

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
MESTRADO EM FILOSOFIA**

RODRIGO ARAÚJO

**O CHOQUE DO MODERNO:
EXPERIÊNCIA E NARRAÇÃO EM WALTER BENJAMIN**

Salvador
2006

RODRIGO ARAÚJO

**O CHOQUE DO MODERNO:
EXPERIÊNCIA E NARRAÇÃO EM WALTER BENJAMIN**

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

Orientador: Prof. Dr Edvaldo Couto.

Salvador
2006

Araújo, Rodrigo.

A663 O choque do moderno: experiência e narração em Walter Benjamin / Rodrigo Araújo. – Salvador, 2006.
107 f.

Orientador: Prof. Dr. Edvaldo Couto.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal da Bahia,
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2006.

1. Filosofia moderna. 2. Experiência. 3. Narrativa. 4. Modernidade.
5. Cidade. 6. Benjamin, Walter-1892-1940. I. Couto, Edvaldo. II.
Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências
Humanas. III. Título.

CDD – 190

TERMO DE APROVAÇÃO

RODRIGO ARAÚJO

**O CHOQUE DO MODERNO:
EXPERIÊNCIA E NARRAÇÃO EM WALTER BENJAMIN**

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Filosofia

Banca Examinadora:

Édvaldo Couto (UFBA) - Orientador

Carla Damião - (UESC)

José Crisóstomo de Souza - (UFBA)

Salvador, de de 2006

*A Fernando Ferraz, que na sua qualidade de
engenheiro-filósofo me abriu as ruas para a
pesquisa filosófica;*

*A Viviane Guerreiro, que nos momentos
decisivos me lembrou o caminho da
serenidade com sua imensa ternura.*

AGRADECIMENTOS

Com o termo desse trabalho, eu quero manifestar minha profunda gratidão a algumas pessoas com as quais eu partilhei a feitura e, em alguns casos, a simples trajetória da dissertação que agora apresento. Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador Edvaldo Couto, que, com sua experiência com o tema e seu aguçado e rigoroso olhar, me proporcionou a dose de liberdade necessária para o desenvolvimento e realização da pesquisa. Quero agradecer também ao Professor Adriano Correia pela sua generosidade e contribuições valiosas desde o momento em que fui seu aluno na disciplina Filosofia Política (neste Programa de Pós-graduação em Filosofia), durante sua participação na banca de qualificação e em longas conversas sobre as narrativas. Ao professor José Crisóstomo de Souza, pela acuidade de sua leitura na banca de qualificação e suas devidas contribuições, e também a Professora Carla Damião pela gentileza em participar da banca de avaliação final.

Registro também meus agradecimentos ao corpo docente do Mestrado em Filosofia da UFBA pela acolhida da minha linha de projeto e por proporcionar as diversas oportunidades de debate com a comunidade desta casa sobre o andamento de minhas pesquisas e dos meus colegas.

Agradeço ainda a Alan Sampaio e Héliida Conceição pelas nossas conversas sobre História; a Marco Antônio, por sua paciência e disposição em realizar as leituras de cada versão de meus textos e discuti-los comigo; a Magno Peneluc, pela formatação de todo o escrito; a Carlinda Faria, pelas diversas impressões que me permitiu efetivar.

Embriagai-vos

*É necessário estar sempre bêbado.
Tudo se reduz a isso; eis o único problema.
Para não sentirdes o horrível fardo do Tempo, que vos
abate e vos faz pender para a terra, é preciso que vos
embriagueis sem cessar.
Mas de quê? De vinho, de poesia ou de virtude, a vossa
escolha. Contanto que vos embriagueis.
E, se algumas vezes, nos degraus de um palácio, na
verde relva de um fosso, na desolada solidão do vosso
quarto, despertardes, com a embriaguez já atenuada ou
desaparecida, perguntai ao vento, à onda, à estrela, ao
pássaro, ao relógio, a tudo o que foge, a tudo o que
geme, a tudo o que rola, a tudo o que canta, a tudo o
que fala, perguntai-lhes que horas são; e o vento, e a
vaga, e a estrela, e o pássaro, e o relógio, hão de vos
responder: É hora de se embriagar!
Para não serdes os martirizados escravos do Tempo,
embriagai-vos; embriagai-vos sem tréguas!
De vinho, de poesia ou de virtude, a vossa escolha.*

Baudelaire

Resumo

O trabalho investiga como o filósofo Walter Benjamin compreende a problemática do declínio da experiência (a *Erfahrung*) sob a abordagem conjunta do fim da narração tradicional e, conseqüentemente, como ele percebe a estruturação da sensibilidade moderna, uma sensibilidade pautada no choque. Objetiva-se perscrutar como se insere na crítica da cultura efetivada por Benjamin a atrofia da experiência e como o autor percebe a reação sensível do homem moderno a essa atrofia. Os textos selecionados como eixo central para a pesquisa são *O Narrador*, *Experiência e pobreza*, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, *Sobre o conceito de história*, *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, *Rua de mão única*, *Paris do segundo império* e *Paris, capital do século XIX*. Metodologicamente, a dissertação se realiza por meio da análise, explicitação e confrontação conceitual dos termos experiência e narração, vivência e choque. A pesquisa conclui que apesar da atrofia diagnosticada por Benjamin, a modernidade termina por revelar não uma plena desapareção da experiência e um esfacelamento das narrativas, mas, antes, uma reconfiguração que irá culminar naquilo que ele chama de vivência e que redundará numa multiplicidade de narrativas que tendem a subverter a autoridade da experiência da tradição.

Palavras – chave: experiência; narração; vivência; choque; modernidade e cidade.

Abstract

Ce travail enquête comment le philosophe Walter Benjamin comprend la problématique du déclin de l'expérience (a *Erfahrung*) sous l'abordage qui est uni à la fin de la narration traditionnelle et, en conséquence, comment il perçoit la structuration de la sensibilité moderne qui est relationnée au choc. Il est nécessaire d'exploiter à fond comment l'atrophie de l'expérience s'insère dans la critique de la culture effectuée par Benjamin et comment l'auteur reconnaît la réaction sensible chez l'homme moderne. Les textes sélectionnés comme axe central dont on réalise des recherches ce sont : *Le Narrateur, Expérience et Pauvreté, Sur quelques thèmes chez Baudelaire, Sur le concept de l'histoire, L'oeuvre d'art dans l'ère de la reproductivité technique, Rue sans unique, Paris dans le second empire et Paris, capitale du XIX siècle*. Relationné à une certaine méthodologie, la dissertation se fait par l'analyse, explicitée et confrontée dans le concept des procédures de l'expérience et de la narration, du vécu et du choc. Malgré l'atrophie diagnostiqué par Benjamin, la recherche conclut que la modernité ne finit pas par nous révéler une pleine disparition de l'expérience et de la corruption des narratives, mais, avant tout, une reconfiguration qui atteindra ce qu'il appelle de « vécu » et qu'atteindra aussi une redondance dans une multiplicité de narratives qu'auront tendance à bouleverser l'autorité de l'expérience de la tradition.

Mots clés – expérience, narration, vécu, choc modernité et vie urbaine.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO 1	16
1 Experiência e vivência	17
1.1 Experiência e narração	17
1.2 Revolução cultural e atrofia da fala	28
CAPÍTULO 2	45
2 Tempo e método	46
2.1 Por uma história a contrapelo	46
2.2 O cinema como método	61
CAPÍTULO 3	79
3 Cidade, choque e narrações	80
3.1 Cidade: um lugar sem rastros	80
3.2 A Botânica do asfalto	91
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	105

INTRODUÇÃO

A lua e as estrelas já não são dignas de menção. Benjamin, O Flâneur.

