível. Mesmo não levando à formação de novas comunidades estruturadas, o cinema, de acordo com o esquema macro-histórico exposto acima, ofereceria pelo menos a chance de sair do isolacionismo aurático da vida artística e de instaurar, via "dispersão", uma nova mentalidade participativa.

Evidentemente, uma aproximação entre a narrativa e o cinema só é possível a partir de uma esquematização grosseira que ignore as particularidades históricas e sociais em favor de uma perspectiva antropológica e universalizante. Além disto, os dois ensaios apresentam diferenças que vão além das particularidades históricas, como se evidencia através da temática da imprensa. Mesmo ocupando um lugar secundário nos dois ensaios, uma análise deste assunto é esclarecedor, pois a avaliação negativa da imprensa, quando comparada com a narrativa, contrasta com a imagem da imprensa do outro ensaio, onde ela, sendo tecnicamente reproduzível, anteciparia a função participativa e emancipatória do cinema. No ensaio sobre o narrador, a questão da participação e da emancipação simplesmente não se coloca, uma vez que ela é anterior às tendências isolacionistas da modernidade e uma vez que a narrativa é fruto de uma "experiência" na qual todos são diretamente envolvidos. A partir da perspectiva 'medieval', a imprensa aparece como um dos sintomas da fragmentação desta experiência enquanto fundamento comum de toda a sociedade. Ao

contrário desta visão pessimista, o ensaio sobre a obra de arte apresenta a imprensa como precursora de um cinema participativo, uma vez que ela garante a participação dos leitores como co-autores. É como se Benjamin considerasse a fragmentação total das antigas estruturas, que desembocou no desastre da Primeira Guerra Mundial, ao mesmo tempo como uma chance, sendo que esta fragmentação é acompanhada pela ascensão das artes tecnicamente reproduzíveis. O ensaio sobre a obra de arte é movido pela esperança de que a massificação tanto do lado da produção, quanto do lado da recepção conduzisse, automaticamente, à recuperação da participação perdida.

A avaliação contraditória da imprensa, no entanto, não impede que a idéia da participação confira aos dois ensaios uma certa afinidade, apesar de apontarem em sentidos históricos diferentes. Esboçando, num ensaio, uma sociedade "arcaica" e, no outro, uma sociedade utópica e apresentando o estado da sociedade atual como indesejável, os dois ficam aquém das *Teses* e dos fragmentos correspondentes da *Obra das Passagens*, onde Benjamin não só rejeita a visão do Paraíso perdido mas também a das teleologias utopistas, ou seja, as "verdades atemporais" [*Passagens*, N 3,2; V, 578] e passa a valorizar a história enquanto conjunto de fatos concretos.

3. A "experiência"

Uma vez que, nos dois ensaios, Benjamin trata do confronto entre a humanidade e os mitos, sejam eles arcaicos ou modernos, a narrativa também ganha um aspecto funcional dentro de um contexto antropológico. Além de ser um meio para lidar com determinados temores atávicos, a narrativa possui uma "dimensão utilitária", pois "o narrador é um homem que sabe dar conselhos" [*Narrador*, 200]. Tudo indica, portanto, que, com estas observações, Benjamin estaria submetendo a narrativa à mesma instrumentalização que ele já adotou em relação ao cinema, quando lhe atribuiu a função de um "aprendizado". Esta expectativa, porém, não se confirma, uma vez que Benjamin dá uma definição um tanto inesperada àquilo que é "dar um conselho":

Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter esta sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. [*Narrador*, 200]

A tradução literal dos parênteses ainda dá outra nuance a esta passagem: "sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que permite que sua situação dê a palavra à sua situação",¹¹⁸ pois deixa claro que não é a pessoa que

¹¹⁸ "... seine Lage zu Wort kommen läßt"; II, 442

domina sua situação verbalizando-a, mas que é a situação que fala através da pessoa, ou seja, esta última se transforma numa espécie de porta-voz de uma situação da qual todos participam. Uma vez que a narrativa é um produto da situação, não há como distinguir entre a produção e a recepção, pois, no ambiente da narrativa, como ele foi idealizado por Benjamin, qualquer pessoa pode extrair parte da "substância da vida vivida" [II, 442],¹¹⁹ desse substrato chamado experiência. Dar um conselho não significa, portanto, dar instruções de como lidar melhor com as dificuldades da vida cotidiana. Nem se poderia tratar disto, pois, na situação original da narrativa, as dificuldades do homem moderno não existiam, de modo que este "conselho" era necessariamente de outra natureza. Ao invés de "responder a uma pergunta", ele é uma "sugestão sobre a continuação de uma história", que só pode partir do fundamento de uma "experiência" comunitária. Se a narrativa, antes de ser comunicação, é representação desta experiência, o "conselho" é parte representativa da narrativa. Em analogia às reflexões benjaminianas sobre a linguagem, este conselho apenas "nomeia" uma experiência já existente. A "sabedoria", que está na base deste conselho, não é o dom individual de algum narrador, mas é um bem comum do qual todo mundo participa.

A particularidade deste conselho, portanto, consiste no fato de ele pré-existir à situação em que é cobrado, como a própria história pré-existe ao momento em que é contada, pois o

¹¹⁹ tradução literal de "substância viva da existência"

narrador não é nenhum autor que cria uma história realmente nova; por mais que ele cause surpresa e fascínio nos seus ouvintes, ele não causará nenhuma incompreensão, não deixará ninguém "desaconselhado"¹²⁰ e sua história logo será assimilada como parte integral da experiência própria. A história, como a informação de imprensa, pode ser nova e instigante por "vir de longe", mas, ao contrário da primeira, ela é, ao mesmo tempo, velha pela predisposição do ouvinte de assimilá-la, sem maiores problemas, à sua "experiência"; de alguma maneira, o ouvinte 'já conhece' a história a ser contada. Não é o caso da informação de imprensa, que, sendo pura novidade, tem que ser substituída diariamente por informações sempre novas para impedir que se abra o vácuo deixado pela perda da experiência. Uma vez que a informação, ao contrário do saber das narrativas, não pode ser mais associada ao fundamento comunitário da experiência, ela, de preferência, tem que tratar de acontecimentos próximos que possam ser submetidos à verificação do indivíduo:

O saber, que vinha de longe - do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição -, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível "em si e para si". Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam freqüentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. [Narrador, 202/3]

¹²⁰ Cf. os comentários correspondentes em GAGNEBIN (1985)11

Verificação e controle são atividades do indivíduo moderno que, por não dispor mais do solo comum de uma experiência universal, é obrigado a conferir uma informação particular com um fato particular para se assegurar da "plausibilidade" desta informação. É como se esta plausibilidade fosse um substituto da perda da "experiência" e da possibilidade da sua transmissão oral no âmbito da comunidade "artesanal". Para Benjamin e sua época, a Primeira Guerra Mundial marca o auge desta perda, uma vez que os combatentes "voltavam mudos do campo de batalha" [Narrador, 198], pois não encontravam mais ouvintes que, de alguma maneira, já conheciam sua história.

Em »Sobre alguns temas em Baudelaire«, Benjamin desenvolve seu conceito de "experiência" radicalizando sua crítica à imprensa, que não é mais apresentada como simples efeito colateral da modernidade, mas como um instrumento de poder para impedir que o leitor se centrasse na sua própria experiência:

Se fosse intenção da imprensa fazer com que o leitor *incorporas-se* à própria experiência as informações que lhe fornece, não alcançaria seu objetivo. Consiste em *isolar* os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor. Os princípios da informação jornalística (novidade, concisão, inteligibilidade e, sobretudo, *falta de conexão* entre uma notícia e outra) contribuem para esse resultado, do mesmo modo que a paginação e o estilo lingüístico. [Baudelaire, 106/7; grifo nosso]

A imagem negativa da imprensa é diretamente ligada ao fato de ela refletir e aumentar a desintegração existente; é como se a página de jornal fosse um espelho da vida na modernidade que,

diariamente, mostra ao leitor a fragmentação da sua própria situação. Esta situação caracteriza-se, sobretudo, pela dissolução da "experiência", de modo que a imprensa se encontra em oposição direta à narrativa que, na terminologia benjaminiana, é "expressão" da experiência; a narrativa "não tem a pretensão de transmitir um acontecimento, pura e simplesmente [...]; integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência." [ibid.]

Curiosamente, Benjamin recorre ao romancista Proust para considerar a obra deste autor como "restauração da figura do narrador" [ibid.]. A reminiscência proustiana, no entanto, não se impõe por uma questão de gênero literário, uma vez que a »Busca do tempo perdido«, longe de ser uma narrativa, pode até ser vista como uma obra representativa do gênero do romance.¹²¹ Pois a busca e a frustração desta busca na obra proustiana significam uma retomada de um conflito que, *cum grano salis*, encontrou sua primeira articulação no *Dom Quixote*. A busca deste último, à primeira vista uma paródia da busca ("quête") dos cavaleiros andantes, marca o início de um confronto entre o indivíduo e sua "experiência"; a tradição, enquanto conjunto de uma experiência coletiva, perdeu sua validade, de modo que o herói de Cervantes

¹²¹ Evidentemente, o "narrador", enquanto termo da teoria literária, não é necessariamente vinculado ao gênero da narrativa. Benjamin, no entanto, faz esta restrição no seu ensaio »O narrador«, causando assim um certo estranhamento quando transfere este termo para o mundo proustiano.

não está mais no "caminho certo".¹²² Também o romance de Proust gira em torno do "indivíduo isolado" [Narrador, 201], pois este igualmente não dispõe mais da "experiência" que garantiria o sucesso da sua busca.¹²³ Na verdade, o romance de Proust não trata do "tempo perdido", mas, mais precisamente, da perda da "experiência" devido aos efeitos destrutivos do tempo.

Uma vez que a linearidade do tempo, ou seja, a adaptação do homem a um conceito linear do tempo, significa a fragmentação da experiência enquanto totalidade, a situação do protagonista proustiano inevitavelmente lembra a do anjo das *Teses*, uma vez que a "busca do tempo perdido" em Proust se assemelha à tentativa do anjo de "juntar os fragmentos" [Tese 9ª]. A "tempestade" que frustra a tentativa do anjo nada mais é que a progressão implacável do tempo, que impede também ao protagonista proustiano a reconstrução da própria vida como uma totalidade. Os esforços da *mémoire involontaire* são em vão, pois, "segundo Proust, fica por conta do acaso, se cada indivíduo adquire ou não uma imagem de si mesmo, e se pode ou não se apossar de sua própria experiência." [Baudelaire, 106] O surgimento inesperado da "imagem de si mesmo" no episódio da *madeleine* não é essencialmente diferente do relampejar, também accidental, da "imagem da história" e do mesmo modo

¹²² Cf. o ensaio »A saída do cavaleiro cortês« de Auerbach; apesar de todas as adversidades da "aventura", a busca do cavaleiro cortês sempre aconteceu no "caminho certo" [AUERBACH (1987)112] e dentro de um mundo "criado e preparado para a provação do cavaleiro" [118].

¹²³ Cf. a articulação hegeliana da frustração romanesca: "... Por isto, uma das colisões mais comuns e, para o romance, mais adequados é o conflito entre a poesia do coração e a prosa adversa das circunstâncias ..." [HEGEL (1984), II, 452].

que é "irrecuperável a imagem do passado que ameaça desaparecer com cada momento do presente" [Tese 5ª; tradução nossa], o esforço voluntário do protagonista proustiano em segurar a imagem trazida pela *mémoire involontaire* é condenado ao fracasso.¹²⁴

Evidencia-se novamente a importância específica que Benjamin atribui à "imagem" que, enquanto formação complexa, é superior à 'linha' do tempo: a imagem não só traz o mundo do passado, mas a irrupção repentina do passado no presente, além de interromper a rotina da sucessão e do revezamento dos acontecimentos, produz uma "imagem" que aproxima estes acontecimentos tidos como distantes; a sucessão se torna justaposição. Se o conceito do tempo linear separa e isola os acontecimentos - quando não lhes impõe a lógica da causa e do efeito -, a sua junção destes acontecimentos através da imagem possibilita o resgate de uma totalidade perdida. A recuperação da infância através da *mémoire involontaire* corresponde basicamente à "redenção" do passado através da "imagem da história" das *Teses*, com a ressalva de que, para Benjamin, o resgate da totalidade não é mais centrado num sujeito, ou seja, numa suposta totalidade do eu. A "experiência individual" [Narrador, 215] é parte integral de uma "experiência coletiva" [ibid.], que transcende os estreitos

¹²⁴ PROUST (1954)45/46. Uma comparação do episódio da *madeleine* e as *Teses* certamente traria resultados importantes, a começar pelo seu caráter de "choque" ("contre mon habitude" [44]), sua não-causalidade ("Um plaisir délicieux m'avait envahi, isolé, sans la notion de sa cause." [45]) e o caráter material-sensorial da memória involuntária que garantem a evocação da "imagem": "Certes, ce qui palpite ainsi au fond de moi, ce doit être l'image, le souvenir visuel, qui, lié à cette saveur, tente de la suivre jusqu'à moi." [46]

tos limites do individualismo moderno e tem que ser procurada ou na mentalidade comunitária da Idade Média, ou na nova mentalidade participativa marcada pela "dispersão" que Benjamin esboça no ensaio sobre a obra de arte. Em »Sobre alguns temas em Baudelaire«, Benjamin ressalta o caráter coletivo da experiência:

Na verdade, a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com freqüência inconscientes, que afluem à memória. [*Baudelaire*, 105] ... Onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo. [107]

Deve-se observar, no entanto, que Benjamin, como Proust, descarta a possibilidade de o indivíduo contemporâneo dispor livremente da "experiência" enquanto acumulação dos "dados" de um passado coletivo. De certo modo, é obrigado a delegar esta possibilidade para o mundo medieval, uma vez que a modernidade se caracteriza por uma espécie de recalque em relação a esta experiência e uma vez que esta modernidade não dispõe mais de narrativas que, através dos seus "vestígios", apontem para esta experiência. Pois não é a experiência que se perdeu, mas o acesso a ela e, sem este acesso, não há mais como "intercambiar experiências" [*Narrador*, 198]. Este intercâmbio não deve ser confundido com a comunicação de informações, mas, em analogia às reflexões benjaminianas sobre a linguagem, baseia-se no princípio da nomeação. Da mesma maneira que a palavra, enquanto nome, evoca um objeto concreto por ser parte integral deste objeto, a

experiência particular, por ser parte da experiência coletiva, sempre carrega consigo os "vestígios" desta última. A narrativa não comunica uma experiência particular, mas ela é a nomeação desta experiência que, por sua vez, faz surgir a experiência coletiva, da mesma maneira que o sabor da *madeleine*, por ser parte da infância do protagonista, faz surgir esta infância. É esta relação metonímica que, devido aos nexos concretos e sensoriais, confere um caráter material ao "intercâmbio" de experiências e que faz com que fazer uma experiência e ouvir uma narrativa sejam a mesma coisa:

O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. [Narrador, 201]

As atividades do "retirar" e do "incorporar" transformam as narrativas em peças artesanais que se encaixam no seu lugar previsto com a mesma facilidade que a experiência particular se encaixa na experiência coletiva. Com todas as diferenças que distinguem um romance do século XX da narrativa medieval, a experiência (*lato sensu*) do protagonista proustiano divide com a narrativa a relativa simplicidade deste processo do "retirar" e "incorporar", uma vez que basta uma sensação gustativa específica, a rara combinação da *madeleine* com um determinado chá, para fazer surgir toda a infância do protagonista de uma "xícara de chá". Evidentemente, Proust não pode mais recorrer a uma experiência global - a divisão da sociedade no "lado" dos Swann e dos

Guermantes é um fato consumado -, de modo que o resgate de alguma totalidade fica restrito ao âmbito do próprio eu. Não há mais narrativa disponível que una os indivíduos e os proteja contra as ameaças do tempo. A "restauração da figura do narrador" por Proust se limita à reconstituição do "tempo perdido" de um único indivíduo, que identifica uma sensação efêmera e casual, a *madeleine*, como parte "retirada" da sua infância e consegue "incorporar" esta sensação, assim como toda a infância, como parte integral na totalidade da sua vida. A *madeleine* é o ponto de partida de uma pista, de um "vestígio", que não só leva a esta infância, mas que a evoca como uma "imagem" complementada por todas as circunstâncias que constituem o mundo deste passado individual.

De certo modo, a referência proustiana se impõe às reflexões de Benjamin, pois evidencia, à sua maneira, a estreita relação entre inconsciente e totalidade, por um lado, e entre consciência e fragmentação por outro. Tanto Proust quanto Benjamin não se limitam a constatar o fato da fragmentação, mas questionam ao mesmo tempo a possibilidade de o sujeito superar esta fragmentação via consciência. Os dois autores baseiam a recuperação do passado num fundamento material e inconsciente, seja nas "ruínas" da história e seu "índice misterioso", seja no "odor e sabor", que, "como almas", ficam à espreita para trazer o "edifício imenso da lembrança".¹²⁵ Nos dois casos, o papel do

¹²⁵ "Mais, quand d'un passé ancien rien ne subsiste, [...] l'odeur et la saveur restent encore longtemps, comme des âmes, à se rappeler, à attendre, à espérer, sur la ruine [!] de tout le reste [...] l'édifice immense du souve-

sujeito se restringe, inicialmente, a registrar as manifestações acidentais do passado, para só depois passar para a "construção" da história (Benjamin) ou para o "reencontro" do tempo (Proust). Os fenômenos materiais são os vestígios "manifestos" que levam à totalidade "latente", são as peças-chaves, que não só se encaixam nesta totalidade, mas que, enquanto chaves, abrem o acesso a ela.

A referência a Freud é explícita em »Sobre alguns temas em Baudelaire« [*Baudelaire*, 108s.], onde Benjamin resume seus idéias em torno dos "traços mnemônicos" (*Gedächtnisspuren*). "Traço" é apenas uma das traduções, ao lado de "pista" e "vestígio", do *topos* de *Spur*, que aparece nos mais diversos escritos¹²⁶ e que pode ser considerado como um dos pilares que sustentam o materialismo *sui generis* benjaminiano. Retomando a tese de »Além do princípio do prazer« de Freud, segundo a qual "o consciente surge no lugar de uma impressão mnemônica (*Erinnerungsspur*)" [*Baudelaire*, 108¹²⁷], ou seja, segundo a qual o consciente se

nir." [PROUST (1954)47].

¹²⁶ A variedade das traduções de *Spur*, às quais se deve acrescentar ainda "impressão" e "marca", é problemática, pois, para o "pensamento poético" de Benjamin, é importante que um termo como *Spur* seja mantido igual nos mais diversos contextos, pois, de acordo com a filosofia da linguagem benjaminiana, trata-se do "nome" de uma idéia. "Insistindo" no uso do mesmo termo, Benjamin não só evoca a mesma idéia nos diversos contextos, mas enriquece esta idéia através destes contextos; os contextos particulares são os "extremos" responsáveis pela "configuração da idéia" [*Origem*, 69]. Reaparecendo sempre igual em escritos (aparentemente) opostos pelo seu cunho ideológico, o termo contribui para a "coexistência significativa" [ibid.] dos opostos. Além disto, a identidade do termo faz com que Benjamin "cite" determinados textos da própria obra, revelando assim suas afinidades apesar das diferenças aparentes. Tudo indica que a referência a Freud se deve, inicialmente, ao fato de Freud também centrar parte das suas reflexões no termo *Spur*.

¹²⁷ Grifado no original de Freud; cf. FREUD (1975)234.

encontra numa postura de defesa contra os traços mnemônicos. Benjamin não só valoriza a importância dos nexos materiais e inconscientes, mas evidencia, ao mesmo tempo, a fragilidade dos nexos estabelecidos pela consciência, que resulta da precariedade de toda tentativa consciente de enquadrar a realidade nos parâmetros do tempo e do espaço. O tempo, enquanto categoria da consciência, lineariza e, conseqüentemente, fragmenta a totalidade da história, ou, como em Proust, a totalidade da própria vida, de modo que o inconsciente se oferece como instrumento para a recuperação desta totalidade. Não é por acaso que Freud, ainda no mesmo capítulo de »Além do princípio do prazer«, considera o inconsciente como avesso às categorias do tempo e do espaço.¹²⁸

Por mais problemática que possa ser uma comparação entre o pensamento do século XX e a mentalidade medieval, os dois se aproximam, pelo menos negativamente, pela mesma distância em relação à superestimação da consciência na era racionalista. No entanto, a idéia benjaminiana do vestígio, que cria uma 'ponte' entre as eras pré e pós-racionalistas, é algo mais que o fruto de uma postura anti-racionalista e faz parte de um projeto de construção ou de reconstrução da "experiência", seja ela a experiência histórica das *Teses* ou a experiência individual da *mémoire involontaire*. A leitura de Freud e de Proust confirmaram

¹²⁸ "O teorema kantiano, segundo o qual tempo e espaço seriam formas necessárias do nosso pensamento, hoje pode ser submetido a uma discussão em conseqüência de certas descobertas da Psicanálise. Nós vimos que os processos inconscientes em si são »atemporais«. Isto significa em primeiro lugar que estes processos não são ordenados segundo critérios temporais, que o tempo não altera nada neles e que a idéia do tempo não se aplica a eles." [FREUD (1975) 238]

a já mencionada suspeita de Benjamin de que a suposta mediação da consciência, ao invés de proporcionar uma aproximação entre o eu e seu mundo, levaria antes a um distanciamento. A "forma artesanal de comunicação" desconhecia este distanciamento:

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesanato - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o "puro em-si" da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca [*Spur*] do narrador, como [a marca da] mão do oleiro na argila do vaso.¹²⁹ Os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que preferiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica. [*Narrador*, 205]

A "marca do narrador" tem dois aspectos: por um lado, esta marca individualiza o narrado, como cada detalhe na descrição das circunstâncias cria uma certa distância entre o narrador e seus ouvintes. Mas, como já foi apontado, uma das fontes do interesse na narrativa parece ser a superação desta distância quando a experiência individual apresentada pelo narrador é "incorporada" à experiência coletiva. Paradoxalmente, as circunstâncias enquanto marcas diferenciadoras e distanciadoras conferem ao mesmo tempo verossimilhança à narrativa, pois fazem com que ela seja considerada como 'peça' de uma determinada realidade. As circunstâncias são os vestígios materiais que 'comprovam' que a

¹²⁹ Cf. o original alemão desta última frase: "So haftet an der Erzählung die *Spur* des Erzählenden wie die *Spur* der Töpferhand an der Tonschale." [II, 447; grifo nosso]

narrativa emana diretamente da "matéria da vida vivida" [II, 442] e que não se trata do produto de uma mente solitária como no caso do romance. Nada impede, aliás, que estas circunstâncias também sejam fictícias; ao contrário da informação de imprensa, que se limita a relatar fatos verificáveis da realidade externa, a narrativa não convence os ouvintes através de 'fatos verdadeiros'. A verdade da narrativa é de outra natureza e depende muito mais da questão se a narrativa, enquanto 'peça', se encaixa na experiência coletiva. Platonicamente falando, a narrativa, como qualquer ficção, é um "simulacro" defeituoso da verdade, uma "mentira"; o segredo de uma 'boa mentira', no entanto, está no fato de haver "circunstâncias" que a vinculem à "experiência" e que a tornem verdadeira enquanto representação bem-sucedida desta experiência. O sucesso da narrativa não depende da sua verificação como uma verdade anterior a ela, verificação esta que se reduz à questão do certo e do errado, mas depende da sua qualidade estética enquanto representação, ou seja, da questão do belo.¹³⁰

¹³⁰ Para a relação entre a verdade e o Belo, cf. *Origem* 52-53: "Nele [no *Simpósio* de Platão] a verdade é apresentada como o conteúdo essencial do Belo, o reino das idéias, e a verdade é considerada bela. A compreensão dessas teses platônicas sobre a relação entre a verdade e a beleza tem importância capital não somente para qualquer filosofia da arte, como para a própria determinação do conceito da verdade."; cf. também GAGNEBIN (1978) 11

4. Vestígio e aura

Numa carta de 9/12/1938 a Adorno, Benjamin escreve: "O conceito do vestígio encontra sua determinação filosófica em oposição ao conceito da aura." [Cartas, 792] A observação faz parte da discussão em torno do primeiro ensaio de Benjamin sobre Baudelaire («Charles Baudelaire. Um lirico no auge do capitalismo»), cuja publicação Adorno recusou em nome do "Instituto". Os dois *topoi*¹³¹ da "aura" e do "vestígio", no entanto, aparecem nos mais diversos escritos de Benjamin e mesmo se a confrontação direta dos dois termos, como nesta carta, seja uma exceção, trata-se dos dois pólos de uma dicotomia que pode ser associada à dicotomia já exposta entre a idéia da integração e a da isolação. Os "vestígios" são nexos materiais que vinculam a experiência individual à experiência coletiva e, conseqüentemente, são responsáveis pela integração do particular no seu contexto maior, ao passo que a aura surte o efeito contrário, isolando o particular do contexto de um determinado presente.

Como já foi apontado, o ambiente artesanal não serve tanto como embasamento sociológico da narrativa, porém como complexo metafórico que ilustra a idéia da integração em vários níveis. Tanto as diversas atividades artesanais quanto a própria organização comunitária dos artesãos são panos de fundo ideais para

¹³¹ Apesar de não ser muito usado na crítica literária atual, considera-mos preferível o termo *topos*, como ele foi (re)introduzido por E.R. Curtius. Evitamos falar em "conceito", embora usado pelo próprio autor nesta carta, por ser associado ao procedimento teórico, amplamente questionado na obra benjami-niana. Um sinónimo de *topos* seria o alemão *leitmotiv*.

ilustrar o caráter integrativo da narrativa. Com o fim da Idade Média acabam os "vestígios" que permitiam a "inserção" [Narrador, 209], a ancoragem¹³² da narrativa na "experiência" e de modo que a Renascença marca o início de uma evolução que se caracteriza por um crescente isolamento tanto da obra literária quanto da obra de arte em geral. As gerações pós-medievais se "esquecem" da raiz comum de arte e artesanato¹³³ e, como já foi exposto, a adoção de uma perspectiva histórica parece ser uma das causas pelas quais a obra de arte se afasta do seu contexto social. A preocupação renascentista com o eixo temporal e com a busca das origens, movida pelo próprio empenho em fazer "renascer" a Antigüidade, aconteceu em detrimento dos "vestígios" que uniam as obras de uma determinada época à estrutura social vigente. A coesão do espaço social é sacrificada em favor da historização das partes isoladas deste espaço, levando, inclusive, a uma divisão da sociedade em conhecedores e não-conhecedores das origens.¹³⁴

¹³² O termo alemão é *Einbettung* (derivado de *Bett* = leito; ao pé da letra 'enleitamento'), que não chega a ser um *topos* benjaminiano, mas aparece com uma certa regularidade para designar a idéia da integração, como, p.ex. no seguinte comentário sobre Baudelaire: "Se me permitem dizer através de uma imagem o que pretendo fazer: quero mostrar de que maneira Baudelaire está inserido [*eingebettet*] no século XIX. A marca que ele ali deixou tem que surgir tão nítida e inalterada como a de uma pedra recém-removida, após descansar décadas no mesmo lugar." [*Cartas*, 752]

¹³³ Cf. BORNHEIM (1992) 111: "Dessa história faz parte, por exemplo, a modificação do sentido da palavra *gênio* a partir do Renascimento, que passa a designar o artista excepcional, afastando-o da modéstia do artesão [...]."

¹³⁴ Faz parte desta divisão a tendência da aristocracia (e, posteriormente, da burguesia) de se valorizar através de suas origens, comprovadas por uma genealogia exaustiva. O próprio termo "fidalgos" (filho d'algo) mostra que 'ser alguém' significava ser descendente de alguém, ou seja, que a diferença social era derivada de uma identidade histórica.

Como já foi exposto, o processo da temporalização aponta ao mesmo tempo para a tentativa do sujeito racionalista de sair da sua situação 'medieval', ou seja, de apenas ocupar um determinado lugar dentro de uma realidade inalterável, para alcançar o domínio sobre esta realidade, explicando-a através do conhecimento das origens e modificando-a de acordo com determinadas finalidades. Esta temporalização da realidade e a concomitante isolação de elementos da realidade numa série de 'histórias' fazem parte da auto-entronização do homem no lugar do deus medieval.

Evidentemente, esta imposição de uma visão subjetivista não acaba com a justaposição efetiva das diversas áreas temporalizadas num espaço heterogêneo de um determinado presente; o estabelecimento de uma continuidade, que pretende explicar a realidade do presente, causa a fragmentação deste presente enquanto espaço simultâneo.¹³⁵ Esta heterogeneidade alcança seu ápice na entrada para o século XX, que é ao mesmo tempo o momento quando a validade das diversas 'lógicas' lineares passa a ser amplamente questionada.¹³⁶ Uma vez que estas lógicas se evidenciaram como precárias, a própria aura, enquanto delimitação espacial dos objetos 'com história', principalmente das obras de arte, se

¹³⁵ Cf. a "fragmentation de l'espace" em FOUCAULT (1966) 380 e, na mesma página: "Puisque l'homme ne se donne au savoir positif que dans la mesure où il parle, travaille et vit, son histoire pourra-t-elle être autre chose que le noeud inextricable de temps différents, qui leur sont étrangers et qui sont hétérogènes les uns aux autres?"

¹³⁶ O lado-a-lado de diversas "lógicas" lineares é uma das preocupações principais da trilogia »Os sonâmbulos« de Hermann Broch, contemporâneo austríaco de Benjamin. Como Benjamin, Broch questiona o "sonambulismo" destas lógicas e lamenta a perda de uma "estilo" que abranja as diversas atividades de uma mesma época. Cf. BROCH (1989; vol. III), 81, 111.

tornou frágil. A crise do pensamento historicizante no início do século XX reinstaura a procura de "vestígios", de "índices misteriosos" [Tese 2ª], que mostrem o caminho para um "tempo perdido", ou melhor, para uma totalidade perdida, que não tenha nada em comum com a lógica linear e totalitária do racionalismo. A reabilitação da teologia por Benjamin faz parte de uma tentativa de ir além dos projetos de Proust e de Freud de 'salvar' a totalidade do indivíduo¹³⁷ e de um esforço 'artesanal' de (re)inserir este indivíduo numa totalidade maior. Descartando uma postura utópica no ensaio sobre o narrador, Benjamin procura localizar esta totalidade numa época 'teológica', ou seja, no ambiente um tanto idealizado do artesanato medieval, onde se encontram os "representantes arcaicos" do narrador.¹³⁸

Sendo uma "mônada" exemplar da "experiência", a narrativa sempre carrega consigo os vestígios que a vinculam a esta experiência e que impedem a formação de uma aura isoladora. No entanto, o "vestígio da mão do oleiro na argila do vaso" [II, 447] não aponta apenas para a inserção da narrativa na "vida vivida", mas também para o caráter imediato (não-mediado) desta inserção. Da mesma maneira que o vaso toma forma na mão do oleiro, o 'manuseio' permanente da narrativa pela comunidade

¹³⁷ A comparação com Proust evidencia novamente que não se trata, para Benjamin, de superar distâncias temporais eliminando-as: "A experiência de Proust visou a libertar o indivíduo dos grilhões do tempo. Benjamin quer libertar o tempo para a história humana." [GAGNEBIN (1978) 81, referindo-se a SZONDI (1964)]

¹³⁸ Cabe observar que, no »Narrador«, o autor (ainda) não fala explicitamente em teologia, apesar de situar a narrativa num ambiente medieval.

'artesanal' aponta para um contato direto, que Benjamin, no ensaio sobre a obra de arte, já havia postulado para o cinema e a arquitetura. Do mesmo modo que as obras cinematográficas e arquitetônicas podem ter um caráter "tátil", o contato diário com a narrativa evita a formação de uma aura distanciadora entre ela e seus usuários. Fazendo uso permanente da narrativa, o narrador e seus ouvintes confirmam a validade da "experiência" da qual foi "retirada". Evidentemente, nos tempos do cinema, esta experiência, enquanto fundamento universal, já não existe mais; não há mais os vestígios que poderiam "inserir" (*einbetten*) a obra de cinema numa totalidade maior. O caráter "tátil" da narrativa, no entanto, é apenas mais um aspecto que aponta para uma certa afinidade entre o mundo pré-moderno e o mundo 'pós-moderno', para não falar dos outros aspectos, tais como a maior 'modéstia' do sujeito e a maior integração dos envolvidos.

A relação entre oralidade e uso, assim como entre oralidade e artesanato já foi objeto de um dos diálogos de Platão.¹³⁹ No final de *Fedro*, é explícita a defesa da oralidade, pois, segundo Platão, é apenas ela que garante a mediação bem-sucedida de um saber que não consiste no conhecimento dos textos, mas na habilidade "artesanal" de reagir adequadamente a uma determinada situação. A palavra escrita, por ser anteriormente fixada, não acompanha a mudança permanente das situações, de modo que

¹³⁹ Os seguintes comentários sobre Platão se apoiam em WIELAND (1987). Wieland também chama a atenção para o fato de a própria forma do diálogo platônico ser um indício da preferência de Platão pelas formas orais.

qualquer escrita que perpassa as mudanças do tempo sofre um processo de isolamento. Conseqüentemente, o conhecimento destes textos 'defasados' faz parte de um saber que é reservado a um grupo de conhecedores e que, uma vez que não se adapta às necessidades do presente, apresenta todas as características da mentalidade aurática. Para ilustrar suas reflexões, Platão não apenas recorre, como Benjamin, a comparações com o artesanato, mas radicaliza ainda mais o aspecto do uso prático: não é quem faz a sela que decide se ela é boa, mas o cavaleiro [WIELAND (1987)29].

O paralelo entre as reflexões de Benjamin e *Fedro*, no entanto, vai além de uma coincidência no uso das metáforas, pois a oposição entre a palavra oral e a palavra escrita aponta novamente para a questão do tempo e do confronto entre vários níveis temporais. A palavra escrita, por ser um testemunho fixo do passado que sobrevive ao passar do tempo, constitui uma realidade à parte, alheia à situação do presente. O "choque" entre o texto do passado e o contexto do presente poderia ser superado ou, pelo menos, amenizado através da aquisição de conhecimentos sobre esta obra, que a integrariam no novo contexto. Mas, como Benjamin deixou claro nas *Teses*, qualquer mediação através de um saber que estabeleça uma continuidade entre o passado e o presente faz parte de um reducionismo inadmissível. A desconfiança em relação a uma conciliação linear entre o passado e o presente é uma constante no pensamento benjaminiano que encontrou sua articulação mais radical no ensaio

sobre a obra de arte, quando apostou simplesmente na substituição das artes tradicionais pelas artes tecnicamente reprodutíveis.

Se esta opção, pelos motivos expostos, é questionável, ela se sustenta menos ainda no âmbito literário: sem dúvida, a invenção da tipografia por Gutenberg tornou a palavra escrita mais acessível, e, como Benjamin mesmo diz, a "difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa" [Narrador, 201]. O romance, porém, é ao mesmo tempo o gênero do "indivíduo isolado" [ibid.], pois a própria reprodutibilidade técnica, que proporcionou ao indivíduo a possibilidade de se aproximar com mais facilidade da obra de arte literária, contribuiu para a dissolução da cultura oral das comunidades 'artesaniais'. Cabe observar também que a reprodutibilidade técnica do livro não se dirigia contra alguma arte aurática; muito pelo contrário: a invenção da tipografia no século XV, geralmente designada como um dos fatos que marcam o fim da Idade Média, coincide com o início da individualização renascentista e, uma vez que se aceita a associação entre individualismo e a mentalidade aurática, o livro reprodutível parece ter sido antes um fator que favoreceu o desenvolvimento desta mentalidade. Com a impressão dos livros, começa ao mesmo tempo o culto em torno do livro e em torno de determinados autores, cuja consagração se manifesta através da formação de uma aura e das barreiras correspondentes. Se estes autores ainda eram lidos com uma certa facilidade na sua época, o fato de terem passado séculos entre a criação e a leitura muitas vezes é a causa de um distanciamento aurático. Resumindo: não é a

singularidade física do livro que impede o acesso às obras dos "clássicos", cuja tiragem pode chegar aos milhões, mas a aura acumulada por gerações, de modo que a destruição desta aura se torna muitas vezes tarefa primordial do professor de literatura.¹⁴⁰

É de se perguntar por que Benjamin não dedica mais espaço às "gigantescas transformações provocadas pela imprensa [tipografia] - a reprodução técnica da escrita" [*Obra de arte*, 166] e por que ele se limita à simples constatação destas transformações, uma vez que são "gigantescas". Benjamin se esquia da questão alegando que se trata "apenas de um caso especial" [ibid.]. Uma análise mais profunda, porém, teria mais uma vez questionado a tese principal do ensaio, segundo a qual a reprodutibilidade impediria a formação da aura. Pois, ao contrário das afirmações de Benjamin, não é a questão da singularidade e da reprodutibilidade que é decisiva para o problema da aura, porém a questão da fixação, seja ela singular ou múltipla. Pois é a fixação das obras, sejam elas obras de arte ou textos escritos que as perpetua através das vicissitudes das épocas posteriores. Conseqüentemente, cada olhar do presente para o passado se confronta com a grande diversidade simultânea das obras que provêm das mais variadas épocas. Em analogia à imagem do fluxo do tempo [cf. a Introdução deste trabalho], o presente é

¹⁴⁰ A título de exemplo, leia-se o seguinte comentário de Marcelo Coelho: "O pior de tudo é que os livros realmente consagrados - os grandes clássicos - nos intimidam. O sujeito que se aplica a ler os últimos lançamentos não cria coragem para enfrentar Dante Alighieri ou o "Fausto" de Goethe. [ANEXO 3]"

a 'represa' onde se acumulam esses testemunhos da mais variada proveniência, contribuindo para a formação da "imagem do passado"; a sucessão do tempo passado acaba sendo transformada na justaposição do presente. O caso específico da obra impressa mostra que a questão da singularidade física é de ordem secundária; a reprodutibilidade técnica cria melhores condições de acesso, mas não determina o "uso" que o presente faz - ou não faz - desta obra e não determina o lugar que o presente lhe atribui na "imagem do passado".

No caso da narrativa oral, a questão do uso simplesmente não se coloca, pois oralidade significa uso, ou seja, a narrativa não tem como continuar existindo sem ser 'usada'. O fato de a narrativa não ser materialmente fixada e de o narrador poder deixar nela suas "marcas", que são as marcas do seu presente, faz com que ela, mesmo sendo representação de determinadas constantes antropológicas, passe por um processo permanente de reatualização. Se a narrativa é "expressão" de um "passado coletivo", o fato de ela passar de pessoa em pessoa nos termos do 'uso artesanal' lhe confere um dinamismo que impede que ela caia em 'desuso', como a obra de arte plástica. É este dinamismo que faz com que os dados inconscientes, guardados numa memória coletiva - mantenham os nexos com a 'superfície' do presente.¹⁴¹ Não sendo fixada, a narrativa não pode se tornar autônoma e se

¹⁴¹ As imagens freudianas da superfície consciente e da profundidade inconsciente correspondem, basicamente, às tentativas benjaminianas de espacializar o tempo, uma vez que, para Freud, também, o passado não passou, mas continua presente no inconsciente.

afastar do contexto de um determinado presente ou se chocar com ele.

Enquanto o romance, como a obra de arte plástica, é suscetível a formar uma barreira aurática devido à diferença histórica entre sua criação e sua atualização pelo leitor, a narrativa se assemelha mais às artes interpretativas pela necessidade de ser constantemente recriada por alguém. O narrador compartilha com o ator e o músico a função de servir de mediador entre uma criação que "vem de longe" [Narrador, 198], ou seja, de tempos e lugares distantes. No entanto, o fato de cada ouvinte poder se tornar narrador, de a recepção e a produção se unirem na mesma pessoa, coloca a narrativa ainda numa posição particular, também em relação às artes interpretativas: embora o intérprete possa diminuir o caráter aurático da criação original, criação esta que costuma ser fixada por escrito, embora ele possa "fazer uso" desta obra dentro de uma certa margem de liberdade interpretativa, sua interpretação pode passar por um processo de consagração,¹⁴² tornar-se aurática e dificultar o "manuseio" descomprometido nas interpretações posteriores.

¹⁴² Observe-se que o próprio termo "consagração" aponta para o âmbito religioso, para o culto do sagrado.

5. O discurso rememorativo

Certamente, a oralidade da narrativa e a conseqüente necessidade de memorizá-la explicam o fato de se tratar de uma forma literária mais primitiva. No entanto, a facilidade no 'manuseio' da narrativa não significa que ela, enquanto representação, seja mais transparente que outras formas. A narrativa é representação da "experiência" e esta experiência, como Benjamin definiu, resulta da acumulação de dados "com freqüência inconscientes" [*Baudelaire*, 107]. A narrativa, portanto, é representação de um 'inconsciente coletivo' - por mais que Benjamin queira evitar esse termo central de C.G. Jung - e seu caráter primitivo e arcaico não impede que haja, em analogia aos sonhos, desvios e deslocamentos que a tornam enigmática. O esforço dos ouvintes "em conservar o que foi narrado" [*Narrador*, 210] não significa que eles saibam o significado do narrado e a memória, enquanto veículo da narrativa oral, não é uma "memória involuntária" que desse acesso ao inconsciente. O narrador, na verdade, 'não sabe' o que está narrando, pois a narrativa é uma seqüência de "ruínas" que não se tornam mais compreensíveis por fazerem parte de uma seqüência. Do mesmo modo que a narrativa não depende de algum fato anterior que a torne plausível como a informação de imprensa, ela não possui plausibilidade interna. Como Benjamin observa em Leskov [*Narrador*, 203], não há explicações psicológicas que tornem a narrativa mais coerente no sentido de uma melhor concatenação linear. Sendo a narrativa representação

da "experiência" e sendo a experiência a acumulação de dados predominantemente inconscientes [*Baudelaire*, 105], a narrativa se assemelha antes a um sonho com seus saltos desconexos. E da mesma maneira que o conteúdo manifesto do sonho aponta, para usar a terminologia freudiana, para um conteúdo latente, a coerência da narrativa não pode estar na sua concatenação 'horizontal', mas na representação 'vertical' da experiência. Uma vez que esta experiência deve ser representada em toda sua complexidade, incluindo-se seus saltos e lacunas, a narrativa não pode reduzi-la à continuidade unidimensional do discurso linear. Os fragmentos da narrativa são como as "ruínas" da história, que, através do seu "índice misterioso" apontam, metonimicamente, para uma totalidade multidimensional; a representação desta totalidade através da narrativa, que, devido à sucessão dos seus elementos, sempre é uma representação "no tempo", necessita das lacunas para dar espaço à complexidade das possíveis relações entre os fragmentos, das quais a relação sucessiva é apenas uma. Os saltos e interrupções são os "choques" que evitam que a narrativa se transforme num "*continuum*".

A comparação entre o discurso da narrativa e a 'sintaxe' do sonho, contudo, não é explícita em Benjamin e encontra seus limites no fato de o sonho ser um fenômeno individual.¹⁴³ De

¹⁴³ S.P. Rouanet mostra, porém, que o próprio Freud já estabeleceu relações entre o sonho individual e a evolução do gênero humano: "Atrás dessa infância individual, entrevemos a infância filogenética, o desenvolvimento do gênero humano, do qual o desenvolvimento do indivíduo não constitui senão uma repetição abreviada, influenciada pelas circunstâncias fortuitas de sua vida." [FREUD, citado em ROUANET (1990)106]

acordo com a definição benjaminiana da "experiência", no entanto, a narrativa não deixa de ser uma espécie de sonho coletivo, uma vez que ela é representação de uma experiência constituída de dados do inconsciente. Se o sonho individual muitas vezes é descartado como 'disparate' e relegado ao esquecimento, a narrativa, sancionada pela autoridade da tradição [Narrador, 202]¹⁴⁴ e pelo respeito à morte [208],¹⁴⁵ é cuidadosamente preservada; o próprio caráter coletivo garante esta preservação. Cabe ressaltar, contudo, que a narrativa, como o sonho, não é um inconsciente levado à superfície da consciência, mas que ela, pelo menos originalmente, passa pelos mesmos processos de censura e de codificação como o sonho individual. A narrativa pode ser considerada como um sonho levado a sério, cujo significado, literalmente, não pode ser articulado: faltam as articulações entre os fragmentos, que atribuiriam a cada fragmento seu lugar dentro de uma lógica linear. O sentido destes fragmentos é tão misterioso como a própria "experiência"; no entanto, o interesse em conservar o mistério manifesto é a certeza de ele apontar para um mistério latente. Não é a certeza de haver uma articulação 'horizontal', mas a certeza de uma congruência 'vertical', que,

¹⁴⁴ Ao contrário do ensaio sobre a obra de arte, "autoridade" e "tradição" possuem aqui uma conotação positiva.