As traduções brasileiras de alguns dos textos de Walter Benjamin (1892-1940) realizadas nos anos oitenta por alguns intelectuais como Sérgio Paulo Rouanet, Willi Bolle e Rubens Rodrigues Torres Filho foram decisivas para a recepção do filósofo por parte de pesquisadores, artistas e o público leitor deste país de maneira geral. Tais traduções possibilitaram o aparecimento de outros trabalhos, comentários e reflexões de alta qualidade. Como toda repercussão desse tipo, termina se obtendo um saldo imenso de notórios trabalhos por um lado, e apropriações indevidas de outro. Entretanto, não se pode entender a ampla recepção do público à obra de Benjamin como sendo algo que pouco ultrapasse o mero domínio do modismo. Passado o torpor da novidade dessa década com a chegada do filósofo alemão, a sua solicitação se manteve pelas mais variadas esquinas da cultura.

E o que pode justificar isso? É hoje lugar comum admitir o potencial crítico que salta da escrita desse filósofo que, com uma escrita fragmentada, ensaística e às vezes aforismática, nos faz pensar em uma falta de sistematização. Notadamente, se pode dizer que sua obra não constitui um sistema de pensamento, ao modo clássico, como o fizeram Aristóteles, Hegel, Kant e outros, mas, de modo algum podemos admitir um pensamento carente de sistematização. O rigor de sua escrita, em todo caso, não pode também deixar de refletir as necessidades impostas pelas mutações, pelos desvios que seu pensamento, e, portanto, sua obra, sofrera ao longo de sua vida. Essas mutações, acompanhadas de uma escritura muitas vezes escorregadia, terminam por confluir na visível dificuldade em se aproximar de seu trabalho, muitas vezes podendo ser vista, em função de sua própria mobilidade, como uma colcha de retalhos. Se essas oscilações de seu pensamento, observadas de perto parecem espelhar imediatamente a dinâmica de nosso tempo, não é menos coerente afirmar que elas refletem o próprio pensamento em seu dramático devir. É provável que nisso resida sua atualidade e o notório interesse público pela sua obra.

É nesse espírito que nos propomos lançar luz sobre a obra do filósofo alemão. Pretendo, neste trabalho, me aproximar da problemática do declínio da experiência (a *Erfahrung*) que aparece, na obra de Benjamin, sob a abordagem conjunta do fim da narração tradicional e, desse modo, demonstrar como o filósofo percebe a estruturação da sensibilidade moderna. Nesse intuito, realizarei este enfoque por meio da explicitação e confrontação conceitual dos termos experiência e narração, vivência e choque.

Na abertura de seu ensaio intitulado *O narrador* (1933), Benjamin afirma que “o narrador não está de fato presente entre nós”. Ora, tal afirmação remete o autor à admissão de que se o narrador, enquanto sujeito portador de uma suposta sabedoria, não mais existe é porque “as ações da experiência estão em baixa” (BENJAMIN, 1985, *j*, p.198). É este o objeto deste trabalho, isto é, refletir como Benjamin apresenta, em sua visão filosófica, a atrofia da experiência e as consequências deste fenômeno na modernidade. Algumas questões nos orientaram para a sistematização de nossos objetivos. Qual a relação entre narração e tradição oral? De que maneira, ou até que ponto, o advento do capitalismo e a revolução técnica são decisivos para a atrofia da experiência e o declínio das tradicionais narrativas? Como a sensibilidade passa a se configurar com esse declínio? A relação com os bens culturais é afetada de que modo? Que tipo de escritura Benjamin assinala como proveniente da cisão entre tradição e modernidade? O que se altera no espaço público? Qual o papel da visão e de que maneira o homem dos centros urbanos se relaciona com a mercadoria? É por meio dessas questões que pretendemos desenvolver nosso tema.

Ao assinalar a figura daquele que narra, por meio de seus escritos sobre teoria estética ou teoria da historiografia revolucionária, Benjamin coteja o narrador da tradição, com uma escritura do choque. O choque consiste em isolar e deslocar um determinado elemento de seu contexto histórico e ideológico e confrontá-lo com outros, e a escritura de choque, desse modo, obedece a esse princípio. Em outras palavras, Benjamin confronta a narrativa tradicional a uma sensibilidade de choque.

O confronto explicitado por Benjamin entre o moderno e o tradicional será por nós abordado a partir de um pressuposto sobre o tema da narrativa, em que existe um núcleo comum entre história e literatura e que a narração e a experiência ocuparam lugar fundamental para a constituição do sujeito. Desse modo, ao abordarmos esse tema seguiremos a recomendação de Gagnebin em não buscar determinar

[...] de que gênero de narração nem de que gênero de sujeito se trata, [mas] pensar este núcleo narrativo comum à história como processo real (como *Geschichte*), à história como disciplina (como *Historie*), à história como narração (como *Erzählung*). Há, portanto, de início a convicção de que esta homonímia, à qual estamos acostumados, nos indica uma comunidade de significação mais forte que a

oposição habitual entre ‘histórias’ (plural) que seriam contadas para desviar dos fatos e a “história” (singular) que deveria nos restituir a verdade do passado. Convicção também que literatura e história (*Historie*) andam juntas sem que isso signifique, necessariamente, um relativismo resignado da ‘ciência histórica’ ou um realismo militante da literatura. Convicção, enfim, que me parece partilhada por Benjamin e me permite estabelecer uma ligação entre sua filosofia da história e sua teoria da literatura (GAGNEBIN, 2004, p. 02-03).

A questão da experiência e da narrativa e sua relação com a formação do sujeito fora tratada de diversas maneiras, ao longo da tradição, tendo sempre em vista a garantia de um tipo de ação comunitária no presente, seja no âmbito moral, religioso, artístico, científico ou filosófico. A palavra nunca deixou de ocupar o núcleo comum dessa abordagem e sua batalha sempre esteve travada em oposição ao esquecimento. Seja por meio dos poetas que tinham por incumbência divina a missão de restituir a memória dos homens através do cântico de um determinado passado, ou por meio dos historiadores, dos mais antigos até os mais modernos, que fizeram do seu ofício uma arte do lembrar, ou pela filosofia antiga de Platão que viu na reminiscência a derradeira conquista do homem rumo ao conhecimento.

Nesse sentido, Benjamin detecta que a modernidade é o lugar por excelência da atrofia da experiência e do abandono progressivo das narrativas. Ao investigar a tradição, o autor percebe que ela mesma é constituída por uma espécie de idas e vindas entre memória e esquecimento. E mais, ele constata, fazendo ressonância ao pensamento de Nietzsche, que o próprio esquecimento é condição de possibilidade da tradição. É aqui então que um problema se impõe. Benjamin percebe na obra de Proust uma maneira de rememorar que é feita de modo voluntário, assim como uma que se dá involuntariamente. A memória voluntária é vista como produção consciente, proveniente de um tipo de razão fabricada por alguns. Nesse caso, toda rememoração voluntária, efetivamente, ratifica as proezas desses fabricantes, de modo que aqueles que historicamente não pertencem a essas mesmas proezas serão sempre esquecidos. Daí a existência de uma história oficial dos vencedores e uma legião de excluídos esquecidos. A memória involuntária se afigura para Benjamin como uma noção estrangeira a essa tradição dos vencedores e, apropriando-se dessa noção proustiana ao seu modo, o autor a opõe à tradição dos dominantes. A memória involuntária, tal como é reinterpretada por Benjamin, é sempre um rememorar feito de desvios, de interrupção, em uma palavra esse rememorar é feito de choque. E a modernidade é vista pelo autor como o lugar do choque, portanto, espaço privilegiado para se pensar uma outra alternativa ao presente, uma vez que traz em si mesma a possibilidade de desvios.

A técnica desenvolvida pela vida moderna, segundo Benjamin, potencializa as situações de choque. Daí sua opção de análise se dar por uma ótica de acirramento do presente e é nesse sentido que o século XIX passa então a ocupar lugar de destaque em sua obra.