¹⁴⁵ Num breve paréntese, Benjamin chama a atenção para a presença da morte na Idade Média, ao contrário da tendência 'moderna' de esconder a morte. Esta presença é conseguida através de uma 'mentalidade espacial': "Antes não havia uma só casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido alguém. (A Idade Média conhecia a contrapartida *espacial* daquele sentimento *temporal* expresso num relógio solar de Ibiza: "ultima multis".) [Narrador, 207; grifo nosso]

nos diversos escritos benjaminianos, já foi denominada de "correspondência", de "analogia" e de "expressão".

Cabe fazer, neste contexto, uma citação à *la Benjamin*, que parte de uma coincidência terminológica (com o nosso texto), para se evidenciar como significativa num contexto maior. Em *A cicatriz de Ulisses*, o primeiro ensaio de »Mimesis«, Erich Auerbach compara o discurso "horizontal" de Homero com o discurso "vertical" do Velho Testamento:

Quanto mais isolados e *horizontalmente* independentes são os relatos e os grupos de relatos [do Velho Testamento], se comparados com os da »Iliada« e da »Odisséia«, tanto mais forte é a sua ligação *vertical* comum que os mantém todos juntos sob um mesmo signo, o que falta totalmente a Homero. Em cada uma das grandes figuras do Velho Testamento, desde Adão até os Profetas, encarna-se um momento da mencionada ligação *vertical*. [AUERBACH (1987) 14; grifo nosso]

O ensaio inteiro de Auerbach, assim como outros ensaios de »Mimesis«, giram em torno da dicotomia do "horizontal" e do "vertical", dicotomia esta que implica uma série de reflexões que apresentam afinidades surpreendentes com o ensaio de Benjamin.¹⁴⁶ Considerando, contudo, que a linearidade, em diversos níveis, é um dos alvos principais do pensamento benjaminiano e considerando que Benjamin não se limita a exigir a destruição desta linearidade, mas procura ao mesmo tempo a construção através de uma representação 'vertical', as afinidades entre os

¹⁴⁶ Cf. a publicação da correspondência entre Erich Auerbach e Walter Benjamin" em BARCK (1988). O conteúdo das cartas publicadas de Auerbach se limita a uma descrição das condições de vida no exílio em Istambul. Segundo Barck, cada um dos dois autores tinha conhecimento das publicações do outro.

dois autores, contemporâneos e vítimas das mesmas circunstâncias históricas, já não causam mais tanta surpresa. Cabe observar que Auerbach não expressa nenhum juízo de valor em relação aos dois tipos de discurso apresentados, assim como a crítica à linearidade por Benjamin também não significa que ele exija o monopólio da verticalidade. A mentalidade linear, além de ser a mentalidade dominante da época, era a mentalidade da dominação, o motivo pelo qual Benjamin associa, nas *Teses*, continuidade e sofrimento, progressão ('horizontal') e opressão ('vertical'), e o motivo pelo qual ele entra em colisão também com os conceitos lineares e progressistas do marxismo 'oficial' da época.

Como já foi exposto na ocasião das *Teses*, o 'linearismo' se caracteriza pelo fato de não deixar espaço para que os elementos da cadeia linear pudessem se 'verticalizar', se desenvolver em toda sua plenitude e assumir a função de "mônadas" representativas de uma totalidade maior. Para assegurar à narrativa sua complexidade, "metade da arte narrativa está em evitar explicações" [*Narrador*, 203], pois estas, ao invés de completar o narrado, na verdade degradam as respectivas partes a elementos intermediários de um discurso linear. Só a partir do momento em que a plenitude das partes for resgatada, a sucessão linear pode se tornar produtiva e, uma vez que os elementos não são mais tratados como elos de uma cadeia, a seqüência destes elementos perde seu caráter coercitivo que faz com que cada elemento só se relacione com seus elementos contíguos; a sucessão linear é substituída pela justaposição de mônadas autônomas. A seqüência,

enquanto condição inevitável da escrita, pode ser considerada como um fator puramente acidental, que não impede que elementos distantes se relacionem, mas ela também pode ser considerada como um aspecto a mais que enriquece a leitura da obra em questão.

As radicalizações que aconteceram na literatura do século XX para romper a linearidade do discurso literário fazem parte de uma rebelião contra o pensamento linear, da qual Benjamin participa à sua maneira, sem se contentar, no entanto, com a mera destruição.¹⁴⁷ A verticalização é uma tentativa de resistir à perda definitiva de sentido. Para Benjamin, o sentido existe; este sentido apenas não pode ser articulado através de uma escrita linear, mas apenas negativamente, através de lacunas. Paradoxalmente, o eixo horizontal, condenado pelo seu efeito nivelador, é necessário para que estas lacunas se manifestem.¹⁴⁸

Quando Benjamin, no final do ensaio, menciona o exemplo dos provérbios e os define como "ruínas de antigas narrativas" [*Narrador*, 221], evidencia-se ao mesmo tempo o aspecto produtivo da narrativa: sendo uma "ruína" solitária, o provérbio possui apenas um eixo vertical, ao passo que a narrativa, enquanto

¹⁴⁷ O cinema é muitas vezes apontado como responsável por estas mudanças na literatura que passa a usar cortes e *flash-backs*. Não há necessidade, no entanto, de se falar em "influência", uma vez que "fazer explodir o *continuum*" era uma tendência generalizada.

¹⁴⁸ Cf. também oposição entre a "verticalidade da »Divina comédia« [dan-tesca-medieval]" e a "horizontalidade da »Comédia humana« [balzaciana-moder-nista]" em BORNHEIM (1992) 111. Cabe destacar, no entanto, que, para Benjamin, o 'vertical' não é apenas um sinônimo do universal e atemporal, como nesta passagem de Bornheim.

seriação consecutiva de "ruínas", não só participa das "profundezas" evocadas por elas, mas estimula o leitor a preencher, das maneiras mais variadas, as lacunas que se abrem entre elas. Como Benjamin mostra através do exemplo de uma história de Heródoto (*Narrador*, capítulo VII), são as lacunas que garantem vida longa à narrativa, pois permitem a cada geração nova preenchê-las de acordo com as necessidades do próprio presente.

Escutar uma história sem explicações fáceis exige tempo, pois, para se apreciar o narrado em toda sua "amplitude" [*Narrador*, 203], o ouvinte tem que dispor do ócio necessário. Não é o caso do leitor dos jornais, que, envolvido no nervosismo da vida urbana, precisa da comodidade de informações plausíveis que não atrapalhem o andamento dos seus negócios. Em contrapartida, estas informações desaparecem da maneira que surgiram, sem deixar os "vestígios" que seriam necessários para o leitor relembra-la. O revezamento permanente das informações que acompanha a progressão "horizontal" da vida cotidiana se opõe à assimilação da narrativa, pois este

processo de assimilação se dá em camadas muito profundas e exige um estado de distensão que se torna cada vez mais raro. Se o sono é o ponto mais alto da distensão física, o tédio¹⁴⁹ é o ponto mais alto da distensão psíquica. O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussuro nas folhagens o assusta. [...] Contar histórias sempre

¹⁴⁹ De acordo com o dicionário, "tédio" é a tradução correta de *Langeweile*. Uma vez, porém, que a conotação negativa de "tédio" não se enquadra bem neste contexto, é de se supor que Benjamin tenha usado *Langeweile* na acepção literal que, eventualmente, coincide com um uso arcaico e que dá simplesmente a idéia de "muito tempo"; ao nosso ver, a tradução de *Langeweile* por "ócio" seria mais adequada.

foi a arte de contá-las sempre de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. [Narrador, 204]

O âmbito artesanal se oferece novamente como atmosfera mais adequada para este "estado de distensão". Para que a história se verticalize e entre nas "camadas muito profundas", o ouvinte, atordoado, de certa maneira, pelo ritmo do trabalho, tem que esquecer-se de si mesmo, permitindo assim que a narrativa tenha acesso às camadas profundas do inconsciente. Evidencia-se novamente a exigência benjaminiana de o sujeito se 'retirar' para não bloquear, como neste caso, o acesso da narrativa à "experiência", que, de acordo com uma passagem já citada, se constitui de dados predominantemente inconscientes.

Porém, a 'retirada' do sujeito é apenas uma das condições que favorecem a assimilação 'artesanal' da narrativa. Se o sujeito é absorvido pelo ritmo repetitivo da roca ou do tear, a própria repetição é essencial para que a narrativa se grave, literalmente, na memória, deixando nela seus vestígios. Ao contrário da informação de imprensa que surge e desaparece no fluxo progressivo do próprio dia-a-dia, a narrativa, em analogia às atividades artesanais, é um eterno começar-de-novo que escapa ao fluxo linear do tempo para formar as "camadas muito profundas": "contar histórias sempre foi a arte de contá-las sempre de novo". Uma vez que "experiência" é acumulação de dados predomi-

nantemente inconscientes e uma vez que não há uma diferença essencial entre fazer experiências e ouvir, ou seja, assimilar a experiência alheia através da narrativa, a repetição contínua desta última acaba contribuindo para a acumulação e a conservação dos dados na "memória coletiva".

A justaposição interna das partes da narrativa seria um fator de fragilização se ela fosse, como a informação de imprensa, um fenômeno único e efêmero no fluxo linear do tempo. A repetição da narrativa, no entanto, não impede apenas que ela escape à linearidade do tempo, mas, para manter a imagem de fluxo, leva também à sedimentação dos "dados" que se acumulam no fundo deste fluxo. A justaposição das partes internas da narrativa acaba sendo solidificada através da sua superposição via repetição. As partes da narrativa, que, na superfície linear, aparecem como fragmentos desconexos de um discurso onírico, se tornam significativas quando lidas 'verticalmente', ou seja, como "ruínas" manifestas de uma "experiência" latente. Citando Valéry, Benjamin recorre novamente ao âmbito artesanal para ilustrar suas reflexões:

"[Valéry:] Iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas ... todas essas produções de uma indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem não cultiva o que não pode ser abreviado." Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa. Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas

constituídas pelas narrações sucessivas. [Narrador, 206] 150

A "narrativa perfeita" não é exatamente o "coroamento" das camadas (trata-se de um acréscimo do tradutor), mas a narrativa é constituída da superposição que resulta das inúmeras repetições e as "narrações sucessivas", na verdade, são a repetição sucessiva da mesma narrativa (*Nacherzählung*; II,448). É a repetição que permite esta combinação da sucessão e da superposição, da diferença e da identidade: cada história, apesar de passar de mão em mão e apesar dos detalhes individuais que ela recebe da mão dos narradores-artesãos, permanece basicamente igual através das mudanças do tempo. A repetição da mesma narrativa não leva apenas à sedimentação e à superposição de diversas "camadas", mas estas camadas, como mostra o exemplo de Valéry, são "translúcidas", fazendo com que a superposição das camadas revele tanto a identidade da narrativa quanto os acréscimos individuais de cada narrador.

Do mesmo modo que cada narrativa permite a verbalização de uma determinada "situação" [Narrador, 200], de um determinado presente passageiro, ela, sendo basicamente sempre a mesma, é ao mesmo tempo o ponto estável que se mantém igual através de todas

150 Observe-se, mais uma vez, as afinidades com o ensaio já citado de Auerbach: "O mais importante, contudo, é a *multiplicidade de camadas* dentro de cada homem; isto é dificilmente encontrável em Homero, quando muito na forma da dúvida consciente entre dois possíveis modos de agir; em tudo o mais, a multiplicidade da vida psíquica mostra-se nele só *na sucessão, no revezamento das paixões*; enquanto que os autores judeus [do Velho Testamento] conseguem exprimir as *camadas simultaneamente sobrepostas* da consciência e o conflito entre as mesmas." [AUERBACH (1987) 10; grifo nosso]

as situações, ou seja, através de todas as camadas. Se a "experiência", em analogia aos sedimentos fluviais, é a acumulação de dados inconscientes na memória que escapam ao fluxo do tempo para se fixarem no seu fundo, a narrativa, enquanto representação da experiência, imita esta estrutura da experiência através da superposição de "camadas finas e translúcidas". Se a sedimentação fluvial é a transição do dinâmico para o estático na natureza, a superposição artesanal, por mais simples que ela seja, é o refinamento cultural do processo natural. A repetição da narrativa, necessária para a sua superposição, é a intervenção humana no fluxo do tempo, intervenção esta que testemunha ao mesmo tempo o esforço 'artesanal' em trabalhar e retrabalhar o mesmo objeto, ou seja, a mesma narrativa. Embora a repetição exista na natureza na forma dos diversos ciclos, o trabalho artesanal, além de não ser mais submetido a estes ciclos como o trabalho do agricultor, 'tem história', pois cada narrativa divide com os objetos artesanais a característica de carregar a "marca do narrador".¹⁵¹ Não é, aliás, o caso do operário industrial na linha de montagem, cujos movimentos estereotipados, submetidos ao fluxo progressivo da produção, não deixam marcas. Não podendo voltar atrás, ele se torna vítima de um processo contínuo que ele não pode interrom-

¹⁵¹ A oposição entre ciclo natural e história cultural perpassa o 'clás-sico' de Mircea Eliade, «O mito do eterno retorno». Cf. também os comentários de G. Bornheim sobre esta questão em Marx: "[...] quando Marx afirma que o homem pertence ao reino da natureza, ele acrescenta de imediato e invariavelmente que o homem, além de ser um ser natural, é também, e originalmente, um ser histórico. Vale dizer que, se a natureza [...] é essencialmente repetitiva, o advento do homem representa uma certa forma de ruptura na ordem repetitiva natural." [BORNHEIM (1992) 107/8]

per. A alienação do operário em relação à produção, denunciada por Marx, consiste também na impossibilidade de intervir neste processo quase-natural que não permite que ele contribua para a 'história' do produto. Sendo apenas um elo na cadeia da produção, o operário, ao contrário do artesão, não tem a autonomia necessária para tratar o produto como mônada, ou seja, para dar a este produto uma dimensão 'vertical'.

A combinação da sucessão e da superposição já foi apresentada, na ocasião das *Teses*, como característica da rememoração. O retorno anual dos dias sagrados é a rememoração de um determinado acontecimento histórico (ou pseudo-histórico) que, devido ao movimento cíclico do ano, deixa de ser puramente histórico nos termos do tempo linear. A rememoração significa a recusa de um conceito "aditivo" do tempo, que Benjamin atribui à chamada "história universal" [Tese 17^a], e o substitui por um conceito que, como já foi exposto, encontra sua melhor representação na figura da espiral: não se trata simplesmente de trocar a linearidade aditiva-horizontal pela linearidade cumulativa-vertical, mas de uma combinação que reúna as duas dimensões, sintetizando a progressão e a repetição. Detectadas as afinidades entre a narrativa e a rememoração, o fato de Benjamin chamar a rememoração de "musa do romance", atribuindo ao romancista uma "memória perpetuadora" [*Narrador*, 211], não deixa de surpreender.¹⁵² Segundo Benjamin, o romance é o gênero do "indivíduo

¹⁵² Cf. ROUANET (1990)49, que simplesmente associa rememoração e narrativa, sem considerar as afirmações contrárias a Benjamin.

isolado", opondo-se assim ao caráter coletivo da narrativa, e a leitura do romance, ao contrário das infinitas repetições da narrativa na comunidade, é um ato único e solitário que se assemelha a um processo de combustão pois, por um momento, o romance nos dá

o calor que não podemos encontrar em nosso próprio destino. O que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro. [Narrador, 214]

Tudo indica que Benjamin foi vítima do próprio "pensamento poético" [ARENDT], deixando-se levar por um fenômeno de superfície, para chegar a conclusões contraditórias. Como já foi apontado, procede à remotivação do termo *Eingedenken* (rememoração), ressaltando o elemento *Ein-*, que tanto pode evocar a idéia da unicidade, quanto a idéia da união (*Einheit*), sendo que esta união, por uma questão de lógica, sempre é a união de elementos diversos. Em relação ao romance, o gênero da individualidade e da isolação, Benjamin ressaltava o primeiro aspecto ("... um herói, uma peregrinação, um combate ... [Narrador, 211; grifo de Benjamin]), ao passo que, nas *Teses*, prevalece o segundo aspecto, o aspecto 'religioso', ou seja, o *Eingedenken* é a rememoração e refere-se ao ato coletivo de lembrar o mesmo dia sagrado através de anos consecutivos e de transformar este dia num elemento unificador que, até um certo ponto, elimina a diversidade dos anos em progressão. Mesmo levando em conta que o *Eingedenken* deve ser considerado como termo genuinamente benjamiano, é de se perguntar se, uma vez que se trata de um termo central, Benjamin

não seria obrigado a manter uma certa coerência no uso deste termo. Evidentemente, não se pode tratar de uma coerência linear no sentido de uma 'boa' concatenação dos argumentos e da imposição de um conceito fixo. Uma vez que a leitura linear dos textos benjaminianos é obstruída por uma série de "choques", ou seja, por uma negação permanente da linearidade, a coerência no uso do mesmo termo tem que ser detectada numa perspectiva vertical. Pois, basicamente, os escritos de Benjamin apresentam a mesma estrutura da narrativa, cujo 'sentido' se revela a partir da superposição de diversas "camadas" textuais.

As observações críticas em relação ao termo *Eingedenken* se baseiam no fato de a rememoração, além de ser tematizada em diversos contextos, fazer ao mesmo tempo parte da técnica do discurso benjaminiano. De certo modo, o caráter não-linear deste discurso é compensado pela 'insistência' em determinados termos-chaves; quando Benjamin retoma um termo já usado num contexto diferente, ele "cita" este contexto e obriga o leitor a superpor estes contextos aparentemente desconexos. A identidade do termo leva à construção de um eixo vertical em torno do qual 'giram' os diversos contextos, cuja superposição leva tanto à exploração do termo em toda sua 'profundidade' (vertical), quanto ao relacionamento de "camadas" tidas como desconexas. A rememoração, enquanto recurso técnico do "pensamento poético", não serve para reafirmar a validade do mesmo termo enquanto denominador comum de contextos diferentes, mas para enriquecer este termo pelos mais diversos contextos e para conhecer seus "extremos".

IV. Observações finais

Se a aproximação entre a narrativa de origem medieval e o discurso benjaminiano pode parecer um tanto forçada devido à distância histórica, as reflexões iniciais da »Origem do drama barroco alemão« não deixam dúvida sobre as afinidades espirituais de Benjamin com a mentalidade medieval. Da mesma maneira que a referência à meditação dos monges na Tese 10ª não pode ser descartada simplesmente como extravagância benjaminiana - ela confirma apenas a exigência de uma postura 'teológica' na Tese 1ª - , estas reflexões revelam um parentesco com o mundo medieval que, como no caso do »Narrador«, vai muito além de uma atitude nostálgica. A análise deste último ensaio mostrou que este parentesco não tem apenas razões negativas, ou seja, não resultou da mera oposição à mentalidade moderna e do ceticismo em relação à autonomia do sujeito. Em »Origem do drama barroco alemão«, a valorização da Idade Média tem dois aspectos: em primeiro lugar, ela é uma tentativa de evidenciar as raízes medievais do drama barroco e de questionar a opinião, vigente na época, segundo a qual o drama barroco teria se inspirado na tragédia antiga [*Origem*, 84-86]. Além desta questão acadêmica, no entanto, evidenciam-se novamente as afinidades entre o próprio discurso benjaminiano e o 'discurso medieval', desta vez não na forma da narrativa, mas na forma do tratado:

[...] A quintessência do seu método [do método do tratado] é a representação. 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. Incansável, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas. Esse fôlego infatigável é a mais autêntica forma de ser da contemplação. Pois ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos [*Sinnstufen*, níveis, graus de sentido] de sua significação, ela recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo. Ela não teme, nessas interrupções, perder sua energia, assim como o mosaico, na fragmentação caprichosa de suas partículas, não perde sua majestade. Tanto o mosaico como a contemplação justapõem elementos isolados e heterogêneos, e nada manifesta com mais força o impacto transcendente, quer da imagem sagrada, quer da verdade. O valor desses fragmentos de pensamento é tanto maior quanto menor sua relação imediata com a concepção básica que lhes corresponde, e o brilho da representação depende desse valor da mesma forma que o brilho do mosaico depende da qualidade do esmalte. A relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material. Em sua forma mais alta, no Ocidente, o mosaico e o tratado pertencem à Idade Média. Sua comparação é possível, porque sua afinidade é real. [*Origem*, 50/51]

Esta citação mais extensa é como uma demonstração do discurso 'estético' benjaminiano: ela fala sobre o tratado e é um tratado (ou parte dele), uma vez que se serve dos próprios recursos descritos. A interrupção e a repetição não são apenas características que marcam este gênero; interrompendo e repetindo o próprio discurso, Benjamin transforma em prática as afirmações teóricas, oferecendo ao leitor uma verdadeira *performance* do próprio pensamento. Fiel à sua declaração "Não tenho nada a dizer - Apenas a mostrar" [*Passagens*, 574; N 1a,8], o autor não seleciona exemplos para comprovar uma tese anteriormente adotada, mas dá o exemplo. Integrando a própria escrita no gênero do tratado, o

texto particular evoca a totalidade do gênero, ou seja, o representa. Não se está diante apenas de um meta-tratado, no sentido de o tratado atual falar sobre o tratado do passado, mas este último é representado, se torna presente através da sua realização.

O próprio gênero do tratado favorece este procedimento, pois a "quintessência do seu método é a representação". Ao invés de adaptar o objeto das reflexões às necessidades do texto, ou seja, de linearizar indevidamente este objeto, o tratado, para ser "representação" deste objeto, se adapta à sua complexidade. Evidentemente, o tratado não tem como fugir da linearidade textual e não se trata de competir com os poemas figurativos do Barroco que representavam uma árvore, uma cruz, etc. através da própria disposição gráfica dos versos. As reflexões sobre o tratado têm pouco a ver com estas tentativas, um tanto ingenuas na perspectiva do século XX, de aproximar a literatura da representação pictórica. Apesar de associar o gênero do tratado ao espírito medieval e barroco, sua caracterização por Benjamin, evidentemente, é carregada pela experiência da modernidade. Não se trata de promover o renascimento de épocas passadas, porém de questionar a mentalidade de três séculos racionalistas, evidenciando as afinidades com um passado anterior a eles. O que Benjamin denomina de "tratado" é antes o "ensaio" conforme caracterizado por Adorno.