Os textos de Benjamin aqui selecionados como eixo central para a pesquisa, obedecem unicamente a uma necessidade conceitual, portanto, não devem ser lidos segundo critérios cronológicos. Em geral, eles fazem parte daqueles períodos que foram classificados por Rainer Rochlitz em seu *O desencantamento da arte*, como segunda e terceira fase do pensamento benjaminiano. O período da estética política e os textos relativos à modernidade desencantada, respectivamente, ou seja, textos que datam entre 1925 até 1935 e de 1936 até 1940. O conjunto de escritos fundamentais para nossa análise é formado pelos seguintes textos: *O Narrador*, *Experiência e pobreza*, *Sobre alguns temas em Baudelaire*, *Sobre o conceito de história*, *Infância em Berlim por volta de 1900*, *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*, *Rua de mão única* e *Paris do segundo império* e *Paris, capital do século XIX*. Apesar de esses escritos constituírem nosso foco de análise principal, não se pode inferir disso que os demais textos do autor sejam aqui dispensados (e nisso eu cito, inclusive, aqueles da sua primeira fase ligada a questões da linguagem numa aproximação com a teologia). Ao contrário, sempre que necessário eles virão à baila segundo a necessidade outorgada pelo itinerário da pesquisa.

O primeiro capítulo intitulado *Experiência e choque* é dividido, assim como os demais, em duas partes: *Experiência e narração* e *Revolução cultural e atrofia da fala*. A primeira parte busca examinar de que maneira Benjamin compreende a noção de experiência em conjunto com a arte de narrar, abordada a partir da tradição oral. Isto significa dizer que se efetiva uma análise voltada para o modo de comunicação que precede a experiência capitalista. A experiência aqui é abordada como aquilo que constitui o âmago e que ampara a constituição da narrativa, sua comunicabilidade. A faculdade de intercambiar experiências, o senso prático e a dimensão utilitária, a abertura interpretativa, o tédio e o trabalho manual, artesanal, são traços que caracterizam o narrador. Em segundo lugar, a abordagem dirige-se a uma análise pormenorizada dessas características.

A segunda parte desse capítulo discute o que se passa na modernidade a partir de uma pergunta: de que modo as grandes narrativas vão sendo paulatinamente abandonadas? Investiga-se de que forma a experiência se atrofia e de que maneira sua viabilidade se faz (se

é que se faz) na modernidade. Em seguida, avançamos em direção a algumas mutações culturais ocorridas na virada do século XIX para o XX, detectadas por Benjamin, para compreender de que maneira se dá a atrofia da fala na modernidade. Trata-se de destacar como os diversos setores da cultura, estimulados pelo radical advento da revolução técnica, imprimem uma nova perspectiva na produção e consumo de bens culturais. Benjamin demonstra que tal perspectiva é fragmentada e a consequência é a perda da inteireza das coisas, daquilo que caracteriza a experiência como lugar de acúmulo de impressões, fontes da narração e, supostamente, da verdade. Será ressaltado o modo como o homem moderno se situa neste contexto, ou seja, sua progressiva atuação ante as situações de choque.

O segundo capítulo intitula-se *Tempo e método* e sua primeira seção *Por uma história a contrapelo* e a segunda *O cinema como método*. Exposto às situações de choque, Benjamin não está disposto a relegar o homem à categoria de autômato e por isso sente a necessidade de perceber uma outra relação com o passado. Isto implica, em outras palavras, em rever a relação da modernidade com a história. É a partir dessa análise que esse primeiro tópico desse capítulo se movimenta. A intelecção metodológica de Benjamin sobre o conceito de história será revisitada no intuito de fornecer subsídios ao que se pretende, afinal, demonstrar nesse trabalho, seu conceito de experiência sob a abordagem conjunta do fim da narrativa e sua percepção da sensibilidade moderna. O tópico seguinte diz respeito ao procedimento escritural adotado por Benjamin, em que será levantada a questão do estilo cinematográfico de montagem, por ele proposto, e seu alcance. A necessidade da abordagem do estilo cinematográfico aparece aqui em decorrência daquilo que o próprio autor acentua como desdobramento formal do seu procedimento filosófico.

A maneira como se encontra a vivência do homem da cultura moderna, pautada na sensibilidade do choque, é abordada no terceiro capítulo, *Cidade vivência e narração*. Especificamente no primeiro tópico, *Cidade: um lugar sem rastros*, a cidade é abordada como palco da vivência de choque, sendo encarada por Benjamin como um hipertexto e, sintomaticamente, como lugar de ruínas onde tudo se desfaz. As mudanças estéticas ocorridas nos grandes centros urbanos modernos são assinaladas nesse tópico como lugar privilegiado para o exame da modernidade. No tópico seguinte, *A botânica do asfalto*, investigaremos como Benjamin mobiliza a histórica personagem parisiense do *flâneur* como uma alegoria capaz de permitir um mergulho nas pulsações da cidade moderna. O *flâneur*, enquanto andarilho urbano, é apresentado pelo filósofo como uma potente estrutura capaz de oferecer

uma reorganização do olhar. O olho, antes convidado a uma única visada, segundo os propósitos da tradição, sob as andanças do *flâneur* é habituado a perceber, por meio da multiplicidade característica dos aparelhos óticos da metrópole, a transfiguração inerente aos centros urbanos. Na seção dedicada ao *flâneur* do texto *Paris do Segundo Império*, Benjamin confronta essa personagem com diversos fenômenos da Paris oitocentista e dentre eles, “o mais veloz de todos”, a mercadoria. Examinaremos ainda nesse tópico de que maneira Benjamin interpreta a empatia típica do seu personagem parisiense com a mercadoria e quais as conseqüências de tal empatia.

É certo que as perguntas iniciais aqui suscitadas não se esgotam no desfecho dessa dissertação. E que assim seja, mas que ao menos provoquem inquietação em torno dessas complexas questões que Benjamin resolveu encarar.

CAPÍTULO I

O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer [...]. Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. Benjamin, W.

1 EXPERIÊNCIA E VIVÊNCIA

1.1 Experiência e narração

No texto *Experiência e pobreza* (1933), Walter Benjamin assinala que a experiência (*Erfahrung*), entendida como campo de impressões acumuladas na memória, enfrenta um progressivo processo de atrofiamento. Benjamin afirma que o enfraquecimento da experiência está ligado conjuntamente ao abandono de uma prática antiga: a prática de narrar, ou seja, a execução de gêneros narrativos vai progressivamente tomando baixa com o processo de declínio da experiência; este declínio, segundo o filósofo, acontece na virada do século XIX para o XX.

Antes de abordarmos o problema da experiência na filosofia de Walter Benjamin, vale ressaltar que esse tema perpassa todo o seu pensamento, desde os textos juvenis. Em *Experiência*, breve artigo de 1913, o conceito é desenvolvido numa perspectiva individual, a experiência dos mais velhos, dos pais, em oposição a dos filhos, da juventude. Aqui a experiência do adulto é uma máscara, a máscara do filisteu (termo recorrente em sua época para designar o burguês)¹ engessado na consagração de um tempo vazio e destituído de inclinação para as grandes coisas. É aquele que vive o “eternamente-ontem”, o *sempre igual*².

Dois tipos de adultos são apresentados no texto, a saber, os *esclarecidos* e os *pedagogos cruéis*. Os primeiros fazem parte daquele tipo que pretende deixar claro que “também ele foi jovem, também ele desejou outrora o que agora queremos, também ele não acreditou em seus pais; mas a vida lhe ensinou que eles tinham razão. E ele sorri com ares de superioridade” (BENJAMIN, 1984, *d*, p. 23). Os esclarecidos experimentaram de tudo, sabem que a vida é bela, mas essa jovem bela vida nada mais faz do que preceder a sóbria e longa vida séria. Já o segundo tipo, o dos pedagogos cruéis, vive com tamanha amargura que não lhe é permitido sequer admitir os curtos anos de juventude e desde logo se empenha em empurrar a juventude ao labor escravo da existência.

¹ Cf. OEHLER, D. *Quadros parisienses, estética antiburguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

² Não deixa de ser interessante notar que a mesma idéia, dotada de um rigor intelectual bem mais amadurecido, reaparecerá nesses mesmos termos em seu texto *Sobre o conceito de história*, de 1940.

Os tipos apresentados trazem consigo o mesmo ímpeto dissoluto em relação aos jovens, a diluição da dimensão utópica latente entre eles. A autenticidade inerente ao espírito juvenil se opõe ao espírito do filisteu no sentido de que este último banaliza a riqueza das idéias em nome de uma suposta sabedoria. E o que se pretende aqui é libertar a palavra experiência de seu encerramento servil, ao restituir o frescor que lhe é próprio. O conformismo que constitui a experiência filistéia é o alvo de ataque do jovem Benjamin, esta é paralisante na medida em que, através da identificação com a derrota do passado, desencadeia um processo de resignação ante esses fracassos.

Tal procedimento tende a libertar a palavra de sua dimensão metafísica e a põe na esteira da história, uma vez que a retira do jugo da tradição, portadora de autoridade tal como irá fundamentar nos escritos posteriores. A juventude, vista como uma *curta noite* que carece de urgência de ser vivida o quanto antes, segundo os filisteus, ilustra o acúmulo de absurdo e brutalidade do que até aqui fora experimentado por estes e se caracterizou como *vulgaridade de vida*. Ao invés de fundar a vida numa nuvem de tristeza, Benjamin pretende libertar a vontade da privação que sofrera até então e, para isso, percebe a necessidade de fundar uma nova sensibilidade a partir do interior de uma *aisthêsis*, de uma percepção livre da banalização do espírito prevista pelo adulto, carente de sonhos. Diante dos erros possíveis, Benjamin invoca uma citação de Espinosa que afirma: *o erro é apenas um novo alento para encontrar a verdade*.

Mas não é somente nesse sentido individual que sua análise posterior vai se sustentar. Interessa-lhe nos textos de 1930 – e a nós especificamente neste trabalho – a experiência em sua dimensão conjunta, enquanto toma corpo coletivamente a partir da formação das massas. A experiência assume o status de uma noção filosófica para se pensar a modernidade como perda do sentido coletivo da transmissibilidade. De posse dessa noção é possível ao autor realizar, no dizer de Jeanne Marie Gagnebin, uma “arqueologia da modernidade”. Tal arqueologia é traçada no conjunto da atrofia da experiência no sentido pleno (a *Erfahrung*) com o fim da narração tradicional. “Este tema [...] torna-se, no decorrer dos anos 30, uma parte inerente de sua reflexão sobre as transformações estéticas que chegam à maturação no início do século XX e subvertem a produção cultural, artística e política” (GAGNEBIN, 2004, p.55). Não se trata, no caso de Benjamin, de investigar tais transformações sob o ponto de vista moral, mas antes de acentuar o processo de fragmentação ocorrido no âmbito da cultura capitalista e, assim, detectar alternativas de apropriação dos possíveis instrumentos para a

prática de uma política materialista. Se Benjamin realiza uma arqueologia da modernidade, como afirma Gagnebin, é possível que esse empreendimento esteja condicionado a uma genealogia da experiência, na medida em que investiga as condições estruturantes tanto de sua aparição quanto de seu declínio.

No ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1936)* Benjamin trata o tema da experiência sob o ponto de vista da narrativa, a partir da tradição oral. Neste texto, o olhar do autor volta-se para o modo de comunicação que precede o advento do capitalismo. A experiência aqui é aquilo que constitui o âmago e que ampara a constituição da narrativa, sua comunicabilidade. A faculdade de intercambiar experiências; o senso prático e a dimensão utilitária; a abertura interpretativa; o tédio e o trabalho manual, artesanal são traços característicos do narrador.

Diz Benjamin: “A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos” (BENJAMIN, 1985, *j*, p. 198). Dois grupos arcaicos de narradores se constituem e tornam tangível a existência de duas famílias de narrador: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante.

O camponês sedentário encarna aquele justo que permaneceu fincado em seu país, sendo um conhecedor de suas terras, incluindo aí suas histórias e toda a tradição popular. Já o marinheiro comerciante, aquele que muito viaja, exprime a variedade de conhecimentos que traz de longe. Supõe o povo que o marinheiro por ser homem viajado tem o que contar, muita experiência a transmitir. A interpenetração desses dois grupos é o que fundará “a extensão real do reino narrativo”, seu aperfeiçoamento, afirma Benjamin. Tal junção se consolidará no sistema corporativo do medievo:

O mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro. Se os camponeses e os marujos foram os primeiros mestres na arte de narrar, foram os artífices que a aperfeiçoaram. No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário (BENJAMIN, 1985, *j*, p.199).

Dessa combinação de saberes, do contato dos dois grupos na oficina medieval de trabalho artesanal, que se extrairá uma suposta verdade da tradição que será intercambiada de pessoa em pessoa na comunidade. Entrecruzamento de saberes espaço-temporais. O marinheiro como conhecedor da vastidão territorial, aquele que vem de longe, e o camponês sedentário como homem de longa tradição histórica. Em suma, se instaura, pois, a autoridade para transmissão do suposto saber. O que não significa dizer que tal autoridade seja necessariamente controlável pela sua experiência. Ele “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” (BENJAMIN, 1985, *j*, p. 201). De qualquer modo, o saber que vem de longe “dispunha sempre de uma autoridade que era válida mesmo que não fosse controlável pela experiência” (BENJAMIN, 1985, *j*, p. 203). Nada aqui indica que o relato, necessariamente, relação com o acontecido de fato. Do que se inventa também se produz narrativas.

Outro traço que caracterizará o narrador é o senso prático, presente em todo aquele que mereça o nome de narrador. Ele está sempre fazendo deslizar em seu discurso algum tipo de conselho acerca de um certo saber específico. Seja um conselho sobre a agricultura dos camponeses, seja a existência de algum perigo relacionado a uma dada tecnologia, enfim, o narrador estará sempre aconselhando.

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio, seja numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos (BENJAMIN, *j*, 1985, p. 200).

Mas o que é aconselhar? O conselho não é imperativo. Ele não encerra uma questão, não responde uma pergunta, não fecha a estrutura discursiva. Ele é sugestão. O aconselhamento sugere a continuação de uma história que está sendo narrada, o que significa dizer que para se obtê-lo é necessário antes saber narrar a sua história, sua situação. A prática da narrativa pressupõe, portanto, uma comunidade. Vale ressaltar que “as histórias do narrador não são simplesmente ouvidas ou lidas, porém escutadas e seguidas” (GAGNEBIN, 2004, p.57). Sócrates é o mais sábio entre todos os gregos porque conquistou exemplarmente a verdade ao reconhecer sua ignorância. Isto o autoriza a participar de uma comunidade de

ouvintes e assim transmitir a experiência de uma suposta verdade mediante um procedimento que é peculiar à Grécia de seu tempo. A sapiência dos seus interlocutores depende, no entanto, da atenção e da ilimitada recepção com que escutam o seu mestre e com que as transmitem aos demais concidadãos. A narrativa é uma escritura feita por aqueles que *sabem* dar conselhos, os que *sabem* das coisas.

Existe sempre entre o narrador e o ouvinte um vivo interesse em conservar a coisa narrada. Daí a importância fundamental do desempenho da memória, segundo escreve Benjamin:

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 de reprodução. A memória é a mais épica de todas as faculdades (BENJAMIN, 1985, *j*, p. 210).