O "método" do tratado é a ausência de método, uma vez que o sentido original (e atual) de "método", de acordo com o dicionário-

rio »Aurélio«, é "caminho para chegar a um fim". Benjamin desafia esta definição, quando declara, de maneira apodítica, ou seja, em estilo de tratado: "Método é caminho indireto, é desvio." O método, ou melhor, o procedimento do tratado não obedece às diretrizes de um "fim" que dê continuidade ao andamento das idéias. Da mesma maneira que este fim é imposto - anteriormente - pela intenção do sujeito, o "movimento contínuo" desta intenção é resultado de uma postura subjetivista que pretende dominar o objeto das suas reflexões estabelecendo um método, ou seja, um caminho reto com começo e fim. As "próprias coisas", porém, não possuem começo nem fim e, para evitar uma abordagem subjetivista destas "coisas", faz-se necessária a "renúncia à intenção". Livre da intenção subjetiva, o tratado "começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas".

Estabelecer começo e fim, 'temporalizar' o objeto do conhecimento através de uma cadeia lógica, já foi apresentado, no contexto das *Teses* (de 1940), como característica do procedimento 'teórico', ao qual se opõe o pensamento 'estético' de Benjamin. Esta oposição, no entanto, já se encontra nestes prolegômenos da »Origem do drama barroco alemão« (de 1925), onde o autor diferencia entre o procedimento do "investigador" [pesquisador, *Forscher*] e, do artista, lamentando que o filósofo, que deveria ocupar um lugar intermediário entre os dois, se tenha deixado contaminar pelo espírito teórico. A reabilitação do tratado pode ser vista como uma tentativa de Benjamin de resgatar o elemento estético do "estilo filosófico", cujos postulados são:

a arte da interrupção, em contraste com a cadeia das deduções, a tenacidade do ensaio, em contraste com o gesto único do fragmento, a repetição dos motivos, em contraste com o universalismo vazio, e a plenitude da positividade concentrada, em contraste com a polêmica negadora. [*Origem*, 54-55]

A mentalidade do pesquisador, geralmente considerada como um exemplo de objetivismo, coincide, paradoxalmente, com a postura subjetivista da "intenção". O rigor lógico e objetivo da "cadeia das deduções" esconde o fato de esta cadeia ser usada para se chegar a um fim que, muitas vezes, tem um caráter subjetivista e arbitrário. Antecipando uma das principais preocupações da Escola de Frankfurt, Benjamin desmascara a suposta objetividade do procedimento lógico, que se transformou num mito autônomo (em parceria com o mito do progresso). Os perigos do *logos* não são menores que os perigos do *mitos*, principalmente quando esta a serviço de uma "intenção" particular.

Retomando a citação inicial, chama a atenção o fato de Benjamin falar apenas em "pensamento" e não em sujeitos enquanto portadores deste pensamento. Colocando "o pensamento" no lugar do sujeito gramatical, Benjamin demonstra - novamente através do próprio discurso - que este pensamento independe da "intenção" subjetiva. É nas *Teses*, 15 anos depois destas reflexões, que Benjamin radicaliza sua exigência por um pensamento autônomo, quando, na Tese 17ª, atribui-lhe a tarefa de imobilizar "o movimento das idéias". Certamente, é este postulado de um "espírito" independente que levou Benjamin a fazer restrições também em relação ao marxismo e a reabilitar elementos do pensamento

teológico. É também a teologia a responsável por esta dupla ligação entre Benjamin e seu livro sobre o barroco alemão: ela é parte indissociável do mundo medieval e barroco, mas ela é, ao mesmo tempo, uma opção para fundamentar melhor o ceticismo benjaminiano em relação às possibilidades do sujeito. "Pensar" [Tese 17a] pode ser uma faculdade do sujeito; a história do pensamento, no entanto, mostrou que esta faculdade muitas vezes foi confundida com o conhecimento definitivo do sentido das coisas. A postura teológica tem a vantagem de refutar a "soberba" subjetivista, sem ao mesmo tempo desistir da "fé" na existência de um sentido desconhecido.

Temporalizando a realidade e estabelecendo começo e fim como balizas no tempo que definem o sentido das coisas - cabe lembrar aqui o significado duplo de "sentido" em português -, o sujeito subordina o "objeto" a este sentido predeterminado. Uma vez que o sentido é anteriormente definido, o "conhecimento" deste objeto acaba sendo uma farsa. Por isto, a proposta de Benjamin não visa apenas a minimizar o papel do sujeito, mas também a encontrar uma forma de "pensamento" que, para corresponder ao máximo às idiossincrasias do objeto, seja o mais independente possível das "intenções" subjetivas. Uma vez que este pensamento tem o seu verdadeiro centro no objeto, ele tem que seguir um movimento recursivo, tem que "girar" em torno deste objeto. Voltando "minuciosamente" ao mesmo objeto - que, a cada volta, nunca é exatamente o mesmo - descobrem-se seus "estratos", ou seja, sua dimensão "vertical". O termo "objeto" deve ser

entendido na sua acepção mais ampla, podendo abranger também um texto. E da mesma maneira que o lugar do objeto pode ser ocupado por um texto, cada objeto concreto pode ser o alvo de uma leitura.¹⁵³ Aliás, sondar as diversas camadas de um texto, ou seja, substituir a leitura horizontal e sintagmática por uma leitura vertical e paradigmática é um procedimento genuinamente medieval, pois a exegese dos textos bíblicos pressupunha a existência dos quatro "estratos" de sentido (literal, alegórico, moral, anagógico).¹⁵⁴

Como já se pôde observar por ocasião da análise da narrativa, a repetição, de certo modo, é a dobradiça entre a progressão horizontal e o aprofundamento vertical. Recorrendo constantemente "às próprias coisas" - e não às supostas "fontes" das coisas como no pensamento renascentista -, o tratado rompe e supera ao mesmo tempo esta linearidade. A falta de conjunções, que caracteriza o discurso paratático do tratado (e do ensaio), não só interrompe a leitura linear, mas cria ao mesmo tempo, as condições para o leitor estabelecer outras relações intra-textuais que fogem do esquema seqüencial do anterior e do posterior. Devido ao "choque" das lacunas, a seqüência, ao invés de atrelar os elementos do

¹⁵³ Cf. o comentário de uma das variantes das *Teses*: "O método histórico é um método filológico que se baseia no livro da vida. »Ler o que nunca foi escrito«, diz Hofmannsthal. O leitor aqui apontado é o verdadeiro historia-dor." [I, 1238]

¹⁵⁴ J.-M. Gagnebin lembra a importância dos "estratos" (*Sinnstufen*) na exegese judaica, quando cita o seguinte comentário de Benjamin: "Eu nunca consegui pesquisar nem pensar de outra maneira a não ser em termos teológicos, ou seja, de acordo com a doutrina talmúdica dos 49 graus de sentido (*"Sinnstufen"*) de cada passagem da Tora." [*Cartas*, 524; GAGNEBIN (1978) 7]

texto através de um nexó lógico, se transforma num fator distanciadór, permitindo assim o livre jogo de afinidades e correspondências entre elementos distantes. Da mesma maneira que cada ato de narrar significa a "superposição de camadas finas e translúcidas" [Narrador, 206], o tratado representa seu objeto quando sobrepõe os "estratos de sua significação".

É a afinidade entre elementos distantes, ou seja, a paradoxal combinação da proximidade e da distância que confere ao tratado a tensão interna que Benjamin já havia atribuído à imagem dialética. E da mesma maneira que esta imagem, que é a imagem da história, necessita do distanciamento temporal para se constituir, a própria linearidade gráfica do tratado providencia o afastamento indispensável para a "apokatastasis" [Narrador, 216], ou seja para que a restauração da totalidade aconteça através da aproximação dos seus elementos. De certa modo, os choques destrutivos das lacunas são compensados pelos choques construtivos das afinidades inesperadas, cuja "intermitência" perpassa a leitura do tratado à maneira do "relampejar" da imagem da história. Com a ajuda da memória, da memória involuntária, a repetição do mesmo elemento num ambiente diferente obriga o leitor (*lato sensu*) a relacionar partes distantes, assim como a *madeleine* obrigou o protagonista proustiano a se lembrar do "tempo perdido" e a reconstituir a imagem da infância.

A interrupção e o "recomeço perpétuo" distinguem, portanto, o discurso do tratado do discurso 'lógico', cuja progressão significa ao mesmo tempo distanciamento. Se o tratado lembra

permanentemente partes anteriores através de um movimento recursivo, a dedução lógica e linear leva ao esquecimento dos passos precedentes. A repetição, no entanto, não só lembra as partes passadas, mas é ao mesmo tempo responsável pela formação paulatina de uma segunda dimensão, que faz jus à complexidade do "objeto" representado, fazendo com que o texto ganhe sua verdadeira textura. Tanto a narrativa quanto o tratado, enquanto formas 'medievais', baseiam-se no princípio da repetição, com a diferença de que a narrativa, enquanto forma oral e primitiva, é repetida como um todo, ao passo que o tratado, enquanto forma escrita e elaborada, carrega a repetição no seu interior.

O tratado é o gênero da contemplação, ou seja, de uma atividade originalmente visual. O tratado "considera" o objeto e, da mesma maneira que o objeto em questão não predetermina os movimentos do olhar, o tratado, através das suas interrupções, não conduz sua leitura de maneira imperativa. Mesmo se o leitor seguir a seqüência gráfica do texto, as lacunas deixadas pelas interrupções discursivas evitam que uma parte deste texto seja vista em dependência da parte imediatamente anterior e permitem que o leitor relacione estas partes à sua maneira, ou seja, não como elos de uma cadeia, mas como elementos de uma imagem. O tratado divide com o mosaico a justaposição dos "elementos isolados e heterogêneos", sendo que, no caso do tratado, a fragmentação tem como primeira função romper a concatenação linear do seu discurso. É só a partir desta negação da linearidade

dade que o tratado pode visualizar seu objeto e tornar-se "representação". A leitura do tratado se assemelha muito mais a contemplação de uma imagem, que dispensa o leitor da obrigação de começar esta leitura no início físico do texto. Em analogia à imagem histórica, a leitura do tratado não depende da legibilidade dos seus fragmentos, que, por si só, são incompreensíveis, mas da constelação destes fragmentos que apontam todos para um "ponto crítico":

O índice histórico das imagens [...] significa antes de tudo que se tornam legíveis apenas num determinado momento. Pois este »tornar-se legível« é um determinado ponto crítico no seu interior. [...] Cada leitura de uma imagem [...] carrega a marca do momento crítico, do momento perigoso que está na base de qualquer leitura." [*Passagens* 578; N 3,1]

O tratado, portanto, se caracteriza pelo mesmo fenómeno que constitui a "majestade" do mosaico e poderia ser chamado de "paradoxo do fragmento". Este paradoxo reside no fato de o fragmento, por um lado, não ser autônomo - o fragmento sempre é o fragmento de alguma coisa - e de ser, por outro, indispensável para a formação do todo, seja ele a imagem histórica, o tratado ou o mosaico. Da mesma maneira que as "ruínas" da história são, de acordo com a mitologia judaica, como os 'cacos' de um vaso, ou seja, pertencem a uma totalidade, os fragmentos, ao invés de serem partículas contingentes, constituem esta totalidade. No entanto, como já foi exposto em diversas ocasiões, não se trata de uma totalidade homogênea ou homogeneizante que degrada seus componentes a uma finalidade funcional. A fragmentação faz com

que se trate de uma totalidade heterogênea que respeita a forma bizarra, o "singular-extremo" das partículas, criando, assim, não só um distanciamento mútuo entre as componentes, mas também entre as componentes e o mosaico enquanto totalidade. A heterogeneidade dos fragmentos não é gratuita, mas também não é eliminada pela totalidade no sentido de esta totalidade defini-los e anular sua idiossincrasia.

A comparação entre o tratado e o mosaico não é apenas mais uma das numerosas tentativas de Benjamin de resgatar o caráter espacial e visual do texto. Embora o mosaico faça parte das imagens benjaminianas, sua peculiaridade consiste na sua fragmentação 'explícita', que realça a singularidade das partículas e impossibilita qualquer continuidade fácil entre elas. Do mesmo modo que os impressionistas franceses, através das técnicas pontilhistas, romperam com a pintura tradicional e seu fluxo das cores, fazendo renascer o 'espírito' do mosaico, o recurso ao tratado faz parte do empenho benjaminiano em combater os gestos totalizadores da tradição ocidental.

A preocupação particular com a história e o texto na obra de Benjamin se deve ao fato de estas áreas, devido a sua representação linear, serem especialmente expostas ao perigo de serem vistas como continuidades, onde o caráter singular de cada elemento é suprimido em favor do fluxo linear. "Fazer explodir" este fluxo é o primeiro passo para a "redenção" dos fragmentos.

V. Citações no original alemão

Capítulo I:

[pág. 19, nota 10:] Im Gegenteil: die Sprache ist kein Schicksal, sie wird von *uns* gesprochen, wir können sie jederzeit kritisch »hinterfragen«. Ihr Gesetz hat den Seinsstatus einer bloßen Virtualität; es hat einen imperativen, aber keinen determinierenden zwingenden Einfluß auf den individuellen Sprach-Gebrauch. Das ist ja eben der Grundgedanke der Hermeneutik, daß symbolische Ordnungen, im Gegensatz zu Naturgesetzen, in Deutungen gründen, mithin eine nur hypothetische Existenz beanspruchen und von neuen Sinnentwürfen transformiert und überschritten werden können.

[pág. 26, nota 16:] »Ich aber behaupte, jede Epoche ist unmittelbar zu Gott, und ihr Wert beruht nicht auf dem, was aus ihr hervorgeht, sondern in ihrer Existenz selbst, in ihrem Eigenen selbst. Dadurch bekommt die Betrachtung der Historie, und zwar des individuellen Lebens in der Historie, einen ganz eigentümlichen Reiz, indem nun jede Epoche als etwas für sich Gültiges angesehen werden muß und der Betrachtung höchst würdig erscheint.«

[pág. 29, nota 21:] Die Person des Historikers, seine Zeigenschaft und die damit verbundenen Befangenheiten, treten ganz zurück.

[pág. 30, nota 22:] *Vielmehr ist Verstehen immer der Vorgang der Verschmelzung solcher vermeintlich für sich seiender Horizonte.*

[pág. 32:] Die Geschichte, welche die Sache zeigte, »wie sie eigentlich gewesen ist«, war das stärkste Narkotikum des Jahrhunderts.

[pág. 32, nota 24:] Daß mir nichts ferner liegt als der Gedanke an eine Publikation dieser Aufzeichnungen (nicht zu reden von einer in der Dir vorliegenden Form) brauche ich Dir nicht zu sagen. Sie würde dem enthusiastischen Mißverständnis Tor und Tür öffnen.

[pág. 33, nota 26:] Es ist der Sprung der Menschheit aus dem Reich der Notwendigkeit in das Reich der Freiheit.

[pág. 33, nota 27:] Ranke nimmt die einzelne und unvergleichliche Begebenheit in den Blick, ohne Wirkungszusammenhänge zu explizieren. Er betrachtet Geschichte panoramatisch, als Bilderfolge.

[pág. 36, nota 28:] Gegen nichts sträubt sich also dieser echte Fortschrittsgedanke so wie gegen die Möglichkeit, daß das "ideale Ziel" vielleicht schon im nächsten, ja in diesem Augenblick erreicht werden könnte und müßte [...].

[pág. 38:] Damit ein Stück Vergangenheit von der Aktualität betroffen werde, darf keine Kontinuität zwischen ihnen bestehen.

[pág. 41, nota 30:] Gleich den idealistischen und materialistischen Formen der Dialektik stellt Benjamins Lehre Erkenntnistheorie und Geschichtsphilosophie in einem dar, umfaßt sie Denken und Realität gleichermaßen.

[pág. 43, nota 34:] Mein Denken verhält sich zur Theologie wie das Löschblatt zur Tinte. Es ist ganz von ihr vollgesogen. Ginge es aber nach dem Löschblatt, so würde nichts was geschrieben ist, übrig bleiben.

[pág. 44, nota 37:] ... der reine Fall eines Metaphysikers

[pág. 44, nota 37:] Die theologischen Begriffe [, mit denen Benjamin in seinem Text arbeitet,] sind nicht etwa als Metaphern des Politischen zu verstehen, sondern das Politisch-Geschichtliche ist nur die äußere Erscheinung einer verborgenen theologischen Dialektik.

[pág. 45, nota 38:] Benjamin habe wegen seiner gänzlich unorthodoxen neuesten *Thesen* »allerdings gleich ziemliche Angst vor der Meinung und Reaktion des Instituts« gehabt.

[pág. 45:] Marx sagt, die Revolutionen sind die Lokomotive der Weltgeschichte. Aber vielleicht ist dem gänzlich anders. Vielleicht sind die Revolutionen der Griff des in dem Zuge reisenden Menschengeschlechts nach der Notbremse.

[pág. 47, nota 42:] Lassen Sie mich hier so simpel und hegelisch mich ausdrücken wie nur möglich. Täusche ich mich nicht sehr, so gebricht es dieser Dialektik an einem: der Vermittlung.

[pág. 48, nota 43:] alle Theorie wird meiner Darstellung fernbleiben. [...] Ich will eine Darstellung der Stadt Moskau in diesem Augenblick geben, in der "alles Faktische schon Theorie" ist und die sich damit aller deduktiven Abstraktion, aller Prognostik, ja in gewissen Grenzen auch allen Urteils enthält [...]

[pág. 48, nota 44:] ... des überhistorischen Menschen, der nicht im Prozesse das Heil sieht, für den vielmehr die Welt in jedem einzelnen Augenblicke fertig ist und ihr Ende erreicht.

[pág. 49:] Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte.

[pág. 51, nota 47:] [Dort wurde Dialektik eher zum Garant einer] mechanischen Bewegung auf den Fortschritt hin herabgesetzt statt als die kritische Bewegung der Selbstreflexion anerkannt.

[pág. 54, nota 50:] Das Judentum hat, in allen seinen Formen und Gestaltungen, stets an einem Begriff von Erlösung festgehalten, der sie als einen Vorgang auffaßte, welcher sich in der Öffentlichkeit vollzieht, auf dem Schauplatz der Geschichte und im Medium der Gemeinschaft, kurz, der sich entscheidend in der Welt des Sichtbaren vollzieht [...] Demgegenüber steht im Christentum eine Auffassung, welche die Erlösung als einen Vorgang im »geistlichen« Bereich und im Unsichtbaren ergreift, der sich in der Seele, in der Welt jedes einzelnen, abspielt, und der eine geheime Verwandlung bewirkt, der nichts Außerer in der Welt entsprechen muß.

[pág. 56, nota 51:] [TIEDEMANN:] Rückübersetzung des Materialismus in Theologie - [SCHOLEM:] Seine Einsichten sind die eines ins Profane verschlagenen Theologen. Aber sie treten nun nicht mehr unverstellt als solche auf. Benjamin übersetzt sie in die Sprache des historischen Materialismus.

[pág. 60, nota 54:] Zionismus und Kommunismus waren für die Juden dieser Generation [...] die bereitstehenden Formen der Rebellion [...]

[pág. 60, nota 55:] Es liegt in der Natur der messianischen Utopie ein anarchisches Element, die Auflösung alter Bindungen, die in dem neuen Zusammenhang der messianischen Freiheit ihren Sinn verlieren.

[pág. 60, nota 56:] Die stillschweigende Voraussetzung der historischen Methode ist daher, daß erst dann etwas in seiner bleibenden Bedeutung erkennbar wird, wenn es einem abgeschlossenen Zusammenhang angehört. Mit anderen Worten: wenn es tot genug ist, um nur noch historisch zu interessieren.

[pág. 60:] Das Korrektiv dieser Gedankengänge liegt in der Überlegung, daß die Geschichte nicht allein eine Wissenschaft sondern nicht minder eine Form des Eingedenkens ist. Was die Wissenschaft »festgestellt« hat, kann das Eingedenken modifizieren. Das Eingedenken kann das Unabgeschlossene (das Glück) zu einem Abgeschlossenen und das Abgeschlossene (das Leid) zu einem Unabgeschlossenen machen. Das ist Theologie; aber im Eingedenken machen wir eine Erfahrung, die uns verbietet, die Geschichte grundsätzlich atheologisch zu begreifen, so wenig wir sie in unmittelbar theologischen Begriffen zu schreiben versuchen dürfen.

[pág. 62, nota 59:] Der zweite Teil entwickelt als Formelement der allegorischen Anschauung die Überblendung, kraft deren die Antike in der Moderne, die Moderne in der Antike zum Vorschein kommt.

[pág. 63, nota 60:] *Nur aus der höchsten Kraft der Gegenwart dürft ihr das Vergangene deuten:* nur in der stärksten Anspannung eurer edelsten Eigenschaften werdet ihr errathen, was in dem Vergangnen wissens- und bewahrenswürdig und gross ist.

[pág. 70, nota 64:] [Was an Benjamin so schwer zu verstehen war, ist, daß er,] ohne ein Dichter zu sein, *dichterisch dachte*.

[pág. 81:] das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit

[pág. 81:] Nicht so ist es, daß das Vergangene sein Licht auf das Gegenwärtige oder das Gegenwärtige sein Licht auf das Vergangene wirft, sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt. Mit andern Worten: Bild ist Dialektik im Stillstand. Denn während die Beziehung der Gegenwart zur Vergangenheit eine rein zeitliche ist, ist die des Gewesenen zum Jetzt eine dialektische: nicht zeitlicher sondern bildlicher Natur.

[pág. 87, nota 73:] Daß dieser Anstoß ein äußerlicher und disparater war, ist selbstverständlich. Gerade darum aber war er imstande, in die große, so viele Jahre lang vor jeder Einwirkung von draußen sorgfältig behütete Masse jene Erschütterung zu bringen, die eine Kristallisation möglich macht.

[pág. 91, nota 75:] Die erste Etappe dieses Weges wird sein, das Prinzip der Montage in die Geschichte zu übernehmen. Also die großen Konstruktionen aus kleinsten, scharf und schneidend konfektionierten Baugliedern zu errichten. Ja in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken.

[pág. 93:] Die Ideen verhalten sich zu den Dingen wie die Sternbilder zu den Sternen.