A memória assegura, pois, a transmissão da sabedoria, “o lado épico da verdade”. É a reminiscência que “funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (BENJAMIN, 1985, *j*, p. 211). Ao permitir isso a memória capacita a narrativa em sua arte de aconselhamento e assim esta cumpre sua dimensão utilitária.

A narrativa enquanto aconselha traz em si essa dimensão utilitária. A narrativa enquanto aconselha põe o seu saber a serviço de uma determinada práxis. Benjamin destaca no ensaio sobre o narrador, que não é de se estranhar que Leskov, escritor da segunda metade do século XIX – personagem central de seu escrito e narrador russo por excelência, segundo o filósofo – tenha iniciado sua carreira literária exatamente com linhas sobre a classe operária e o alcoolismo, por exemplo. A partir de seus textos, supostamente, o operário pode se orientar ao sair das fábricas nesse ou naquele domínio específico.

Mas vale ressaltar que enquanto arte de aconselhamento, a narrativa se encontra sempre numa disposição de abertura interpretativa. Grande parte da narrativa consiste em evitar explicações. Benjamin inicia seu *Experiência e pobreza* com uma parábola emblemática a esse respeito. A antiga lenda narra a história do pai que, no leito de morte, revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam desesperadamente, mas nada encontram. Com a chegada do outono, suas vindimas são as

mais abundantes do país. Assim, e só assim, eles aprenderam que com o trabalho advém a riqueza. O impulso inicial dos filhos foi cavar. O que eles pretenderam com esse gesto foi identificar uma estrutura objetiva na revelação do pai, mas foi somente na amplitude favorecida pela abertura da narração que foi identificado o tesouro – nesse caso, no trabalho.

Na arte narrativa “o extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto. Ele é livre para interpretar a história como quiser [...]” (BENJAMIN, 1985, *j*, p. 203). Permanece em aberto o modo de apropriação do que se diz, daí a exigência da amplitude de alcance daquilo que se narra. Ela nunca se entrega completamente e por isso mesmo permanece sempre renovada. É desse jeito que ela é capaz de fazer aparecer novos discursos, suscitar sempre novas argumentações e reflexões, promover o espanto sempre mais uma vez. A narrativa está identificada sempre sob a égide da durabilidade. Se Heródoto é um narrador nato é porque, conclui Benjamin, ele não explica nada. A abertura de suas histórias é de uma durabilidade permanente, pois são sempre passíveis de serem tomadas de um modo novo.

É a forma de comunicação que Benjamin irá diagnosticar como sendo de uma cultura aurática³, contemplativa. Como forma cultural aurática, a narrativa traz um discurso que é singular, espacial e temporal. A durabilidade é o recurso do qual lança mão. Apoiada na tradição oral, a narrativa se desenvolve seja em provérbios, seja em histórias prolixas, seja por meio da autoridade dos mais velhos ou mesmo dos moribundos. Ela tem sempre um caráter naturalizado sendo sempre sóbria e concisa. Por isso renuncia aos recursos de efeito psicológico, pois assim se mantém mais facilmente memorável. Com isso, “[...] se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia” (BENJAMIN, 1985, *j*, p. 204). Esse movimento é condição de manutenção da própria narrativa, visto que sua existência está condicionada à necessidade de ser recontada. Se não se reconta, ela tende ao desaparecimento. O conflito que ela se relaciona é com o tempo e com o espaço, seu triunfo consiste em lançar mão de recursos que permita atravessá-los viva.

Para a recepção e uma maior assimilação desse tipo de estrutura narrativa é necessária uma contrapartida psíquica fundamental. A contrapartida é o tédio. Schopenhauer observou

³ Cf. BENJAMIN, W. “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. Em *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

que a vida é um estado permanente entre a dor e o tédio. O tédio, para este filósofo, se aninha tão logo a dor e a miséria impostas pela vida cedem espaço, decretam trégua. É neste sentido que Benjamin analisa o tédio. No sentido de uma distensão psíquica dos demais estados. O tédio é uma exigência para a assimilação da narrativa e isto implica num certo esquecer de si mesmo.

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. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo (BENJAMIN, *j*, 1985, p.205).

A passagem citada nos conduz para o entendimento do lugar e do ritmo da narrativa. Trata-se das formas e do ritmo de trabalho que abrigam a existência do narrador. Oriunda dos meios artesãos, a narrativa é ela mesma “uma forma artesanal de comunicação” (Benjamin, 1985, *j*, p. 205). Faz parte da estilística do narrador recorrer sempre às descrições minuciosas, pormenorizadas das circunstâncias em que tomou contato, através de terceiros, ou com que ele mesmo experimentou um determinado fato que estruturará sua narrativa. Mas não podemos restringir este artifício do narrador como sendo um mero recurso estilístico formal daquele que narra, a menos que tomemos a noção de estilo num sentido mais amplo. Desse modo, a coisa narrada está subordinada às impressões sofridas pelo narrador em sua experiência. Os vestígios desta experiência sempre se impõem de tal maneira que culmina numa determinação da forma com que se expõe o discurso, “seja na qualidade de quem as viveu, seja na qualidade de quem as relata”, diz Benjamin em *O narrador*. Dessa maneira, acontece com a narrativa o mesmo que “acontece com a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1985, *j*, p. 205). A coisa narrada imiscui-se com a vida do narrador e em seguida é exposta numa nova tonalidade.

Não se trata de narrar a coisa em si mesma, nem tampouco de trazer à baila um instrumento lingüístico como apreciação desinteressada dela mesma. Ao fundir-se, coisa narrada e narrador, obtém-se a experiência renovada. Garante-se, pois, sua perpétua renovação, na medida em que cada coisa que é narrada por um novo narrador atravessará camadas de impressões inteiramente outras.

“O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais” (BENJAMIN, 1985, *j*, p. 214). Como homem proveniente do mundo artesanal, o narrador se volta em direção à natureza e desse modo sua atividade está diretamente relacionada a ela. Nesse ensaio aparece uma perspectiva conceitual inteiramente clássica na história da filosofia, ainda que tal aparição se dê de uma maneira pouco explícita. Trata-se do conceito de *mimese*, de imitação, herdado dos gregos e retomado nas diversas épocas ao longo da tradição. Não é pretensão nossa aqui discutir este conceito a partir de qualquer olhar filosófico, mas apenas marcar que ele reaparece, e como ele reaparece, no texto de Benjamin e apontar quais as conseqüências de sua leitura sobre a *mimese* ao abarcar o problema da experiência a partir da produção da narrativa. É neste domínio que nos é possível compreender a relação entre o ritmo da narração e o ritmo do trabalho artesanal.

Benjamin recorre ao escritor francês Paul Valéry (1871-1945) ao tratar da relação mencionada acima. O filósofo alemão aposta encontrar nesse escritor francês “a imagem espiritual desse mundo de artífices, do qual provém o narrador” (BENJAMIN, 1985, *j*, p. 206). Ao mencionar as ditas coisas perfeitas oferecidas pela natureza, tais como as pedras preciosas ou os vinhos encorpados, enfim, as “criaturas completas”, no dizer de Benjamin, Valéry as toma como sendo “o produto precioso de uma longa cadeia de causas semelhantes entre si”. Dito de outro modo, cada preciosidade da natureza se encadeia em direção a um fim, a um *telos*. O limite temporal dessa combinação causal seria a perfeição. A contrapartida desse aspecto teleológico da natureza tem no narrador sua casa assegurada. Ele mimetiza essa cadeia e nessa mimetização ele se aliena no tempo. O narrador aqui, tal como o artesão em sua oficina, imita livremente a natureza. Não importa quanto tempo dure a construção de uma jóia, por exemplo. O artesão a construirá em sua plenitude, em sua inteireza. Ele imitará o aspecto totalizante e a paciência da natureza que se desloca em seu jogo causal rumo à perfeição. Do mesmo modo como não importam ao narrador as sucessivas camadas que deverá superpor para garantir a transmissibilidade de sua experiência em sua totalidade. Ambos têm a eternidade, ou melhor, há uma partilha de tempo em ambos com a natureza.