[pág. 96, nota 77:] Denn alle Synthesis - keiner wußte das besser als Kant - geschieht wider die reine Gegenwart, als Beziehung aufs Vergangene und Künftige, jenes Rückwärts und Vorwärts, das von Hölderlins Tabu ereilt wird.

Capítulo II:

[pág. 100, nota 80:] Unser Leben ist, anders gesagt, ein Muskel, der Kraft genug hat, die ganze historische Zeit zu kontrahieren.

[pág. 105, nota 83:] Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren, sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Recht kommen lassen: sie verwenden.

[pág. 105, nota 83:] Es werden Motive versammelt aber nicht durchgeführt. [...] Panorama und "Spur", Flaneur und Passagen. Moderne und immer Gleiches *ohne* theoretische Interpretation - ist das ein "Material", das geduldig der Deutung warten kann, ohne daß es von der eigenen Aura verzehrt würde?

[pág. 105, nota 84:] Diese Arbeit muß die Kunst, ohne Anführungszeichen zu zitieren, zur höchsten Höhe entwickeln. Ihre Theorie hängt aufs engste mit der Montage zusammen.

[pág. 108, nota 87:] Die Wirkung, die von der ganzen Arbeit ausgeht, und die sie keineswegs bloß auf mich und meine Passagen-orthodoxie gemacht hat, ist die, daß Sie sich darin Gewalt angetan haben, [...] um dem Marxismus Tribute zu zollen, die weder diesem noch Ihnen recht anschlagen. Dem Marxismus nicht, da die Vermittlung durch den gesellschaftlichen Gesamtprozeß ausfällt und der materiellen Enumeration abergläubisch fast eine Macht der Erhellung zugeschrieben wird, die niemals dem pragmatischen Hinweis sondern allein der theoretischen Konstruktion vorbehalten ist.

[pág. 112, nota 91:] [...] wider eine genetische Methode, welche die Angabe der Bedingungen [...], der biographischen, der Vorbilder und sogenannten Einflüsse, mit der Erkenntnis der Sache selbst verwechselte.

[pág. 117:] Die Kunstkritik hat nicht die Hülle zu heben, vielmehr durch deren genaueste Erkenntnis als Hülle erst zur wahren Anschauung des Schönen sich zu erheben.

[pág. 117, nota 95:] Die Monaden, von denen meine Schrift handeln wird, sind nichts weiter als einfache Substanzen, welche in dem Zusammengesetzten einhalten sind. Einfach heißt, was ohne Teile ist.

[pág. 124, nota 96:] Daß zwischen der Welt der modernen Technik und der archaischen Symbolwelt der Mythologie Korrespondenzen spielen, kann nur der gedankenlose Betrachter leugnen.

[pág. 129, nota 97:] In der strikten Negativität des Mythos unterscheidet sich Benjamins Interpretation erheblich von der Adornos und Horkheimers.

[pág. 130, nota 100:] Die Aura ist wesentlich magisch-mythischen Charakters; ihre >Zertrümmerung< - z.B. durch die technische Reproduktion oder durch die Allegorie - sprengt den Mythos nicht nur im negativen Sinn von Zerstörung, sondern auch im positiven Sinn >aufklärender< Schärfung kritischen Bewußtseins.

[pág. 131, nota 101:] Die Autonomisierung der Bildlichkeit als Kennzeichen der Moderne bedeutet, daß das Bild seine Vermittlungsfunktion zwischen Innen und Außen, zwischen Mensch und Welt im Prinzip verliert.

Capítulo III:

[pág. 198, nota 123:] Eine der gewöhnlichsten und für den Roman passendsten Kollisionen ist deshalb der Konflikt zwischen der Poesie des Herzens und der entgegenstehenden Prosa der Verhältnisse [...]

[pág. 204, nota 128:] Der Kantsche Satz, daß Zeit und Raum notwendige Formen unseres Denkens sind, kann heute infolge gewisser psychoanalytischer Erkenntnisse einer Diskussion unterzogen werden. Wir haben erfahren, daß die unbewußten Seelenvorgänge an sich »zeitlos« sind. Das heißt zunächst, daß sie nicht zeitlich geordnet werden, daß die Zeit nichts an ihnen verändert, daß man die Zeitvorstellung nicht an sie heranbringen kann.

[pág. 207:] Der Begriff der Spur findet seine philosophische Determination in Opposition zum Begriff der Aura.

[pág. 208, nota 132:] Wenn ich in einem Bilde sagen darf, was ich vorhabe, so ist es, Baudelaire zu zeigen, wie er ins neunzehnte Jahrhundert eingebettet liegt. Der Abdruck, den er darin hinterlassen hat, muß so klar und so unberührt hervortreten, wie der eines Steins, den man, nachdem er jahrzentlang an seinem Platz geruht hat, eines Tages von der Stelle wälzt.

VI. Bibliografia

1. Bibliografia geral

ADORNO, Theodor W.: Der Essay als Form [O ensaio como forma]. In: Theodor W. Adorno: Noten zur Literatur. Frankfurt: Suhrkamp, 1981, 9-33.

ADORNO, Theodor W.: O ensaio como forma. In: Theodor W. Adorno: Sociologia. Coleção grandes cientistas sociais. Organizador: Gabriel Cohn. Coordenador: Florestan Fernandes. São Paulo: Editora Ática, 1986. págs. 167-187.

ADORNO, Theodor W.: Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins [Parataxis. Sobre a lírica tardia de Hölderlin]. In: Theodor W. Adorno: Noten zur Literatur. Frankfurt: Suhrkamp, 1981. 447-491.

ARISTÓTELES: Poética, tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

AUERBACH, Erich: Mimesis: dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Berna: Francke, 1982.

AUERBACH, Erich: Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BLUMENBERG, Hans: Wirklichkeiten in denen wir leben [Realidades em que vivemos]. Stuttgart: Reclam, 1986.

BONOMI, Andrea: Implicações filosóficas na antropologia de Claude Lévi-Strauss. In: Luiz Costa Lima (org.): O estruturalismo de Lévi-Strauss. Petrópolis: Vozes, 1962.

BOHRER, Karl Heinz: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins [Instantaneidade. Sobre o momento do esplendor estético]. Frankfurt: Suhrkamp, 1981.

BORNHEIM, Gerd: A invenção do novo. In: Tempo e história [cit. nesta biblio-grafia], p. 103-119.

BROCH, Hermann: Os sonâmbulos. Tradução de Jorge Camacho. Lisboa: 1988.

ELIADE, Mircea: Mito do eterno retorno. Tradução de José Antonio Ceschin. São Paulo: Mercuryo, 1992.

FOUCAULT, Michel: Les mots et les choses. Paris: Gallimard (Collection Tel), 1966.

FRANK, Manfred: Was ist Neostukturalismus? [O que é neo-estruturalismo?]. Frankfurt: Suhrkamp, 1984.

FREUD, Sigmund: Psychologie des Unbewußten [Psicologia do inconsciente]. Studienausgabe Bd. III. Frankfurt: Fischer, 1975.

KANT, Immanuel: Was ist Aufklärung? [O que é Iluminismo?]. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1964.

KRAUSZ, Luis: O 'enterro' do estruturalismo. François Dosse historia o movimento na França. In: Folha de São Paulo, suplemento »mais«, do 26/12/1993, caderno 6, pág. 11.

KÜHNEL, Reinhard: Marx/Engels. In: Metzler-Philosophen-Lexikon. Editado por Bernd Lutz. Stuttgart: Metzler, 1989.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm: Monadologie. Neu übersetzt, eingeleitet und erläutert von Hermann Glockner [Retraduzido, introduzido e comentado por Hermann Glockner]. Stuttgart: Reclam, 1979.

LEVI-STRAUSS, Claude: O pensamento selvagem. Tradução de Maria Celeste da Costa e Souza, Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

LORAUX, Nicole: Elogia do anacronismo. In: Tempo e história [cf. nesta bibliografia], p. 57-71.

MARQUARD, Odo: Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie. Aufsätze. [Dificuldades com a filosofia da história. Ensaios.] Frankfurt: Suhrkamp, 1992.

MARQUARD, Odo: Abschied vom Prinzipiellen [Despedindo dos princípios]. Stuttgart: Reclam, 1981.

MOTTA PESSANHA, José Américo: O sono e a vigília. In: Tempo e história [cf. nesta bibliografia], p. 33-56.

NIETZSCHE, Friedrich: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben (Unzeitgemäße Betrachtungen II) Leipzig, 1874

MOTTA PESSANHA, José Américo: O sono e a vigília. In: *Tempo e história*, organização Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal da Cultura, 1992. Págs. 33-56.

PROUST, Marcel: À la recherche du temps perdu. 3 vols. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1954.

RAMOS, Maria Luiza: Documento e fantasma em »O Ateneu«. Uma reflexão sobre a questão da influência. In: *Ensaios de Semiótica* 26 (1992/93), 29-54.

RITTER (1971) = Historisches Wörterbuch der Philosophie [Dicionário histórico da filosofia]. Editado por Joachim Ritter. Schwabe: Basel, 1971.

SCHOLEM, Gershom: "Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum" ["Sobre a interpretação da idéia messiânica no judaísmo"]. In: Grundbegriffe des Judentums [Conceitos fundamentais do judaísmo]. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.

SCHOLEM, Gershom: As grandes correntes da mística judaica. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

SCHWARZ, Roberto: Nacional por subtração. In: Tradição e contradição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Funarte, 1987.

TEMPO E HISTÓRIA. Organização Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

TITZE, Hans: Das Kausalproblem und die Erkenntnisse der modernen Physik [O problema da causalidade e as descobertas da Física moderna]. In: Kausalität. Neue Texte. Ed. por Günter Posch. Stuttgart: Reclam, 1981, págs. 30-54.

WIELAND, Wolfgang: Platons Schriftkritik und die Grenzen der Mitteilbarkeit [A crítica à escrita por Platão e os limites da comunicabilidade]. In: Romantik. Ed. por Volker Bohn. Frankfurt: Suhrkamp, 1987.

2. Bibliografia das obras de Benjamin

2.1. Edições alemãs

BENJAMIN, Walter: Gesammelte Schriften. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppen-häuser. [Obra completa. Em colaboração com Theodor W. Adorno e Gershom Scholem, editados por Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser.] Vols. I-VI. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1980. Vol. V: Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1983.

BENJAMIN, Walter: Briefe. Herausgegeben und mit Anmerkungen versehen von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno. [Cartas. Editadas e comentadas por Gershom Scholem e Theodor W. Adorno.] Frankfurt: Suhrkamp, 1978.

2.2. Edições brasileiras

BENJAMIN, Walter: Obras escolhidas. Vol. 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter: Obras escolhidas. Vol. 2. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter: Obras escolhidas. Vol. 3. Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora brasiliense, 1987.

WALTER BENJAMIN. Organizador: Flávio Kothe. Coordenador: Florestan Fernandes. Coleção Grandes Cientistas Sociais, Vol. 50. São Paulo: Editora Ática, 1985.

BENJAMIN, Walter: Origem do drama barroco alemão. Tradução, apresentação e notas: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter: O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão. Tradução, introdução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1993.

3. Bibliografia sobre Walter Benjamin

3.1. Bibliografias

BRODERSEN, Momme: Walter Benjamin. Bibliografia critica generale (1913-1983). Palermo, 1986.

PRESSLER, Günter K.: Bibliografia comentada das obras sobre Walter Benjamin no Brasil. In: Revista USP 16(1992/93), 151-160.

3.2. Livros, artigos e coletâneas sobre Walter Benjamin

ABBAS, Ackbar: On fascination. Walter Benjamin's images. In: New German Critique, 48, 1989, 43-62.

ABBAS, Ackbar: Walter Benjamin's collector. The fate of modern experience. In: New literary history, 20, 1988/89, 217-37.

ABER EIN STURM WEHT VOM PARADIESE HER. Texte zu Walter Benjamin [Mas uma tempestade sopra do paraíso. Textos sobre Walter Benjamin]. Ed. de Michael Opitz e Erdmut Wizisla. Leipzig: Reclam-Verlag, 1992.

AHRENS, Gerhard: Triebstruktur und Sprache bei Baudelaire. Eine Revision der materialistischen Ikonographie Walter Benjamins. [Estrutura pulsional e linguagem em Baudelaire. Uma revisão da iconografia materialista de Walter Benjamin.] In: Profane Erleuchtung und rettende Kritik [cf. nesta bibliografia], 164-179

ALLEMANN, Beda: Fragen an die judaistische Kafka-Deutung am Beispiel Benjamins. [Perguntas à interpretação judaica através do exemplo de Benjamin.] In: Franz Kafka e o judaísmo. 1987, 35-70.

ALLEN, Richard W.: The aesthetic experience of modernity. Benjamin, Adorno and contemporary film theory. In: New German Critique, 40, 1987, 225-240.

ALT, Peter-André: Benjamin und die Germanistik. Aspekte einer Rezeption. [Benjamin e as Letras Germanicas. Aspectos de uma recepção]. In: Germanistik und Deutschunterricht im Zeitalter der Technologie. 1, 1988, 133-146.

ALTER, Robert: Anjos necessários. Tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem. Tradução de André Cardoso. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992. (Coleção Bereshit)

ANTIKE UND MODERNE. Zu Walter Benjamins "Passagen". Hrg. von Norbert Bolz und Richard Faber. [ANTIGUIDADE E MODERNIDADE. Sobre as "Passagens" de Walter Benjamin. Editado por Norbert Bolz e Richard Faber.] Würzburg, 1986.

ARENDT, Hannah: Walter Benjamin - Bertolt Brecht. Munique: Piper, 1986 (1ª ed. 1971).

ASH, Beth Sharon: Walter Benjamin. Ethnic fears, Oedipal anxieties, political consequences. In: New German Critique 48, 1989, 2-42.

ASMANN-SCHNEIDER, Carrie Lee: From agon to allegory. Walter Benjamin and the drama of language. (Tese de doutorado) Stanford University, 1988.

AUEROCHS, Bernd: Walter Benjamins Notizen über die Parabel. [Anotações de Walter Benjamin sobre a parábola.] In: Die Parabel, 1986, 160-173.

BAHTI, Timothy: Allegorien der Geschichte. Literaturgeschichte nach Hegel. [Alegorias da história. A historiografia literária após Hegel.] In: Kontroversen, alte und neue. 11. 1986. 16-23.

BAHTI, Timothy: Theories of knowledge. Fate and forgetting in the early works of Walter Benjamin. In: STCL 11, 1986/87. 47-68.

BANG, Christine: Die zurückgewiesene Faszination. Zeit, Tod und Gedächtnis als Erfahrungskategorien bei Baudelaire, Benjamin und M. Duras [A fascinação rejeitada. Tempo, morte e memória enquanto categorias da experiência em Baudelaire, Benjamin e M. Duras]. Weinheim, Basel: Beltz, 1987.

BARCK, Karlheinz: 5 Briefe Erich Auerbachs an Walter Benjamin in Paris [5 cartas de Erich Auerbach a Walter Benjamin em Paris]. In: ZG 9, 1988, 688-94.

BARNOUW, Dagmar: Exil als Allegorie. Walter Benjamin und die Autorität des Kritikers. [O exílio como alegoria. Walter Benjamin e a autoridade do crítico.] In: Exilforschung 3 (1985), 197-214.

BARNOUW, Dagmar: Weimar intellectuals and the threat of modernity. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

BENJAMIN, Andrew: Tradition and experience: Walter Benjamin's »Some motifs in Baudelaire«. In: The problems of modernity. London, New York: Routledge, 1989, 122-140.

BENJAMIN AUF ITALIENISCH. Aspekte einer Rezeption. Herausgegeben von Momme Broderson. [BENJAMIN EM ITALIANO. Aspectos de uma recepção. Editado por Momme Broderson.] Frankfurt: Verlag Neuer Kritik, 1982.

BENSE, Max: Über Walter Benjamin und seine Literatur. [Sobre Walter Benjamin e sua literatura.] In: Merkur 36, 1951, 181-84.

BENSE, Max: Sobre a literatura de Walter Benjamin [Provavelmente a tradução de BENSE (1951)]. Tradução e apresentação de Heloísa Bauab. In: Revista USP 15(1992), 118-122.

BETZ, Albrecht: Commodity and modernity in Heine and Benjamin. In: New German Critique 33, 1984, 179-188.

BOIE, Bernhild: Dichtung als Ritual der Erlösung. Zu den wiedergefundenen Sonetten von Walter Benjamin. [Poesia como ritual da Redenção. Sobre os sonetos reencontrados de Walter Benjamin.] In: Akzente 31, 1984, 23-39.

BOLLE, Willi: Tableaux Berlinoises. Walter Benjamin e a cultura da República de Weimar. São Paulo, 1984.

BOLLE, Willi: Fisionomia da metrópole moderna. Os 'retratos' benjaminianos de cidades. In: Folha de S. Paulo, Folhetim, 9/12/1984.

BOLLE, Willi - cf. GARBER (1992)

BOLZ, Norbert W.; KONDER, Leandro: É preciso teologia para pensar o fim da história? Tradução de George Bernard Sperber. In: Revista USP 15(1992), 24-37.

BOLZ, Norbert: Links schreiben. [Escrever à esquerda.] In: Walter Benjamin - Profane Erleuchtung und rettende Kritik [cf. nesta bibliografia], 9-33.

BOLZ, Norbert; de la FONTAINE, Michael: Onde encontrar a diferença entre uma obra de arte e uma mercadoria? Teoria da mídia em Walter Benjamin. Tradução de George Bernard Sperber. In: Revista USP 15(1992), 90-101.

BOLZ, Norbert: Politische Kritik. Zum Streit um Walter Benjamin [Crítica política. Sobre a polêmica em torno de Walter Benjamin]. In: Frankfurter Hefte 35, 1980, 59-65.

BOLZ, Norbert: Vorschule der profanen Erleuchtung [Pré-escola da iluminação profana]. In: Walter Benjamin - Profane Erleuchtung und rettende Kritik [cf. nesta bibliografia], 190-222.

BRISSAC PEIXOTO, Nelson - cf. ROUANET (1992)

BROOKS, Peter: The tale vs. the novel. In: Novel 21, 1987/88, 285-92.

BRÜGGEMANN, Heinz: Fenster mit brennender Lampe in schadhafter Mauer. Räume und Ausblicke in Walter Benjamins »Berliner Kindheit« um 1900. [Janela com lâmpada acesa em parede danificada. Espaços e perspectivas em »Infância em Berlim por volta de 1900« de Walter Benjamin.] In: Heinz Brüggemann: Das andere Fenster: Einblicke in Häuser und Menschen, 1989, 233-267.

BUCK-MORSS, Susan: Benjamin's »Passagen-Werk«. Redeeming mass culture for the revolution. In: New German Critique, 29, 1989, 211-40.

BUCK-MORSS, Susan: The flaneur, the sandwichman and the whore. The politics of loitering. In: New German Critique, 39, 1986, 99-140.

BUELOW, Christiane von: Troping toward truth. Recontextualizing the metaphors of science and history in Benjamin's Kafka fragment. In: New German Critique 48, 1989, 109-33.

BULLOCK, Marcus Paul: The coming of the Messiah or the stoic burning. Aspects of the negated text in Walter Benjamin and Friedrich Schlegel. In: Germanic Review 60, 1985, 2-15.

BULLOCK, Marcus Paul: Romanticism and Marxism. The philosophical development of literary theory and literary history in Walter Benjamin and Friedrich Schlegel. Frankfurt am Main, Bern, New York: Lang, 1989.

BULLOCK, Marcus Paul: Three headstones. Recent books on Walter Benjamin. In: New German Critique 39, 1986, 219-32.

CAMPOS, Haroldo de; WITTE, Bernd: O que é mais importante: a escrita ou o escrito? Tradução de George Bernard Sperber. In: Revista USP 15(1992), 76-89.

CASES, Cesare: Benjamin e l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. In: C.C.: Il testimona secondario, 1985, 89-95.

CASES, Cesare: Benjamin, l'allegoria e il barocco. In: C.C.: Il testimona secondario, 1985, 99-105.

CASES, Cesare: La teoria dell'avanguardia in Benjamin. In: C.C.: Il testimona secondario, 1985, 106-10.

CAYGILL, Howard: The significance of allegory in the »Ursprung des deutschen Trauerspiels« [»Origem do drama barroco alemão«] In: 1642. Literature and power in the 17th century. Proceedings of the Essex Conference on the Sociology of Literature, July 1980. Ed. by Francis Barker, ..., Colchester, Essex: University of Essex, 1981.

CHOW, Rey: Walter Benjamin love affair with death. In: New German Critique 48, 1989, 63-86.

COHEN, Margaret Anne: Paris by chance. Surrealism and Walter Benjamin (Tese de doutorado). Yale University: 1988.

COHEN, Margaret Anne: Walter Benjamin's Phantasmagoria. In: New German Critique 48, 1989, 87-107.

COWAN, Bainard: Walter Benjamin's theory of allegory. In: New German Critique 22, 1981, 109-22.

CRITICA E STORIA. Materiali su Benjamin, di Franco Rella et al. Venezia, 1980.

CZECHOWSKI, Heinz: In Rom [Em Roma]. In: Aber ein Sturm ... [cf. nesta bibliografia], 197-8.