A idéia de eternidade coincide com a idéia de trabalho prolongado. Se se tem a idéia de eternidade estabelecida, o trabalho duradouro não encontra por onde titubear e, portanto, a transmissibilidade da natureza se perfaz.

Segundo Benjamin, “a idéia de eternidade sempre teve na morte sua fonte mais rica”. Na tradição, a morte teve, para a consciência coletiva, aspectos de onipresença e força de evocação. Lembremos a parábola do idoso no leito de morte, citada anteriormente.

Um velho [...] no momento da morte revela a seus filhos a existência de um tesouro enterrado em seus vinhedos. Os filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho (BENJAMIN, 1985, *j*, p. 114).

Podemos perceber que a experiência pertence a uma temporalidade comum a várias gerações e sua transmissibilidade está condicionada à continuidade entre pais e filhos, entre uma geração e outra. Trata-se, pois, da esfera das comunidades artesanais e que desembocam numa apropriação de caráter prático, exercendo sua finalidade didática, uma vez que trazem consigo a possibilidade de ensinar algo. Em que lugar está a felicidade? Perguntam os filhos. Por intermédio da parábola eles aprenderam que ela está no trabalho com seu entorno de dignidade. A narrativa cumpre seu papel enquanto instância comunicável e formadora, apta a transmitir, mediante seus conselhos, o ensinamento necessário à manutenção social e espiritual de uma dada comunidade. É essa atividade viva de aconselhar que constitui a sabedoria.

É importante notar que a estrutura que possibilita a experiência da tradição é aquela do sujeito que conhece e do mundo a ser conhecido em sua áurea de mistério. Ele deve ser decifrado, investigado, enfim, deve ser devassado por aquele que acumula conteúdo na memória. Longe de uma relação que tem o presente como um estado de ruínas – como vai aparecer na abordagem do filósofo sobre a temporalidade e mais especificamente sobre a história – a tradição, indica Benjamin, acolhe o tempo enquanto algo que traz um estado progressivo em seu desenrolar, busca um *telos*, uma finalidade rumo a um estado contínuo e permanente de melhoria.

E quem poderia ter mais acúmulo, o maior número de experiência vivida, em suma, quem poderia ter mais autoridade diante da vida a não ser aquele que está diante da morte, aquele que percorreu toda a *estrada perdida* da vida e agora sabe contar seu significado, pois

lhe doou sentido e a ordenou em sua sabedoria? Estamos aqui diante da figura do moribundo, do sujeito em face da sua morte e que agora nos permite vivê-la através dele.

O moribundo experimenta a morte em sua virgindade e permite o cortejo de seu mistério à comunidade: “A morte é a sanção de tudo que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade”. É com essas palavras que Benjamin abre seu décimo primeiro parágrafo de *O narrador*. “É no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem, e sua existência vivida [...], assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (BENJAMIN, 1985, *j*, p. 207) – e é daí que provém a autoridade do moribundo que na origem da narrativa instaura esse poder.

O cortejo triunfal que acompanha o moribundo em sua despedida é algo da esfera da celebração. Celebra-se o justo e atribui a recompensa pela travessia da vida que agora merece ser coroada pelo troféu da sabedoria. A morte assume a forma do espetáculo público e exemplar. Não à toa, Benjamin retoma a Idade Média para ilustrar esse “evento” da morte. Dissemos mais acima que é lá que o filósofo identifica a interpenetração nas oficinas das duas famílias que irá consolidar a figura do narrador. No sistema corporativo da Idade Média “o leito da morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas [...]. Antes não havia uma só casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido alguém” (BENJAMIN, 1985, *j*, p. 207). Prostar-se diante do moribundo implica em deparar com uma estranheza de gestos inesperados que só pode pertencer à natureza em seu mistério. A palavra do moribundo remete à história natural e é justamente isso que o autoriza diante da comunidade.

Leskov detecta, segundo Benjamin, que seu tempo é um tempo de cisão com a natureza. Longe de ignorar tal sentença, o filósofo alemão verifica também que esse mesmo autor que pronuncia esse lamento se filia a um tempo que o precede. Tempo em que a harmonia entre o homem e a natureza se faz assegurada. Como narrador, Leskov se mantém fiel à tradição, pois sua narrativa finta o fluxo das coisas com as lentes da natureza. Nesse fluxo a morte tem seu lugar, pois ela não implica em impedimento, mas numa abertura temporal.

A narrativa, inicialmente através dos contos de fadas, teria ensinado à humanidade, segundo Benjamin, “que o mais aconselhável é enfrentar as forças do mundo mítico com

astúcia e arrogância. [...] O feitiço libertador do conto de fadas não põe em cena a natureza como uma entidade mítica, mas indica a sua cumplicidade com o homem liberado” (BENJAMIN, 1985, *j*, p.: 215). É a essa percepção de integração que o centro da narrativa conduz o homem e o libera do pesadelo mítico.

Dissemos nessa primeira seção que a experiência ampara a constituição da narrativa, que ela é o substrato que autoriza a narração e, portanto, sua transmissibilidade. Tratamos também daqueles pontos centrais que caracterizam a figura do narrador. A saber, a faculdade de intercambiar experiências; o senso prático e a dimensão utilitária; a abertura interpretativa; o tédio e o trabalho manual, artesanal. Com isso, acreditamos ter evidenciado como se estrutura a experiência na tradição.

A questão que se impõe no próximo ponto é: o que se passa na modernidade? De que modo as narrativas vão sendo paulatinamente abandonadas? Elaborada de outro modo, a questão que se destaca investiga de que forma a experiência (a *Erfahrung*) se atrofia e de que maneira sua viabilidade se faz (se é que se faz) na modernidade. Para que uma abordagem mais precisa é necessário perceber as mutações culturais ocorridas na virada do século XIX para o XX a fim de compreender de que maneira se ocorre a atrofia da fala na modernidade.

A abordagem seguinte destacará como os diversos setores da cultura, estimulados pelo radical advento da revolução técnica, imprimem uma nova perspectiva na produção e no consumo de bens culturais. Benjamin demonstra que tal perspectiva é fragmentada e a conseqüência é a perda da inteireza das coisas, daquilo que caracteriza a experiência como lugar de acúmulo de impressões, fontes da narração e, supostamente, da verdade. Será enfatizado o modo como o homem moderno se situa neste contexto. Destacar-se-á também como o romancista e seus leitores, no ritmo da nova mecânica produtiva, mergulham no texto em busca do sentido dissipado da vida.

1.2 – Revolução cultural e atrofia da fala

Não há nenhum consolo para quem não pode mais fazer qualquer experiência. Porém não é senão esta incapacidade que constitui a essência da ira.
Benjamin, W.

O homem, para quem a experiência se perdeu, se sente banido do calendário. O habitante da cidade grande se depara com este sentimento aos domingos.
Benjamin, W.

A comunicação se acabou; precisamos apenas entregar o cadáver.
Henry Miller.