- DERRIDA, Jacques: Ein Porträt Benjamins [Um retrato de Benjamin]. In: Walter Benjamin im Kontext [cf. nesta bibliografia], 171-79.
- DIECKMANN, Friedrich: Blindflug []. In: Aber ein Sturm ... [cf. nesta bibliografia], 54-59
- DÖRR, Thomas: Kritik und Übersetzung. Die Praxis der Reproduktion im Frühwerk Walter Benjamins. [Crítica e tradução. A prática da reprodução nos primeiros escritos de Walter Benjamin.] Gießen, 1988.
- DREWS, Jörg: Benjamin als Rezensent [Benjamin como resenhista]. In: Proto-kolle, 1984, 230-44.
- EAGLETON, Terry: Walter Benjamin or Towards a revolutionary criticism. London, 1981.
- EBACH, Jürgen: Der Blick des Engels. Für eine "Benjaminische" Lektüre der hebräischen Bibel [O olhar do anjo. Para uma leitura "benjaminiana" da bíblia hebraica]. In: Walter Benjamin - Profane Erleuchtung und rettende Kritik [cf. nesta bibliografia], 67-101.
- ERB, Elke: Dezember [Dezembro]. In: Aber ein Sturm ... [cf. nesta bibliografia], 10-11
- ESCOUBAS, Eliane: Hölderlin et Walter Benjamin. L'abstraction lyrique. In: Hölderlin, 1989, 489-99.
- ESPAGNE, Michel; WERNER, Michael: Bauplan und bewegliche Struktur im »Baude-laire«. Zu einigen Kategorien von Benjamins »Passagen«-Modell [Planta de con-strução e estrutura móvel no »Baudelaire«. Sobre algumas categorias do modelo benjaminiano das »Passagens«]. In: Recherches germaniques 17, 1987, 93-120.
- ESPAGNE, Michel; WERNER, Michael: Vom Passagen-Projekt zum »Baudelaire«. Neue Handschriften zum Spätwerk Walter Benjamins [Do projeto das Passagens ao »Baudelaire«. Novos manuscritos da obra tardia de Walter Benjamin]. In: Deutsche Vierteljahresschrift 58, 1984, 593 ss.
- FABER, Richard: »Der Erzähler« Johann Peter Hebel. Versuch einer Rekonstruk-tion [»O narrador« Johann Peter Hebel. Tentativa de uma reconstrução]. In: Walter Benjamin - Profane Erleuchtung und rettende Kritik [cf. nesta bibliografia], 102-63.
- FABER, Richard: Walter Benjamin und die Tradition jüdisch-deutscher Merkprosa [Walter Benjamin e a tradição da prosa didática judáica-alemã]. In: Aber ein Sturm ... [cf. nesta bibliografia], 123-145.
- FASZINATION BENJAMIN [FASCINAÇÃO BENJAMIN]. In: Alternative 23(1980), Sonderheft [Caderno especial], 81-142.

FEHÉR, Ferenc: Lukács und Benjamin. Affinitäten und Divergenzen. [Lukács e Benjamin. Afinidades e divergências]. In: G. Lukács. Jenseits der Polemiken, 1986, 53-70.

FITTKO, Lisa: »Der alte Benjamin«. Flucht über die Pyrenäen. [»O velho Benjamin«. A fuga através dos Pireneus]. In: Merkur, 36, 1982, 35-49.

de la FONTAINE, Michael - cf. (1992)

FRIES, Fritz Rudolf: Cerberus. In: Aber ein Sturm ... [cf. nesta biblio-grafia], 342-345.

FRISBY, David: Fragmente der Moderne [Fragmentos da modernidade]. Georg Simmel, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin. Rheda-Wiedenbrück: Daedalus, 1989.

FRY, Paul H.: The reach of criticism. Method and perception in literary theory. New Haven, 1983.

FÜRNKAS, Jürgen: Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin, Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen [Surrealismo como caminho para o conhecimento. Walter Benjamin, Rua de mão única de Weimar e Passagens de Paris]. Stuttgart, 1988.

FÜRNKAS, Jürgen: La »voie à sens unique« weimarienne de Walter Benjamin. In: Weimar ou l'explosion de la modernité [cf. nesta bibliografia], 255-71.

FÜR WALTER BENJAMIN. Dokumente, Essays und ein Entwurf [PARA WALTER BENJAMIN. Documentos, ensaios e um esboço]. Ed. por Ingrid und Konrad Scheurmann. Frankfurt: Suhrkamp, 1992.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie: Zur Geschichtsphilosophie Walter Benjamins. Die Unab-geschlossenheit des Sinnes. [Sobre a filosofia de história de Walter Benjamin. O caráter inacabado do sentido.] Erlangen: Verlag Palm & Enke, 1978.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie: Walter Benjamin ou a história aberta. Prefácio de: Walter Benjamin: Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas vol. I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie - cf. GARBER (1992)

GARBER, Klaus; BOLLE, Willi: Por quê os herdeiros de Walter Benjamin ficaram ricos com o espólio? Tradução de George Bernard Sperber. In: Revista USP 15(1992A), 8-23.

GARBER, Klaus; GAGNEBIN, Jeanne-Marie: Por quê um mundo todo nos detalhes do cotidiano? Tradução de George Bernard Sperber. In: Revista USP 15(1992B), 38-47

GARBER, Klaus: Rezeption und Rettung. Drei Studien zu Walter Benjamin [Recepção e salvação. Três estudos sobre Walter Benjamin]. Tübingen, 1987.

GASCHÉ, Rodolphe: Saturnine vision and the question of difference. Reflections on Walter Benjamin's theory of language. In: STCL 11, 1986/87, 69-90.

GEBHARDT, Peter: Über einige Voraussetzungen der Literaturkritik Benjamins [Sobre alguns pressupostos da crítica literária de Benjamin]. In: Walter Benjamin - Zeitgenosse der Moderne [cf. nesta bibliografia], 71-93.

GLOGAUER, Walter: Widerspruch, Paradoxie oder "Rettung". Zum Begriff der Wahrheit in Walter Benjamins »Ursprung des deutschen Trauerspiels« [Contradição, paradoxo ou "salvação". Sobre o conceito de verdade em »Origem do drama barroco alemão« de Walter Benjamin]. In: Neophilologus 69, 1985, 115-25.

GRASSKAMP, Walter: Der Autor als Reproduktion [O autor enquanto reprodução]. In: Für Walter Benjamin [cf. nesta bibliografia], 195-209.

GREFFRATH, Krista R.: Metaphorischer Materialismus. Untersuchungen zum Geschichtsbegriff Walter Benjamins [Materialismo metafórico. Estudos sobre o conceito de história de Walter Benjamin]. München: Fink, 1981.

HAARMANN, Hermann: Walter Benjamin Beitrag zur ideologischen Entkrustung des Faschismus, ein vergeblicher Versuch? [A contribuição de Walter Benjamin para desmascarar o fascismo, uma tentativa frustrada]. In: Preis der Vernunft, 1982, 85-102.

HABERMAS, Jürgen: Bewußtmachende und rettende Kritik - die Aktualität Walter Benjamins [Crítica conscientizante e crítica salvadora - a atualidade de Walter Benjamin]. In: Zur Aktualität Walter Benjamins [cf. nesta bibliografia], 173-223.

HAMACHER, Werner: The word "Wolke" [nuvem] - if it is one. In: STCL 11, 1986/87, 133-62.

HANSEN, Miriam: Benjamin, cinema and experience. "The blue flavour in the land of technology." In: New German Critique, 40, 1987, 179-224.

HARTH, Dietrich; GRZIMEK, Martin: Aura und Aktualität als ästhetische Begriffe [Aura e atualidade enquanto conceitos estéticos]. In: Walter Benjamin - Zeit-genosse der Moderne [cf. nesta bibliografia], 110-145.

HARTUNG, Günter: Das Ethos philosophischer Forschung [O ethos da pesquisa filo-sófica]. In: Aber ein Sturm ... [cf. nesta bibliografia], 14-51.

HARTUNG, Günter: Der Stratege im Literaturkampf [O estrategista na batalha literária]. In: Walter Benjamin im Kontext [cf. nesta bibliografia], 15-29.

HARTUNG, Günter: Walter Benjamin als Erzieher [Walter Benjamin como educador]. In: Literatur und Gesellschaft, 1989, 38-44.

HERING, Christoph: Der Intellektuelle als Revolutionär. Walter Benjamins Analyse intellektueller Praxis [O intelectual como revolucionário. A análise benjaminiana da práxis intelectual]. München: Fink, 1979.

HILLACH, Ansgar: Der Anteil der Kultur an der Prägung faschistischer Herrschaftsmittel. Was leistet Benjamins Diagnose des Faschismus? [O papel da cultura na caracterização de meios de poder fascistas. Que resulta do diagnóstico benjaminiano do fascismo?]. In: Walter Benjamin - Profane Erleuchtung und rettende Kritik [cf. nesta bibliografia], 231-265.

HILLACH, Ansgar: "Ästhetisierung des politischen Lebens." Benjamins faschis-mustheoretischer Ansatz - eine Rekonstruktion ["A estetização da vida política." A abordagem teórica do fascismo de Benjamin - uma reconstrução]. In: Walter Benjamin im Kontext [cf. nesta bibliografia], 127-170.

HIRANO, Yoshihiko: Mythos und Allegorie. Zu Benjamins Baudelaire-Übersetzung »Der Schwan« [Mito e alegoria. Sobre a tradução benjaminiana de »O cisne« de Baudelaire]. In: Doitsu Bungaku, 79, 1987, 136-43.

HOFMANN, Werner: Allgegenwart. Kritische Anmerkungen zu Valéry und Benjamin [Onipresença. Observações críticas sobre Valéry e Benjamin]. In: Vernunft riskieren, 1988, 118-24.

HÖRISCH, Jochen: Objektive Interpretation des schönen Scheins [A interpretação objetiva da bela aparência]. In: Walter Benjamin - Profane Erleuchtung und rettende Kritik [cf. nesta bibliografia], 50-66.

HÖRISCH, Jochen: Der satanische Engel und das Glück. Die Namen Walter Benjamins [O anjo satânico e a felicidade. Os nomes de Walter Benjamin]. In: Spuren, 14, 1986, 38-42.

IVORNEL, Philippe: Paris, Capital of the popular front or the posthumous life of the 19th century. In: New German Critique 39, 1986, 61-84.

- JÄGER, Lorenz: Kosmos und sozialer Raum. Varianten eines Benjaminischen Motivs [Cosmo e espaço social. Variantes de um motivo benjaminiano]. In: Aber ein Sturm ... [cf. nesta bibliografia], 218-249.
- JAKUBOWICZ-PISAREK, Marta: Zur Theorie der Aura bei Walter Benjamin [Sobre a teoria da aura em Walter Benjamin]. In: Rocznik naukowo-dydaktyczny. Fil. germ., 1984, 7-42.
- JANZ, Rolf-Peter: Benjamin als Literaturkritiker. Zu B. Wittes »Walter Benjamin - Der Intellektuelle als Kritiker« [Benjamin enquanto crítico literário. Sobre »Walter Benjamin - O intelectual enquanto crítico« de Bernd Witte]. In: Neue Rundschau 90, 1979, 152-6.
- JANZ, Rolf-Peter: Mythos und Moderne bei Walter Benjamin. [Mito e modernidade em Walter Benjamin] In: Mythos und Moderne [cf. nesta bibliografia], 363-381.
- JAUSS, Hans-Robert: Spur und Aura. Bemerkungen zu Walter Benjamins »Passagen-werk« [Vestígio e aura. Observações sobre a »Obra das passagens« de Walter Benjamin]. In: Art social und art industriel, 1987, 19-38.
- JAUSS, Hans-Robert: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne [Estudos sobre a mudança de época da modernidade estética]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989.
- JENNINGS, Michael W.: Benjamin as a reader of Hölderlin. The origins of Benjamin's theory of literary criticism. In: The German Quarterly, 56, 1983, 544-62.
- JENNINGS, Michael W.: Dialectical images. Walter Benjamin's theory of literary criticism. Ithaca, London, 1987.
- Jetzt sind eher die infernalischen Aspekte bei Benjamin wichtig. Gespräch mit Heiner Müller [O que importa agora são os aspectos infernais. Conversa com Heiner Müller]. In: Aber ein Sturm ... [cf. nesta bibliografia], 348-362.
- KAISER, Gerhard: Benjamin. Adorno. Zwei Studien. Frankfurt, 1974.
- KAMBAS, Chryssoula: Walter Benjamin an Gottfried Salomon. - Bericht über eine unveröffentlichte Korrespondenz [Walter Benjamin a Gottfried Salomon. - Relato sobre uma correspondência não publicada]. In: Deutsche Vierteljahresschrift 56, 1982, 601-21.
- KAMBAS, Chryssoula: Walter Benjamin im Exil. Zum Verständnis von Literatur-politik und Ästhetik [Walter Benjamin no exílio. Da compreensão de política literária e estética]. Tübingen, 1983.

- KAMBAS, Chryssoula: Walter Benjamin liest Georges Sorel: »Réflexions sur la violence« [Walter Benjamin lê Georges Sorel: ...]. In: Aber ein Sturm ... [cf. nesta bibliografia], 250-269.
- KAMBAS, Chryssoula: Walter Benjamin Verarbeitung der deutschen Frühromantik [A recepção benjaminiana do Romantismo Alemão em sua primeira fase]. In: Romantische Utopie - utopische Romantik, 1979, 187-221.
- KANY, Roland: Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin. [Mnemosine como programa. História, Memória e a devoção face ao insignificante na obra de Usener, Warburg e Benjamin]. Tübingen, 1987.
- KATHER, Regine: »Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen.« Die Sprachphilosophie Walter Benjamins [»Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do Homem.« A filosofia da linguagem de Walter Benjamin]. (Tese de doutorado). Frankfurt am Main, Bern, New York: Lang, 1989.
- KAUFFMANN, R. Lane: Walter Benjamins rhetorical strategy. In: Philological quarterly 67, 1988, 513-23.
- KAULEN, Heinrich: Leben im Labyrinth. Walter Benjamins letzte Lebensjahre [Vida no labirinto. Os últimos anos de vida de Walter Benjamin]. In: Neue Rundschau, 93, 1982, 34-59.
- KAULEN, Heinrich: Rettung und Destruktion. Untersuchungen zur Hermeneutik Walter Benjamins [Salvação e destruição. Estudos sobre a hermenêutica de Walter Benjamin]. Tübingen, 1987.
- KEMP, Wolfgang: Fernbilder, Benjamin und die Kunstwissenschaft [Imagens longínquas, Benjamin e a história da arte]. In: Walter Benjamin im Kontext [cf. nesta bibliografia], 224-257.
- KLATT, Gudrun: Berlin - Paris bei Walter Benjamin [Berlin - Paris em Walter Benjamin]. In: Literarisches Leben in Berlin. Vol.2, 1987, 279-321.
- KLATT, Gudrun: Vom Umgang mit der Moderne. Ästhetische Konzepte der 30er Jahre. Lifschitz, Lukács, Lunatsscharski, Bloch, Benjamin [Lidar com a modernidade. Conceitos estéticos dos anos 30: ...]. Berlin, 1984.
- KLEINER, Barbara: Benjamin traduttore di Proust. In: Rivista de estetica 23, 1983, 68-90.
- KLEINER, Barbara: Links hat sich nichts mehr zu enträtseln. Benjamin-Rezeption in Italien [À esquerda, não há mais nada a ser desvendado. A recepção de Benjamin na Itália]. In: Merkur 40, 1986, 82-6.

KLEINER, Barbara: Sprache und Entfremdung. Die Proust-Übersetzungen Walter Benjamins innerhalb seiner Sprach- und Übersetzungstheorie [Linguagem e alienação. As traduções benjaminianas de Proust no seio da sua teoria da linguagem e da tradução]. 1980.

KNIENIEDER, Heinz: Walter Benjamin: »Passagenwerk«. In: Wespennest, 55, 1984, 27-34.

KOLBE, Uwe: Vineteseer Jojo. Eine Skizze [Jojo de Vineta. Um esboço]. In: Aber ein Sturm ... [cf. nesta bibliografia], 182-196.

KONDER, Leandro: Walter Benjamin. O marxismo da melancolia. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

KONDER, Leandro: Benjamin und die Revolution. In: Für Walter Benjamin [cf. nesta bibliografia], 226-236.

KONDER, Leandro - cf. BOLZ (1992)

KONERSMANN, Ralf: Erstarrete Unruhe - Walter Benjamins Begriff der Geschichte [Inquietação imobilizada - O conceito de história de Walter Benjamin]. Frankfurt: Fischer, 1991.

KOPP, Robert: Le »Baudelaire« de Walter Benjamin. In: Travaux de littérature 2, 1989, 243-66.

KÖRNER, Klaus: *Verlorenes nur was uns bleibt*. Überlegungen zu einer Politik des Eingedenkens [*Perdido apenas aquilo que nos resta*. Reflexões sobre uma política da rememoração]. In: Aber ein Sturm ... [cf. nesta bibliografia], 146-160.

KRUMME, Peter: Zur Konzeption der dialektischen Bilder [Sobre a concepção das imagens dialéticas]. In: Text und Kritik, 31/32, 1971, 72-80.

LEHMANN, Hans-Thies: Die Kinderseite der Geschichte. Zu Walter Benjamin Passagenwerk [O lado criança da história. Sobre a Obra das Passagens de Walter Benjamin]. In: Merkur 37, 1983, 188-96.

LEINWEBER, Jörg: *Mimetisches Vermögen und allegorisches Verfahren* [Faculdade mimética e procedimento alegórico]. (Tese de doutorado), Marburg, 1978.

LINDNER, Burkhardt: Le débat sur la culture de masse. In: Weimar ou l'explosion de la modernité, [cf. nesta bibliografia], 273-286.

- LINDNER, Burkhardt: Habilitationsakte Benjamin. Über ein "akademisches Trauer-spiel" über ein Vorkapitel der "Frankfurter Schule" (Horkheimer, Adorno) [O processo de Livre Docência de Benjamin. Sobre uma "tragédia acadêmica" e sobre um capítulo inicial da Escola de Frankfurt (Horkheimer, Adorno)]. In: *Linguis-tik und Literaturwissenschaft* 14, 1984, 147-65.
- LINDNER, Burkhardt: Kommentierende Übersicht zur Lebens- und Wirkungsgeschichte Benjamins [Visão geral comentada da biografia e da recepção de Benjamin]. In: *Text und Kritik* 31/32, 1971, 81.
- LINDNER, Burkhardt: "Links hat sich noch alles zu enträtseln ..." ["À esquer-da, tudo tinha que ser desvendado ..."]. In: *Walter Benjamin im Kontext* [cf. nesta bibliografia], 7-14.
- LINDNER, Burkhardt: Technische Reproduzierbarkeit und Kulturindustrie. Benja-mins "Positives Barbarentum" im Kontext [Reprodutibilidade técnica e industria cultural. A "barbárie positiva" no contexto]. In: *Walter Benjamin im Kontext* [cf. nesta bibliografia], 180-223.
- LLOVET, Jordi: Benjamin als Flâneur: Das Passagen-Werk. In: *Für Walter Benja-min* [cf. nesta bibliografia], 210-225.
- LÖWY, Michael: L'anarchisme messianique de Walter Benjamin. In: *Les temps modernes* 40, 1983, 772-94.
- LÜDKE, W. Martin: Vor-Bild Benjamin. Ein wehmütiger Rückblick [Modelo Benja-min. Uma retrospectiva melancólica]. In: *Manuskripte* 25, 1985, 190-4.
- LÜDKE, W. Martin: Walter Benjamin - fast einen Kopf kürzer [Walter Benjamin -] In: *Merkur* 33, 1979, 902-8.
- LUNN, Eugene: Marxism and Modernism. An historical study of Lukács, Brecht, Benjamin and Adorno. Berkeley, 1982.
- MAKROUPOULOS, Michael: Modernität als Indifferenz? Ein Versuch zu Walter Benjamins Urteil über R. Musils »Mann ohne Eigenschaften« [Modernidade como indiferença? Uma tentativa sobre a avaliação benjaminiana de »O homem sem qualidades« de R. Musil]. In: *Normen*, 1987, 142-57.
- MALAGOLI, Roberta: Solo come Kafka. Walter Benjamin e l'identità ebraico-tedesca. In: *Annali. Studi tedeschi* 31, 1988, 137-92.
- MAN, Paul de: Walter Benjamin's »The task of the translator«. In: *Paul de Man: The resistance to theory*, 1987, 73-105.
- MARTIN, Thomas: Steinenkel [Neto de pedra/de lápide]. In: *Aber ein Sturm ...* [cf. nesta bibliografia], 94.

- MASUZAWA, Tomoko: Tracing the figure of redemption. Walter Benjamin's physiog-nomy of modernity. In: Modern Language Notes 100, 1985, 514-36.
- MATOS, Olgária CHAIN FÉRES: Os arcanos do inteiramente outro. A escola de Frankfurt: a melancolia e a revolução. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.
- MATOS, Olgária CHAIN FÉRES: O iluminismo visionário. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.
- MATZ, Wolfgang: Hofmannsthal und Benjamin. In: Akzente 36, 1989, 43-65.
- MAYER, Hans: Walter Benjamin und Franz Kafka. Bericht über eine Konstellation [Walter Benjamin e Franz Kafka. Relato sobre uma constelação]. In: Kafka-Studien, 1985, 95-120.
- MAYER, Hans: Walter Benjamin y Franz Kafka. Informe sobre una constelación. In: Franz Kafka, 1983, 87-112.
- MEIFFERT, Thorsten: Die enteignete Erfahrung. Zu Walter Benjamin's Konzept einer "Dialektik im Stillstand" [A experiência desapropriada. Sobre o conceito benjaminiano de uma "dialéctica em suspensão"]. Bielefeld, 1986.
- MENNINGHAUS, Winfried: Das Ausdrucklose: Walter Benjamins Metamorphosen der Bilderlosigkeit. In: Für Walter Benjamin [cf. nesta bibliografia], 170-182.
- MENNINGHAUS, Winfried: Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos [Limiarologia. A passagem benjaminiana do mito]. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.
- MENNINGHAUS, Winfried: Walter Benjamins romantische Idee des Kunstwerks und seiner Kritik [A ideia romântica de Walter Benjamin sobre a obra de arte e sua crítica]. In: Poetica, 12, 1980, 421-42.
- MENNINGHAUS, Winfried: Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie [A teoria benjaminiana sobre a magia da linguagem. Frankfurt: Suhrkamp, 1980.
- MENSCHING, Steffen: Le dernier cri. In: Aber ein Sturm ... [cf. nesta bibliografia], 60-62.
- MEYER, Martin: Ans Licht gebracht. Zu Walter Benjamins »Passagenwerk« [Trazido à tona. Sobre a »Obra das Passagens« de Walter Benjamin]. In: Vermittlungen, 1986, 159-65.