Boca da noite. Sob neve úmida e à volta dos lampiões que acabavam de se acender se encontrava Jonas Potapof, imóvel, em seu trenó, mergulhado em suas reflexões, lançado numa voragem cheia de luzes incompreensíveis, do barulho incessante das ruas, de gente a correr. Há tempo sem nenhum ganho. Um militar solicita a viagem à Viborgskaia. Jonas desperta em assentimento e, por costume, silva o chicote dando partida. Através da massa de transeuntes que se cruzam em todos os sentidos o trenó segue, vez por outra ouvindo a queixa de um trôpego pelas ruas. Jonas vira-se para o passageiro e esboça uma fala. – Que há? Pergunta o senhor. – É que... meu senhor... é... meu filho morreu esta semana. – De quê? – Quem sabe! Deve ter sido de febre... – Anda, anda. – diz o passageiro. – Assim não chegaremos nem amanhã. Jonas silva o chicote mais uma vez, em seguida volta-se repetidas vezes para o passageiro que fechou os olhos. Atingem o destino. E Jonas espera uma outra viagem. Agora é a vez de um corcunda e dois moços que almejam a Ponte Policial. Discutem por algum motivo e xingam Jonas gratuitamente. Jonas espera a pausa e balbucia: – Esta semana meu filho morreu. – Todos morreremos, diz o corcunda. O cocheiro volta-se para dizer como o filho morreu e o corcunda suspira aliviado pela chegada. Os três farristas desaparecem no escuro. Em seu rocim, Jonas retorna à hospedaria sem o dinheiro da aveia, sequer. Um jovem cocheiro o oferece água e ele arrisca seu caso mais uma vez. O rapaz já dorme. Vai até a estribaria, onde o cavalo descansa e,

*arrebatado, Jonas põe-se a contar-lhe tudo...*⁴

O conto mencionado acima se intitula *Angústia: A quem comunicar minha tristeza*, de Anton Pavlovitch Tchecov (1860-1904), escritor ucraniano. A data de sua produção e a origem do autor⁵ são dados emblemáticos e por si só poderiam indicar o parentesco com o pensamento benjaminiano. O título já oferece pista daquilo que constitui ocupação na filosofia de Benjamin, a tristeza, uma experiência vivida, que precisa ser comunicada, transmitida. E o lamento de Tchecov reside justamente nessa impossibilidade. Sua fala, a de Jonas Potapof, sofreu uma espécie de atrofia exatamente no momento em que mais precisava dela.

Não é pretensão nossa fazer aqui uma análise do texto do escritor russo, mas apenas indicar a pertinência de um conto como este ser produzido exatamente no período oitocentista, ou seja, no seio da modernidade. Ele aparece aqui como ilustração nossa em relação à filosofia benjaminiana – nosso objeto – no que diz respeito a atrofia da experiência e, conjuntamente, à atrofia da fala, ou ainda, se preferir, ao esfacelamento das narrativas.

Ora, a frase que Benjamin abre *O narrador* é a seguinte:

Por mais familiar que seja seu nome, o narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais. Descrever um Leskov como narrador não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, aumentar a distância que nos separa dele (BENJAMIN, 1985, *j*, p.197).

Se o texto de Leskov é dotado de características que o torna um narrador, o que faz a personagem de Tchecov se afastar dessa tendência? Jonas Potapof vivencia uma experiência traumática, a perda do filho, e não tem a quem contar, a possibilidade de intercambiar sua experiência lhe é vedada. Ele busca em seus pares a transmissibilidade e não consegue muito mais que cambiar entre zombaria, desprezo, indiferença e brutalidades. É com um animal, seu cavalo, que lhe é permitido o exercício da sua fala angustiada. Jonas Potapof pertence a

⁴ Resumo adaptado extraído de TCHECOV, Anton Pavlovitch. *Angústia: A quem comunicar minha tristeza*. Em *A aposta e outros contos*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1997.

⁵ Tchecov nasceu em Taganrog, na Ucrânia, então pertencente à Rússia tsarista. É conhecida a admiração de Benjamin por escritores russos e sua crítica literária se voltou diversas vezes para estes.

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos [e, de repente,] viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1985, *j*, p.115).

Jonas Potapof tem agora seu frágil e minúsculo corpo lançado em meio às explosões de indiferença e brutalidade, características do ritmo peculiar da cidade moderna. Ele é um homem da modernidade.

Aquele primeiro traço que caracterizava o narrador, aquela faculdade de intercambiar experiências que Benjamin detecta na configuração da narrativa, de uma maneira aparentemente segura e inalienável, passa a ser privada aos sujeitos da modernidade. Na moderna sociedade burguesa a comunicação entre o narrador e o ouvinte se atrofia.

O ponto culminante dessa privação de intercâmbio de experiências Benjamin identifica na Primeira Guerra Mundial:

No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável. E o que se difundiu dez anos depois, na enxurrada de livros sobre a guerra, nada tinha em comum com uma experiência transmitida de boca em boca. Não havia nada de anormal nisso. Porque nunca houve experiências mais radicalmente desmoralizadas que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência econômica pela inflação, a experiência do corpo pela guerra de material e a experiência ética pelos governantes (BENJAMIN, 1985, *j*, p.198).

O que se poderia observar aqui é que a personagem de Tchecov não é proveniente da Grande Guerra, mas não podemos negligenciar que a Guerra, para Benjamin, é apenas ponto culminante e que, na verdade, o processo de depauperamento da experiência, aquele emudecimento vem de longe, de todo um histórico de desenvolvimento concomitante a uma evolução das forças produtivas. Nesse sentido, Tchecov a sentiu inteiramente. A experiência pré-moderna, pré-capitalista, ilustrada em Tchecov, ainda que ele seja essencialmente

moderno, configura a tendência denominada por Benjamin, no sentido negativo, de “barbárie” e que culminará na moderna sociedade capitalista.

A configuração dessa sociedade “bárbara” implica em um arranjo inteiramente novo na modernidade no que tange a sua lida com a experiência estética, entendida aqui no sentido original do termo que designa percepção, *aisthêsis*. Tal arranjo é exposto por Benjamin numa contínua mobilização da consciência em relação a ameaça do choque advindo das diversas partes da metrópole moderna. A genealogia da experiência realizada por Benjamin começa a ganhar aqui novos contornos.

Em seu ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire* (1939), ao tratar da questão da poesia lírica em meados do século dezenove, Benjamin afirma que a condição de sua recepção se tornou algo pouco favorável. Isto ele atribui a uma mudança de estrutura da experiência. Segundo o autor, desde o fim do século dezenove houve uma enxurrada de tentativas filosóficas em dar conta de uma experiência “verdadeira” em oposição a uma experiência “normatizada, desnaturada das massas civilizadas” (BENJAMIN, 1994, *j*, p. 104). Foram as chamadas “filosofia da vida”, encarnadas por figuras como Dilthey, Klages, Jung e Bergson que se puseram em tal direção. O que faltou a tais empreitadas, diz Benjamin, foi o fato de não levarem em conta as determinações históricas da experiência. E Benjamin não cessou de valorizar o teor da história em suas considerações.

Em uma leitura muito particular que realiza de Freud, Benjamin apresenta a correlação entre memória e consciência numa tentativa de exprimir a experiência que a moderna sociedade burguesa e capitalista realiza.

A leitura de Benjamin busca estabelecer uma relação entre o sistema percepção-consciência e os demais sistemas psíquicos. A consciência se limita a receber as excitações externas sem que tenha que guardar traços dessa recepção. Seu alcance se limita a filtrar e transmitir aos demais sistemas psíquicos, capazes de armazenar os traços mnêmicos, as impressões oriundas daquelas excitações externas.