- MICHAEL, Klaus: Vor dem Café. Walter Benjamin und Siegfried Kracauer in Marseille [Em frente ao café. Walter Benjamin e Siegfried Kracauer em Marseille]. In: Aber ein Sturm ... [cf. nesta bibliografia], 203-216
- MICHELS, Gerd: Konstruktion und Geschichte [Construção e história]. In: Diskussion Deutsch 7, 1976, 313-33.
- MISSAC, Pierre: Passage de Walter Benjamin. Paris: Ed. du Seuil, 1987.
- MODICK, Klaus: Technische Modelle. Walter Benjamins Passagenwerk [Modelos técnicos. A Obra das Passagens de Walter Benjamin]. In: Klaus Modick: Das Stellen der Schrift, 1988, 68-80.
- MORONCINI, Bruno: Allegoria e rovina. In: Rivista de estetica 21, 1981, 108-20.
- MORONCINI, Bruno: Walter Benjamin e la moralità del moderno. Napoli: Guida, 1984.
- MOSÈS, Stéphane: L'ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem. Paris: Seuil, 1992.
- MOSÈS, Stéphane: Brecht und Benjamin als Kafka-Interpreten [Brecht e Benjamin como intérpretes de Kafka]. In: Juden in der deutschen Literatur, 1986, 237-56.
- MOSES, Stéphane: Ideen, Namen, Sterne. Zu Walter Benjamins Metaphorik des Ursprungs [Idéias, nomes, estrelas. Sobre a metáfora da origem em Walter Benjamin]. In: Für Walter Benjamin [cf. nesta bibliografia], 183-194.
- MOSÈS, Stéphane: Walter Benjamin und Franz Rosenzweig. In: Deutsche Vierteljahresschrift 56, 1982, 622-40.
- MUSIK, Gunnar: Die erkenntnistheoretischen Grundlagen der Ästhetik Walter Benjamins und ihr Fortwirken in der Konzeption des Passagenwerks [Os fundamentos epistemológicos da estética de Walter Benjamin e sua influência na concepção da Obra das Passagens]. Frankfurt am Main, Bern, New York: Lang, 1985.
- MUSIK, Gunnar: Die philosophische Programmschrift Walter Benjamins als semiotisches Programm [O programa filosófico de Walter Benjamin enquanto programa semiótico]. In: Semiosis 8, 1983, 32-47.
- NAGELE, Rainer: Benjamin's ground. In: STCL 11, 1986/87, 5-24.
- NAGELE, Rainer: De l'abîme, en effet ... Pour une fondation de la langue poétique chez Hölderlin et Benjamin. In: Hölderlin, 1989, 473-88.

- NEWMANN, Caroline: Cemeteries of tradition. The critique of collection in Heine, Nietzsche and Benjamin. In: Pacific Coast Philology 19, 1984, 12-21.
- NIBBRIG, Christiaan L. Hart: Das déjau des ersten Blicks. Zu Walter Benjamins »Berliner Kindheit um Neunzehnhundert« [O déjau do primeiro olhar. Sobre a »Infância em Berlim por volta de 1900« de Walter Benjamin.] In: Deutsche Vierteljahresschrift 47, 1973, 711-29.
- NIERAD, Jürgen: Walter Benjamins Glück im Untergang: Zum Verhältnis von Messianischem und Profanem [A sorte de Walter Benjamin na catástrofe: Sobre a relação entre o messiânico e o profano]. In: The German Quarterly 63, 1990, 222-32.
- OEHLER, Dolf: Ein hermetischer Sozialist. Zur Baudelaire-Kontroverse zwischen Walter Benjamin und B. Brecht [Um socialista hermético. Sobre a polémica baudelairiana entre Walter Benjamin e B. Brecht]. In: Diskussion Deutsch 6, 1975, 569-84.
- OPITZ, Michael: Lesen und Flanieren. Über das Lesen von Städten, vom Flanieren in Büchern [Ler e flunar. Sobre a leitura de cidades e o flunar em livros]. In: Aber ein Sturm ... [cf. nesta bibliografia], 162-181.
- OPOLKA, Uwe: Le même et la similitude. A propos de la conception de l'histoire de Walter Benjamin. In: Weimar ou l'explosion de la modernité [cf. nesta bibliografia], 223-39.
- 'PASSAGEN'. Walter Benjamins Urgeschichte des 19. Jahrhunderts. Hrsg. von Norbert Bolz und Bernd Witte ['PASSAGENS'. A pré-historia benjaminiana do século XIX. Ed. por Norbert Bolz e Bernd Witte]. München, 1984.
- PERRET, Cathérine: Walter Benjamin sans destin. Paris: La Différence, 1992. 244 p. 138 F.
- PFAU, Thomas: Thinking before totality. Kritik, Übersetzung [tradução] and the language of interpretation in the early Walter Benjamin. In: Modern Language Notes 103, 1988, 1072-97.
- PFOTENHAUER, Helmut: Benjamin und Nietzsche. In: Walter Benjamin im Kontext [cf. nesta bibliografia], 100-26.
- PFOTENHAUER, Helmut: Benjamins unzuverlässiger Materialismus [O materialismo não-confiável de Benjamin]. In: Poetica 9, 1977, 398-416.
- PIZER, John: Goethe's "Urphänomen" [fenômeno original] and Benjamin's "Ursprung" [origem]. A reconsideration. In: Seminar 25, 1989, 205-22.

- PIZER, John: Herder, Benjamin and the "Ursprung" [origem] of language. In: Carleton Germanic papers 16, 1988, 31-46.
- PIZER, John: History, genre and "Ursprung" [origem] in Benjamin's early aesthetics. In: German Quarterly 60, 1987, 68-87.
- PIZER, John: Phenomenological redemption and the repressed historical memory. Benjamin and Handke in Paris. In: Monatshefte 81, 1989, 79-89.
- POLCZYK, Peter: Physiognomien der Humanität. Ordnungen der Schrift Walter Benjamin's "Deutsche Menschen" [Fisionomias da humanidade. Estruturas do texto "Alemães" de Walter Benjamin]. Wirkendes Wort 38, 1988, 214-34.
- POOS, Matthias A.: Die Nichtrepräsentierbarkeit des ganz anderen. Studien zu Adorno, Benjamin, Büchner, Goethe, Th. Mann, de Sade [A não-representabilidade do inteiramente outro. Estudos sobre Adorno, Benjamin, ...]. (Tese de doutorado) Frankfurt am Main, Bern, New York: Lang, 1989.
- RABINBACH, Anson: Between enlightenment and apocalypse. Benjamin, Bloch and modern German Jewish Messianism. In: New German Critique, 34, 1985, 78-124.
- RADDATZ, Fritz J.: Die Kräfte des Rausches für die Revolution gewinnen ... [Ganhar as forças do êxtase para a revolução ...]. In: Fritz J. Raddatz: Revolte und Melancholie, 1982, 183-213; 298-304.
- RAUTMANN, Peter: Zur Reflexion der Moderne in Kitajs Benjamin-Bild [Sobre a reflexão da modernidade na imagem de Benjamin em Kitaj]. In: Die Horen 34, 1989, 50-70.
- RECKI, Birgit: Aura und Autonomie. Zur Subjektivität der Kunst bei Walter Benjamin und Theodor W. Adorno [Aura e autonomia. Sobre a subjetividade da arte em Walter Benjamin e Theodor W. Adorno]. (Tese de doutorado) Würzburg, 1988.
- REIJEN, Willem van: Walter Benjamins 'Passage' [A 'Passagem' de Walter Benja-min]. In: Geteilte Sprache. Festschrift für Rainer Marten. Hrsg. v. Utz Maas und Willem van Reijen. Amsterdam: Grüner, 1988.
- RESCHKE, Renate: Barbaren, Kult und Katastrophen. Nietzsche bei Benjamin. Unzusammenhängendes im Zusammenhang gelesen [Bárbaros, culto e catástrofes. Nietzsche em Benjamin. Coisas desconexas lidas no contexto]. In: Aber ein Sturm ... [cf. nesta bibliografia], 303-339.
- RICHARD, Lionel: Walter Benjamin, traducteur de Proust. In: La Quinzaine Littéraire 499, 1987, 15.

- RIGNALL, John: Benjamin's flaneur and the problem of realism. In: The problems of modernity [cf. nesta bibliografia], 112-21.
- ROCHLITZ, Rainer: De la philosophie comme critique littéraire: Walter Benjamin et le jeune Lukács. In: Revue d'esthétique, N.S.1, 1981, 41-59.
- ROCHLITZ, Rainer: Walter Benjamin: une dialectique de l'image. In: Critique 39, 1983, 287-319.
- ROLLESTON, James L.: The politics of quotation. Walter Benjamin's »Arcades project«. In: PMLA 104, 1989, 13-27.
- RONELL, Avital: Street-talks. In: STCL 11, 1986/87, 105-31.
- ROSEN, Charles: The ruins of Walter Benjamin. In: Walter Benjamin [cf. nesta bibliografia], 129-75.
- ROUANET, Sérgio Paulo: As passagens de Paris. In: As razões do Iluminismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ROUANET, Sérgio Paulo: Benjamin, o falso irracionalista. In: As razões do Iluminismo. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- ROUANET, Sérgio Paulo: Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1990.
- ROUANET, Sérgio Paulo; BRISSAC PEIXOTO, Nelson: É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? In: Revista USP 15(1992), 48-75.
- RÜFFER, Ulrich: Benjamins Programm der Kritik [O programa da crítica de Benjamin]. In: Walter Benjamin. Profane Erleuchtung und rettende Kritik [cf. nesta bibliografia], 34-40.
- RÜFFER, Ulrich: Organisierung des Pessimismus [Organização do pessimismo]. In: Walter Benjamin. Profane Erleuchtung und rettende Kritik [cf. nesta bibliografia], 223-30.
- RUMPF, Michael: Faszination und Distanz. Zu Benjamins George-Rezeption [Fascinação e distância. Sobre a recepção de George por Benjamin]. In: Walter Benjamin - Zeitgenosse der Moderne [cf. nesta bibliografia], 51-70.
- RUMPF, Michael: Radikale Theologie. Benjamins Beziehung zu Carl Schmitt [Teologia radical. A relação de Benjamin com Carl Schmitt]. In: Walter Benjamin - Zeitgenosse der Moderne [cf. nesta bibliografia], 37-50.
- RUMPF, Michael: Spekulative Literaturtheorie. Zu Walter Benjamins Trauerspiel-buch [Teoria literária especulativa. Sobre »A origem do drama barroco alemão« de Walter Benjamin]. Hanstein, 1980.

- RUMPF, Michael: Walter Benjamin Nachleben [A vida póstuma de Walter Benjamin]. In: Deutsche Vierteljahresschrift 52, 1978, 137-66.
- SAGNOL, Marc: La méthode archéologique de Walter Benjamin. In: Les temps modernes 40, 1983, 143-65.
- SAGNOL, Marc: Walter Benjamin entre une théorie de l'avant-garde et une archéologie de la modernité. In: Weimar ou l'explosion de la modernité [cf. nesta bibliografia], 241-54.
- RITTER SANTINI, Lea: Nello spazio delle città: Curtius, Benjamin, Freud. In: Lea Ritter Santini: Nel giardino della storia, 1988, 123-41.
- SAUERLAND, Karol: Gott, die Sprache, die Dinge und die Geschichte [Deus, a linguagem, as coisas e a história]. In: Melancholie und Enthusiasmus, 1988, 205-33.
- SAUERLAND, Karol: Walter Benjamin et l'anarchisme. In: Weimar ou l'explosion de la modernité [cf. nesta bibliografia], 219-22.
- SCHIAVONI, Giulio: Von der Jugend zur Kindheit. Zu Benjamins Fragmenten einer proletarischen Pädagogik [Da juventude à infância. Sobre os fragmentos benjaminianos de uma pedagogia proletária]. In: Walter Benjamin im Kontext [cf. nesta bibliografia], 30-64.
- SCHILLER-LERG, Sabine: Walter Benjamin und der Rundfunk. Programmarbeit zwischen Theorie und Praxis [Walter Benjamin e o rádio. O trabalho radiofônico entre teoria e prática]. München, Saur, 1984.
- SCHINGS, Hans-Jürgen: Walter Benjamin, das Barocktrauerspiel und die Barock-forschung [Walter Benjamin, o drama barroco e a pesquisa do barroco]. In: Daß eine Nation die ander verstehen möge, 1988, 663-76.
- SCHLAFFER, Heinz: Walter Benjamins Idee der Gattung [A ideia benjaminiana do gênero literário]. In: Profane Erleuchtung und rettende Kritik [cf. nesta bibliografia], 41-49.
- SCHLOSSMANN, Beryl: Proust and Benjamin. The invisible image. In: STCL 11, 1986/87, 91-103.
- SCHNEIDER, Manfred: Die erkaltete Herzensschrift. Der autobiographische Text im 20. Jahrhundert. [A escrita esfriada do coração. O texto autobiográfico no século XX]. München, 1986.

- SCHÖDLBAUER, Ulrich: Der Text als Material. Zu Benjamins Interpretation von Goethes »Wahlverwandtschaften« [O texto enquanto material. Sobre a interpretação benjaminiana das »Afinidades eletivas« de Goethe]. In: Walter Benjamin - Zeitgenosse der Moderne [cf. nesta bibliografia], 94-109.
- SCHOLEM, Gershom: Walter Benjamin - die Geschichte einer Freundschaft. [Walter Benjamin - a história de uma amizade]. Frankfurt: Suhrkamp, 1975.
- SCHOLEM, Gershom: Walter Benjamin und Felix Noeggerath. In: Merkur 35, 1981, 135-69.
- SCHOLEM, Gershom: Walter Benjamin und sein Engel. 14 Aufsätze und kleine Beiträge. [Walter Benjamin e seu anjo. 14 ensaios e pequenos trabalhos.] Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1983.
- SCHÖNE, Albrecht: "Diese nach jüdischem Vorbild erbaute Arche." Walter Benjamins »Deutsche Menschen«. [Esta arca construída segundo um modelo judaico." As »Alemães« de Walter Benjamin.] In: Juden in der deutschen Literatur, 1986, 350-65.
- SCHÖTTKER, Detlev: Norbert Elias und Walter Benjamin. Ein unbekannter Briefwechsel und sein Zusammenhang. [Norbert Elias e Walter Benjamin. Uma correspondência desconhecida e seu contexto.] In: Merkur 42, 1988, 582-95.
- SCHWARZ, Ulrich: Regionale Entgrenzung der Ästhetik in historischer Absicht. Eine Antwort auf Ulrich Wergin. [Ampliando os limites da Estética para servir a História]. Uma resposta a Ulrich Wergin; cf. nesta bibliografia]. In: Deutsche Vierteljahresschrift 59, 1985, 380-99.
- SCHWARZ, Ulrich: Rettende Kritik und antizipierte Utopie. Zum geschichtlichen Gehalt ästhetischer Erfahrung in den Theorien Jan Mukarovsky, Walter Benjamin und Theodor W. Adorno. [Crítica salvadora e utopia antecipada. Sobre o conteúdo histórico da experiência estética nas teorias de Jan Mukarovsky, Walter Benjamin e Theodor W. Adorno.] In: München: Fink, 1981.
- SCHWARZ, Ulrich: Walter Benjamin: Mimesis und Erfahrung [Walter Benjamin: Mimese e experiência]. In: Grundprobleme der großen Philosophen. Bd. VI: Philosophie der Gegenwart. Hg. von J. Speck. Göttingen, 1984, 43-78.
- SCHWEPPEHAUSER, Hermann: Physiognomie eines Physiognomikers [Fisionomia de um fisionomista]. In: Zur Aktualität Walter Benjamins [cf. nesta bibliografia], 139-171.
- SEYHAN, Azade: Walter Benjamin and the critic of fragmented academic sensibilities. In: Pacific Coast philology 19, 1984, 22-27.

- SLAUGHTER, Cliff: Against the stream: Walter Benjamin. In: Cliff Slaughter: Marxism, ideology and literature, 1980, 170-196.
- SMITH, Fred Gary: Walter Benjamin's idea of beauty. (Tese de doutorado) Boston University, 1989.
- SMITH, Gary: Benjamins Berlin. In: Wissenschaften in Berlin. Vol. 3, 1987, 98-102.
- SPEDICATO, Eugenio: Walter Benjamin e il "vero lettore" del »Origine del dramma barocco tedesco«. In: Annali. Studi tedeschi 28, 1985, 115-39.
- STEINER, Uwe: Allegorie und Allergie. Bemerkungen zur Diskussion um Benjamins Trauerspielbuch in der Barockforschung. [Alegoria e alergia. Observações sobre a discussão em torno da »Origem do drama barocco alemão« de Benjamin na pesquisa sobre o Barroco]. In: Daphnis 18, 1989, 641-701.
- STEINER, Uwe: Die Geburt der Kritik aus dem Geiste der Kunst. Untersuchungen zum Begriff der Kritik in den frühen Schriften Walter Benjamins. [O nascimento da crítica do espírito da arte. Estudos sobre o conceito de crítica nos primeiros escritos de Walter Benjamin]. Würzburg, 1989.
- STEINHAGEN, Harald: Zu Walter Benjamins Begriff der Allegorie [Sobre o conceito de alegoria de Walter Benjamin] In: Formen und Funktionen der Allegorie (Symposium 1978 Wolfenbüttel). Stuttgart, 1979.
- STENZEL, Hartmut: Kein "hermetischer Sozialist", aber trotzdem ... Eine Replik zu Dolf Oehlers Baudelaire-Interpretation [Nenhum "socialista hermético", mas mesmo assim ... Uma réplica à interpretação de Baudelaire por Dolf Oehler]. In: Diskussion Deutsch 7, 1976, 299-303.
- STERNBERGER, Dolf: Walter Benjamins Prosa [A prosa de Walter Benjamin]. In: Dolf Sternberger: Gang zwischen Meistern, 1987, 269-73.
- STIERLE, Karlheinz: Aura, Spur und Benjamins Vergegenwärtigung des 19. Jahrhundert [Aura, vestígio e a presentificação do século XIX em Benjamin]. In: Art social und art industriel, 1987, 39-47.
- STIERLE, Karlheinz: Walter Benjamin. Der innehaltende Leser. [Walter Benjamin. O leitor hesitante.] In: Fragment und Totalität. Hg. Lucien Dällenbach, Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984. 337-49.

- STIERLE, Karlheinz: Walter Benjamin und die Erfahrung des Lesens [Walter Benjamin e a experiência da leitura]. In: Poetica 12, 1980, 227-48.
- STOESSEL, Marleen: Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin. [Aura. O humano esquecido. Sobre linguagem e experiência em Walter Benjamin]. München: Hanser, 1983.
- STOESSEL, Marleen: Kurze Schatten. Zur Aura bei Walter Benjamin. [Sombras curtas. Sobre a aura em Walter Benjamin] In: Sprache im technischen Zeitalter, 1981, 311-34.
- STROHMAIER, Eckart: Geschichtsphilosophie und Ästhetik bei Walter Benjamin [Filosofia da História e Estética em Walter Benjamin]. In: Geschichte als Paradigma, 1982. 53-83.
- STÜSSI, Anna: Walter Benjamins »Berliner Kindheit um Neunzehnhundert« [A »Infância em Berlim por volta de 1900« de Walter Benjamin]. Göttingen, 1977.
- THE PROBLEMS OF MODERNITY. Adorno and Benjamin. Ed. by Andrew Benjamin. London, ...: Routledge, 1989.
- STERN, Howard: Gegenbild, Reihenfolge, Sprung [Contra-imagem, seqüência e salto]. An essay on related figures of argument in Walter Benjamin. Frankfurt am Main, Bern: 1982.
- SZONDI, Peter: Hoffnung im Vergangenen. Über Walter Benjamin. [Esperança no passado. Sobre Walter Benjamin]. In: Peter Szondi: Satz und Gegensatz. Sechs Essays. Frankfurt am Main, 1964.
- THIERKOPF, Dietrich: Nähe und Ferne. Kommentare zu Benjamins Denkverfahren. [Proximidade e distância. Comentários sobre o procedimento do pensamento benjaminiano]. In: Text und Kritik, 31/32, 1971, 3-18.
- TIEDEMANN, Rolf: Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins [Dialética em suspensão. Ensaios sobre a obra tardia de Walter Benjamin]. Frankfurt: Suhrkamp, 1983.
- TIEDEMANN, Rolf: Studien zur Philosophie Walter Benjamins [Estudos sobre a filosofia de Walter Benjamin]. Frankfurt am Main, 1965.
- TRABITZSCH, Michael: Walter Benjamin. Moderne, Messianismus, Politik. Über die Liebe zum Gegenstand. [Walter Benjamin. Modernidade, messianismo, política. Sobre o amor pelo objeto.] Berlin, 1985.

TURK, Horst: Politische Theologie? Zur "Intention auf die Sprache" bei Benjamin und Celan [Teologia política. Sobre a "intenção lingüística" em Benjamin e Celan]. In: Juden in der deutschen Literatur. Hg. Stéphane Mosès, Albrecht Schöne. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. 330-49.

ULLMANN, Wolfgang: Walter Benjamin und die jüdische Theologie [Walter Benjamin e a teologia judaica]. In: Aber ein Sturm ... [cf. nesta bibliografia], 96-122.

WAGNER, Gerhard: Das Kunstwerk im Zeitalter des Industriekapitalismus. Walter Benjamins »Passagen« durch das 19. Jahrhundert. [A obra de arte na era do capitalismo industrial. As »Passagens« benjaminianas através do século XIX.] In: Weimarer Beiträge 35, 1989, 405-29.

WAGNER, Gerhard: Die "technische Fragestellung" und die "Politisierung der Kunst". Walter Benjamins kulturhistorisch-ästhetische Reflexion des Films. [O "questionamento técnico" e a "politização da arte". A reflexão benjaminiana histórico-cultural-estética do filme.] In: Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft 29, 1988, 154-69.

WALTER BENJAMIN. In: Revue d'esthétique. N.S. 1981, 186.

WALTER BENJAMIN. Profane Erleuchtung und rettende Kritik [Iluminação profana e crítica salvadora]. Hg. Norbert Bolz, Richard Faber. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1985.

WALTER BENJAMIN ET PARIS. Colloque international 27-29 juin 1983. Ed. par Heinz Wismann. Paris: Ed. du Cerf, 1986.

WALTER BENJAMIN IM KONTEXT. Ed. Burkhardt Lindner. Königstein/Ts.: Athenäum-Verlag, 1985.

WALTER BENJAMIN UND DIE KINDERLITERATUR. Aspekte der Kinderliteratur in den 20er Jahren. [WALTER BENJAMIN E A LITERATURA INFANTIL. Aspectos da literatura infantil nos anos 20.] Ed. Klaus Doderer. Weinheim, 1988.

WALTER BENJAMIN - ZEITGENOSSE DER MODERNE [W.B. - CONTEMPORÂNEO DA MODERNIDADE]. Kronberg/Taunus: Scriptor, 1976.

WEIMAR OU L'EXPLOSION DE LA MODERNITÉ. Actes du colloque "Weimar ou la modernité" organisé par le groupe de recherche sur la culture de Weimar, sous la direction de Gérard Raulet. Paris: Ed. Anthropos, 1984.

WELLBERY, David E.: Benjamin's theory of the lyric. In: STCL 11, 1986/87, 25-45.

WENZEL, Hans-Eckardt: Halteverbot in der Dunkelheit. Variationen zum Begriff der Geschichte [Proibição de estacionar na escuridão. variações sobre o conceito de história]. In: Aber ein Sturm ... [cf. nesta bibliografia], 79-93.

WERGIN, Ulrich: Zwischen Strukturalismus und Kritischer Theorie. Das "Wortwer-den des Fleisches" in den Ästhetikkonzeptionen Mukarovskys, Benjamins und Adornos [Entre estruturalismo e Teoria Crítica. A "verbalização da carne" nos conceitos estéticos de Mucarovski, Benjamin e Adorno]. In: Deutsche Vierteljahresschrift 59, 1985, 349-79.

WIESENTHAL, Lieselotte: Zur Wissenschaftstheorie Walter Benjamins [Sobre a teoria das ciências de Walter Benjamin]. Frankfurt am Main, 1973.

WISSKIRCHEN, Hans: Die Geschichte als Trauerspiel. Zur Benjamin-Rezeption bei Th. Mann [A história enquanto drama barroco. Sobre a recepção de Benjamin por Thomas Mann]. In: Euphorion 81, 1987, 171-80.

WITTE, Bernd: Berliner Endzeit. Zu einem authentischen Text der »Berliner Kindheit« von Walter Benjamin [Fim dos tempos em Berlim. Sobre um texto autêntico da »Infância berlinense« de Walter Benjamin]. In: Deutsche Vierteljahresschrift 58, 1984, 570-92.

WITTE, Bernd: "Die Welt allseitiger und integraler Aktualität." Die Säkularisierung jüdischer Motive in Walter Benjamins Denken ["O mundo da atualidade total e integral. A secularização de motivos judaicos no pensamento de Walter Benjamin]. In: Deutschunterricht (Stuttgart) 37, 1985, 26-37.

WITTE, Bernd: Krise und Kritik. Zur Zusammenarbeit Benjamins mit Brecht in den Jahren 1929 bis 1933 [Crise e crítica. Sobre a colaboração entre Benjamin e Brecht nos anos 1929 até 1933]. In: Walter Benjamin - Zeitgenosse der Moderne [cf. nesta bibliografia], 9-36.

WITTE, Bernd; ROUANET, Sérgio Paulo: Por quê o moderno envelhece tão rápido? Tradução de George Bernard Sperber. In: Revista USP 15(1992), 102-117.

WITTE, Bernd: Walter Benjamin - Der Intellektuelle als Kritiker. Untersuchungen zu seinem Frühwerk [Walter Benjamin - O intelectual como crítico. Estudos sobre sua obra da primeira fase] Stuttgart, 1976.

WITTE, Bernd - cf. CAMPOS (1992)

- WIZISLA, Erdmut: »Krise und Kritik« (1930/31). Walter Benjamin und das Zeit-schriftenprojekt [»Crise e crítica« (1930/31). Walter Benjamin e o projeto de revista]. In: Aber ein Sturm ... [cf. nesta bibliografia], 270-302.
- WOHLFARTH, Irving: Der "Destruktive Charakter". Benjamin zwischen den Fronten ["O caráter destrutivo". Benjamin entre dois fronts]. In: Walter Benjamin im Kontext [cf. nesta bibliografia], 65-99].
- WOHLFAHRTH, Irving: "Die eigene, bis zum Verschwinden reife Einsamkeit". Zu Walter Benjamins Briefwechsel mit Gershom Scholem ["A solidão própria, madura para desaparecer. Sobre a correspondência de Walter Benjamin com Gershom Scholem]. In: Merkur 35, 1981, 170-91.
- WOHLFAHRTH, Irving: History, literature and the text: The case of Walter Benjamin. In: Modern Language Notes 96, 1981, 1002-14.
- WOHLFAHRTH, Irving: On some jewish motifs in Benjamin. In: The problems of modernity [cf. nesta bibliografia], 157-215.
- WOHLFAHRTH, Irving: Re-fusing theology. Some first responses to Walter Benjamin's »Arcades Project«. In: New German Critique 39, 1986, 3-24.
- WOLFF, Janet: The invisible 'flâneuse': woman and the literature of modernity. In: The problems of modernity [cf. nesta bibliografia], 141-156.
- WOLIN, Richard: From messianism to materialism: The later aesthetics of Walter Benjamin. In: New German Critique 22, 1981, 81-108.
- WOLIN, Richard: Walter Benjamin. An aesthetic of redemption. New York, 1982.
- YOSHIDA, Tetsuya. Über Benjamins Wahlverwandtschaften [Sobre as afinidades eletivas de Benjamin] . In: Goethe-Jahrbuch Tokyo 30, 1988, 151-8.
- YVARS, Josep F.: Anmerkungen zu einer Theorie der Kritik bei Walter Benjamin [Observações sobre uma teoria da crítica em Walter Benjamin]. In: Für Walter Benjamin [cf. nesta bibliografia], 237-248.
- ZAHL, Peter-Paul: Ungleichzeitigkeiten [Dessimultaneidades]. In: Aber ein Sturm ... [cf. nesta bibliografia], 63-78.

ZSCHACHLITZ, Ralf: Waren, Zeichen, Warenzeichen, Allegorien, Huren in den Pariser Passagen Walter Benjamins [Mercadorias, signos, marcas registradas, alegorias, prostitutas nas passagens parisienses de Walter Benjamin]. In: Études Germaniques 46, 1991, 179-201.

ZUR AKTUALITÄT WALTER BENJAMINS. Aus Anlaß des 80. Geburtstages von Walter Benjamin [SOBRE A ATUALIDADE DE WALTER BENJAMIN. Na ocasião do 80º aniversário de Walter Benjamin]. Ed. Siegfried Unseld. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972.

VII. Anexos



Claude Lévi-Strauss, 85, autor de "Tristes Trópicos"



Ronald Barthes (1915-1980), autor de "O Prazer do Texto"



O filósofo e ensaísta Michel Foucault (1926-1984)



O psicanalista e semiólogo Jacques Lacan (1901-1981)

O 'enterro' do estruturalismo

François Dosse historia o movimento na França

LUIS KRAUSZ
Especial para a Folha

Folha - No primeiro volume de sua "História do Estruturalismo" tem-se a impressão de que o sr. atribui aos encontros pessoais dos expoentes do movimento uma importância talvez tão grande quanto à reflexão. O sr. considera o sucesso do estruturalismo resultado de um "capital de relações sociais"?

François Dosse - Sua pergunta coloca a questão "o que é uma história intelectual?". É um campo de investigação novo e pouco codificado. O historiador precisa evitar dois erros. Por um lado a idéia tradicional das idéias, desencarnada, descontextualizada, a noção de idéias que se engendram por elas mesmas. Por outro, não basta uma sociologia dos lugares dentro das instituições de pesquisa, e dos perfis de carreira, evitando as obras intelectuais em si, e passando ao largo do que é essencial.

Neste meu trabalho tentei levar estes dois aspectos em consideração, a fim de restituir este momento fecundo que, além da orientação estruturalista, envolve todos os intelectuais franceses a partir dos anos 50. Para compreender o sentido da paixão pelo estruturalismo é necessário um conhecimento preciso das obras. Mas implica também ver como esse momento foi vivido. Daí o trabalho de pesquisa que realizei, sobre cerca de cem intelectuais, que reconstruíram seu itinerário no período.

Um outro motivo pelo qual a noção de rede intelectual é pertinente foi a necessidade de combater o academicismo, e impor uma modernização das ciências humanas. Nesta área a França estava atrasada, e foi preciso contornar a Sorbonne, que permanecia fechada na manutenção da tradição. Esta situação exigia um abalo sísmico, que só pode ocorrer graças à interdisciplinaridade militante de agentes que se agruparam sob o estandarte do programa estruturalista para levar a cabo uma revolução cultural, que conduziu à institucionalização de um número de disciplinas novas naquela época: a linguística de Saussure, a antropologia estrutural, a psicanálise lacaniana, a epistemologia.

Esta agitação periférica encontrou canais de legitimação extrainstitucionais, como a mídia, as editoras e a nova geração. O triunfo deste movimento aconteceu em maio de 68. Minha pesquisa me convenceu da importância dos encontros para a esfera intelectual. Citei apenas um encontro, de Claude Lévi-Strauss e Roman Jakobson, em Nova York, durante a

Segunda Guerra Mundial. Deste encontro resultou um casamento fecundo entre a fonologia e a antropologia, que foi o vetor das ambições estruturalistas.

Folha - Além da morte de alguns grandes intelectuais estruturalistas no início dos anos 80, quais os outros motivos da "morte" do estruturalismo?

Dosse - É verdade que houve este choque no início dos anos 80, que viu o desaparecimento de todos os mestres-pensadores do estruturalismo, exceto Claude Lévi-Strauss. Isto contribuiu para acelerar o desaparecimento progressivo desta corrente. O trauma foi tal que impediu o trabalho de luto necessário, que permitisse assimilar o que foi adquirido e livrar-se dos excessos daquele período. Daí vem minha tentativa de resgatar esta história, que não se pretende nem denunciadora, nem apologética, mas que, simplesmente, se beneficia de um distanciamento histórico para julgar este momento de maneira desapassionada, medindo suas aporias e sua fecundidade, e assim detronando-se com as modas parisienses, que tendem a oscilar entre um excesso e outro, baseando-se numa amnésia coletiva com relação ao período precedente.

O declínio do paradigma estruturalista precede o desaparecimento

Hoje resta retomar aquilo que fazia a beleza daquele momento: o universalismo, que permanece como a missão das ciências humanas

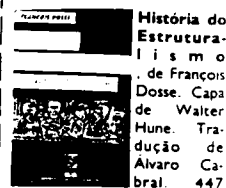
de Barthes, Foucault, de Lacan, de Altusser... Remonta aos anos 1967-68. Um certo número de fatores explicam este recuo. Este é o tema do segundo volume de minha história, "O Canto do Cisne: 1967 a nossos dias."

Folha - O senhor considera que existe uma possibilidade de resurreição estruturalista ou, ao menos, uma influência que tenha se tornado permanente?

Dosse - Não acredito em voltas atrás nas ciências sociais. As novas orientações, com base nas quais trabalho hoje, são muito ricas. Mas há certas aquisições do pensamento que provêm deste momento estruturalista — não se pode mais pensar como se o momento não houvesse acontecido, da mesma forma que, depois de Copérnico, Galileu e Freud, não foi possível pensar como antes.

Assim, Lévi-Strauss nos ensina que não há sociedades primitivas e sociedades evoluídas, que não existe superioridade e inferioridade nas relações entre as civilizações. A linguística cultural permitiu uma melhor inteligibilidade quanto ao funcionamento da língua

A OBRA



História do Estruturalismo, de François Dosse. Capa de Walter Hune. Tradução de Alvaro Cabral. 447 p. Ensaios (r. Tupi, 784, São Paulo, CEP 01233-000, tels. 011 66-4036/66-3168). CR\$ 9.500

e sobretudo o estruturalismo em si mesma, e que subsistem zonas de opacidade.

Há todo um saber que se sedimenta, do qual a fase estruturalista pode ser considerada como um momento fecundo, na medida em que desenvolveu a busca, em outro, da alteridade, dos fenômenos inconscientes e simbólicos.

Folha - E o segundo tomo "História do Estruturalismo"?

Dosse - O segundo volume veio para o declínio do estruturalismo. Termina com um balanço do que foi assimilado deste programa.

O declínio deve sobretudo à eliminação abusiva do campo de investigação e estruturalista. As duas dimensões: o sujeito foi rejeitado deste tipo de estudos. Além disso, a historicidade, tal

também foi banida, em favor de sociedades frias, das permanências, da reprodução, do desprezo por tudo que se apresentava como novo.

Se maio de 68 garantiu o triunfo do estruturalismo, abrindo-lhe portas da universidade, na realidade este acontecimento imprevisível foi um lembrete da importância da historicidade, que sempre colou em crise o estruturalismo. Na década de 60, o sujeito é redescoberto, com a teoria da enunciação de Benveniste. Pluraliza-se a estrutura com os trabalhos de Barthes e Kristeva, descobriu-se o Derrida... O projeto unificado chega ao fim, e cada um distancia da etiqueta estruturalista.

Existe outro fator, a reconciliação dos intelectuais franceses com a democracia, que os levou a distanciarem do aspecto hiper-tuico do momento estruturalista. Mas hoje resta retomar aquilo que fazia a beleza daquele momento: sua visão universalista, que permanece como a missão das ciências humanas: criar as condições para compreensão da diferença. Outro.

LUIS KRAUSZ é mestre em Letras. Cursou a Universidade Pariférica e pós-graduado na Universidade de Zurique.

'Photoplay' eleva fotografia a obra-de-arte

Exposição que começa hoje no Masp mostra criações de Andy Warhol, David Hockney, Mapplethorpe e

ANA MARIA GUARIGLIA

Free-lance para a Folha

Exposição: Photoplay - Coleção do Banco Chase Manhattan
 Onde: Museu de Arte de São Paulo (av. Paulista, 1.578, tel. 011/251-5644)
 Quando: de terça a domingo, das 13h às 17h; sábados e domingos, das 14h às 18h; até 26 de junho
 Quanto: CR\$ 1.500,00
 Palestras: O Uso da Fotografia por Artistas Plásticos
 Onde: auditório do Museu de Arte de São Paulo (av. Paulista, 1.578)
 Quando: amanhã, às 19h
 Quanto: entrada franca

Um elenco de 77 artistas contemporâneos compõe a exposição "Photoplay", que começa hoje no Masp (Museu de Arte de São Paulo).

A coletânea é formada por 105 trabalhos produzidos nos últimos 30 anos e pertence ao Banco Chase Manhattan.

Segundo os organizadores, a proposta da retrospectiva é celebrar a arte da fotografia por meio das obras de artistas como Andy Warhol, David Hockney, Gordon Matta-Clark, Sol LeWitt, Cindy Sherman e Robert Mapplethorpe, entre outros.

Eles substituíram a prática convencional da fotografia em "capturar" uma imagem por "criar" uma imagem, incorporando a ela outras formas de expressão.

Utilizaram os elementos do desenho e da pintura e processos de impressão como a gravura e a serigrafia (impressão sobre superfícies, em que a tinta é premeida por um rolo).

O resultado das experiências revolucionou a estética da fotografia, baseada na nitidez e na composição perfeita das cópias. Em compensação, ela foi conduzida ao centro do universo artístico.

A trajetória da mostra começa a década de 60, com as obras de Andy Warhol (1928-1987), a es- ta maior da retrospectiva, que



"Câmera Móvel" (1987), trabalho de Laurie Simmons

aproximou a arte da cultura pop.

A mostra traz dez painéis serigrafados dos heróis mitológico-populares, como o rato Mickey, de Walt Disney, papai-noel, Drácula, Tio Sam e o próprio Warhol.

Ao reproduzi-los em série, o artista recolocou as imagens emprestadas da cultura popular em um contexto artístico, destruindo o an-

tagonismo imposto pela arte entre o objeto original e a cópia.

Warhol marcou uma geração de artistas, razão pela qual, na década de 70, a mostra apresenta uma variedade de produções, incluindo o instigante David Hockney.

Admirador de Pablo Picasso (1881-1974) e do cubismo, Hockney nega a realidade visual e a

perspectiva dos objetos e os contempla em sua totalidade, como se fossem vistos de todos os lados.

"A Ponte de Brooklyn", exposta no Masp, exemplifica seu ideal estético. A partir de reproduções feitas com filmes Polaroid, os elementos da imagem foram reposicionados pela técnica da colagem.

Além da ausência de perspectiva, normalmente incorreta na foto convencional, a nova configuração do espaço estimula a impressão da tridimensionalidade e da sensação do movimento.

Gordon Matta-Clark (1943-1978) também ultrapassa a composição retilínea da fotografia, praticando a "anarquitectura".

Na obra "Circo, a Laranja do Mar do Caribe", ele mostra a prática dessa arte híbrida, originária da mistura da escultura, arquitetura e fotografia.

Alguns artistas, como Joseph Beyus, Ana Mendieta e Bruce Nauman, preocuparam-se em documentar suas performances corporais, feitas em público ou exclusivamente para a câmera.

Cindy Sherman é um dos destaques da exposição nos anos 80. A dinâmica da fotografia é usada por ela como veículo para críticas feministas de representação.

O portfolio de naturezas mortas, com vários tipos de flores, e o auto-retrato, feito pouco antes de morrer, são os trabalhos expostos de Robert Mapplethorpe (1946-1989).

São obras puramente emocionais, empenhadas em dimensionar o jogo de luz e de sombra, que metaforiza a existência e a morte.

Para ilustrar a mostra, os organizadores programaram uma palestra aberta ao público, que será realizada amanhã, às 19h, no auditório do Masp.

Estarão participando, entre outros, a fotógrafa Sherrie Levine, presente na coletânea, Robert Rosenblum, da Universidade de Nova York, a crítica norte-americana Vicki Goldberg.



Homenagem de William Wegman ao fotógrafo

Tradução decorativa negligencia clássicos

Erros de edição criam névoa admirativa em torno de livros como "Nas Trilhas da Crítica", com artigos de Proust

O QUE É O QUE A BAIANA TEM DA BAIANA

ESCREVA PARA A MUSICAL FM, RESPONDENDO DE MANEIRA ORIGINAL E CRIATIVA A ESTA PERGUNTA, E CONCORRA A UMA PASSAGEM AÉREA COM ESTADIA PARA UM FIM-DE-SEMANA EM SALVADOR E UM CONVITE PRO SHOW DE CONFESSÁRIO DA MÚSICA BAIANESA. TUDO COM DIREITO DE LEVAR UM

MARCELO COELHO
Da Equipe de Articulistas

A literatura ocidental conta com cerca de 2.500 anos de idade. O número de grandes obras escritas durante esse tempo todo é assustador. Não é difícil, a esta altura, topar quase que casualmente com romances espiados, com poemas geniais, com peças de teatro inesquecíveis.

Morreremos todos sem ter lido os livros que gostaríamos de ler. Jorge Luís Borges dedicou um poema a esta sensação: "Há uma linha de Verhine que não voltarei a lembrar! Há uma rua próxima que está vedada a meus passos! Há um espelho que me viu pela última vez! Há uma porta que fechei até o fim dos tempos! Entre os livros de minha biblioteca (veja-os!) Há algum que nunca abrirei..."

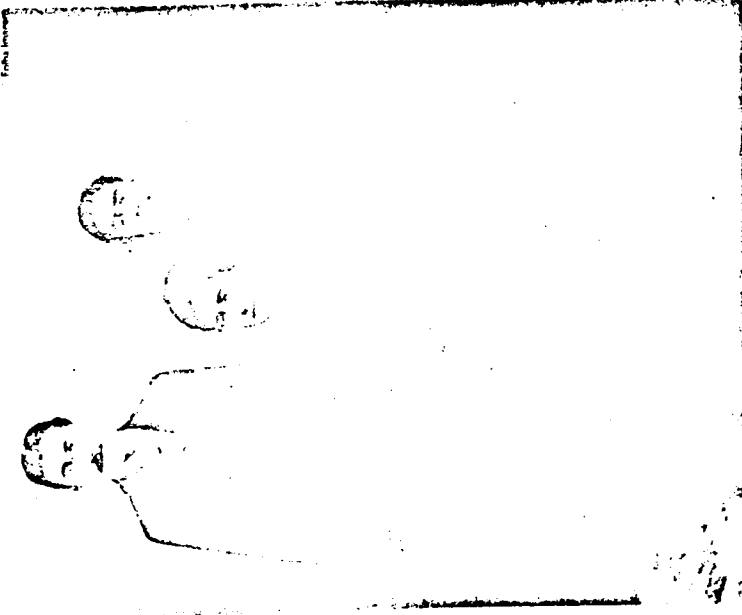
Não adianta. O último homem a ter lido, segundo se diz, "todos os livros" — o último homem a ter esgotado toda a herança intelectual do Ocidente — foi, se não me falha a memória, o renascentista Pico Della Mirandola (1463-1494).

Vivemos uma situação caracterizada pelo excesso de grandes livros. É ainda Borges, creio, que diz para seguir o conselho de Schopenhauer (terá sido Schopenhauer?) de só ler livros publicados há mais de 50 anos. Que alguém faça a seleção por nós...

O pior de tudo é que os livros realmente consagrados — os grandes clássicos — nos intimidam. O sujeito que se aplica a ler os últimos lançamentos não cria coragem para enfrentar Dante, Alighieri ou o "Fausto" de Goethe.

Não sabe o que está perdendo. Ou, mais provavelmente, sabe. Estranho como em uma atividade tão inofensiva e pacata, a de ler, mesmo assim a virtude da coragem exerce um papel determinante.

Há um gênero literário, entre-



O escritor Marcel Proust, sua mãe e seu irmão em 1891

em dia, de ter lido a Grande Obra de Filiano sem, antes, ter lido a crítica de Beltrano a respeito dela. Toda nossa experiência literária está marcada pelo fato de, antes de ler um livro, termos ouvido falar dele, ou, mais ainda, termos lido a respeito dele.

Nesse ponto, o interesse pelas realizações da Crítica Literária supera mesmo o interesse pela Literatura nela mesma.

Esse estado de coisas é evidentemente doentio. Mas abre uma perspectiva interessante.

Como gênero artístico, a crítica literária talvez ofereça mais possibilidades, tenha campos mais abertos, do que por exemplo a tragédia ou o romance.

Provavelmente pensando nisso, a Edusp inaugurou uma série de

mostrar o quanto um artista — um artista de verdade — tem condições de falar sobre a arte sem cair na mediocridade que tantas vezes marca os críticos profissionais.

O poeta anglo-americano T.S. Eliot (1888-1965) disse certa vez que os grandes escritores, os clássicos, eram aqueles que, sendo grandes poetas, guardavam um crítico dentro de si. Auto-crítica equivaleria, assim, a boa poesia; idêntica que fazia sentido, por exemplo, para o grande poeta que foi Paul Valéry.

Na obra crítica de Marcel Proust, editada pela Edusp/Imaginário, encontramos a beleza, a inteligência livre, de alguém que é mais do que crítico literário, mas sim um artista que conhece o que faz.

Nada de preconceitos poe-