Sérgio Paulo Rouanet escreve um instigante livro acerca dessa filiação de Benjamin a Freud, *Édipo e o anjo – itinerários freudianos em Walter Benjamin*⁶. Esta obra contribui para nossa leitura que objetiva compreender a noção de experiência em Benjamin. Nessa direção, afirma Rouanet:

A memória e a consciência pertencem a sistemas incompatíveis, e uma excitação não pode, no mesmo sistema, tornar-se consciente e deixar traços mnêmicos, o que significa que quando uma excitação externa é captada, de forma consciente, pelo sistema percepção-consciência, ela por assim dizer se evapora no ato mesmo da tomada de consciência, sem ser incorporada à memória. É o que Freud, ainda segundo Benjamin, resume na fórmula de que “a consciência nasce onde acaba o traço mnêmico”, e na idéia correlata de que os restos mnêmicos se conservam de forma mais intensa precisamente quando o processo que os produziu não aflorou jamais à consciência. (ROUANET, 1990, p. 44)

Sistema psíquico distinto e incapaz de armazenar os restos das excitações externas, o sistema percepção-consciência desempenha um outro papel que é o de proteger o aparelho psíquico, de modo geral, dos excessos advindos do mundo exterior. Dotado de um dispositivo de defesa contra esses excessos energéticos do mundo externo a que está exposto o organismo, o sistema percepção-consciência atua filtrando-os “só admitindo uma fração das excitações que bombardeiam continuamente o sistema [...]” (ROUANET, 1990, p. 45). Acontece que nesse processo de interceptação as excitações intensas terminam por produzir no organismo um *choque* traumático.

A consciência está, pois continuamente mobilizada contra a ameaça do choque, donde Benjamin conclui que quanto maiores os riscos objetivos de que esse choque venha a produzir-se, mais alerta fica a consciência, o que significa, aceita a tese da relação inversa entre consciência e memória, que esta se empobrece correspondentemente, passando a armazenar cada vez menos traços mnêmicos. (ROUANET, 1990, p.45).

É sob o signo do choque que a moderna sociedade capitalista vive, conclui Benjamin. Intensificação de choques e acirramento da perda da capacidade de narrar, pois, é condição fundamental da narrativa o desempenho da memória. E quanto maior a atuação da

⁶ Vale a pena notar nesse livro o cuidado com que Rouanet expõe a filiação de Benjamin ao pai da psicanálise, mas, ao mesmo tempo, é curioso perceber como ele apresenta pontos em que tal filiação se engendra, em grande parte, numa apropriação bastante particular por parte de Benjamin. De resto, jamais desconhecida pelo próprio filósofo alemão.

consciência, menor se torna a atuação da memória. Em outros termos, em lugar de uma experiência pautada na transmissibilidade, típica da tradição, tem-se uma experiência pautada na mobilização da consciência empenhada na interceptação do choque. Mobilizado dessa maneira, não resta mais ao organismo que mimetizar um comportamento autômato em prol de sua própria sobrevivência.

Se Benjamin afirma que a Grande Guerra Mundial é ponto culminante do processo de depauperamento da experiência e que esse processo é fruto de todo um histórico de desenvolvimento concomitante a uma evolução das forças produtivas, significa dizer que, para ele, este processo se expande para os diversos domínios da cultura. Dito de outro modo, a cultura, em seus diversos aspectos e setores, vivencia uma situação extrema de choques e a Guerra não seria nada mais que uma forma, potencializada algumas vezes mais, da convergência dessas situações.

O advento da técnica promove uma fragmentação no mundo moderno e, portanto, uma outra relação com a produção e o consumo dos bens culturais. Concentremos-nos em algumas áreas da cultura para que possamos compreender de que maneira o capitalismo inaugura um tipo de sociedade marcada pela extinção progressiva da experiência. Poderíamos denominar os aspectos dessa cultura, benjaminianamente, de “cultura do choque”, que serão aqui destacados com o intuito de fornecer um quadro reflexivo sobre a mesma. Os setores apresentados são a economia, o trabalho, o cotidiano e a literatura.

No campo da economia, o capitalismo institui a produção em série como característica fundamental à produção e distribuição dos bens culturais tendo, por isso mesmo, a cadeia de montagem como dinâmica de trabalho correspondente.

Karl Marx demonstrou que esse ritmo de trabalho por meio da montagem implica na adequação do trabalhador ao ritmo da máquina, e este ritmo requer movimentos fragmentados que dispensam qualquer vínculo com o conjunto do que se está sendo produzido. O operário da fábrica diante das máquinas não executa qualquer tipo de esforço similar ao que produz o artesão, cômico do resultado final do seu trabalho. O operário desconhece qualquer tipo de finalidade que não seja o cumprimento de sua jornada de trabalho, ao contrário do artesão que pode mesmo se perder na durabilidade temporal do seu esforço desde que obtenha finalmente o resultado almejado. Ao trabalhador das fábricas não lhe é permitido participar das diversas

etapas da produção, mas apenas produzir, sob a vertigem da repetição, fases idênticas do processo de montagem que lhe são completamente alheias no que diz respeito ao resultado final.

Não é em vão que Marx insiste que, no artesanato, a conexão entre as etapas do trabalho é contínua. Já nas atividades do operário de fábrica de linha de montagem, esta conexão aparece autônoma e coisificada. A peça entra no raio de ação do operário, independentemente de sua vontade. E escapa dele da mesma forma arbitrária (BENJAMIN, 1989, *r*, p.125).

O filme *Tempos modernos*, de Charles Chaplin, é emblemático na apreciação dessa personagem moderna que é o operário nos centros industriais. Ele põe em tela o processo de mimetização que acomete o empregado em relação à máquina. Se, entre o trabalho dos artesãos, havia uma teleologia, aqui, na realidade fotografada por Chaplin, não há mais que uma série de repetições entrecortadas pela imposição de choques advindos da maquinaria industrial. Se ao artesão, tal como ao narrador, cabe a mimetização da longa cadeia causal em direção à plenitude, à perfeição das coisas, ao operário não resta senão a reprodução dos movimentos do autômato.

O tédio, que assegurava o labor do artesão e, era mesmo uma de suas condições de realização, na classe operária deve desaparecer completamente, sob risco de vida. O que não se pode perder de vista nessa moderna engrenagem do trabalho é o estado permanente de tensão diante dos bruscos movimentos da máquina. A ameaça de uma mutilação, por exemplo, é lembrada a todo instante.

Outro setor que merece especial atenção diz respeito à esfera da vida cotidiana⁷. A modernidade inaugura um cotidiano em que o cidadão se vê constantemente exposto aos choques da multidão. Aqui o choque é onipresente. Ele age de uma maneira muito próxima ao do *tipo* esgrimista, descrito por Benjamin em seu texto *A modernidade* (1938) – um tipo dentre os diversos rastreados pelo filósofo no cenário urbano francês do século XIX. Na exposição aos intermináveis choques advindos da multidão, ele atua com traços marciais se livrando deles (dos choques) e produz um novo tipo de percepção voltada para o idêntico.

⁷ Este tópico será tratado no terceiro capítulo.

O cidadão age na interceptação do choque, sua elaboração e sua neutralização e, dessa maneira, se opõe à sensibilidade tradicional que antes se defendia por meio da consciência, mas também tinha a possibilidade de evocar experiências sedimentadas em seu próprio passado e (ou) também na tradição coletiva. Destituído de memória para lidar com a hiperexposição aos choques, o homem moderno se movimenta como um autômato e, ao mesmo tempo, mantém-se atento aos perigos típicos dos grandes centros urbanos.

Na literatura, a expressão da perda da experiência transmissível é o romance e a informação. Uma parte considerável de *O narrador* é dedicada a esta temática.

O romance seria o primeiro indício na modernidade daquilo que viria a culminar na desaparecimento progressiva das narrativas. Ele é vinculado ao livro e, desse modo, tem na imprensa, no alto capitalismo – que é também período de desenvolvimento da burguesia – sua principal condição de difusão.

Não é da tradição oral que o romance vem a se alimentar, porém ao contrário, é do segregacionismo que procede a sua existência. Ele se lança em direção à questão do sentido e, no entanto, “a questão do sentido só pode se colocar, paradoxalmente, a partir do momento em que esse sentido deixa de ser dado implicitamente e imediatamente pelo contexto social” (GAGNEBIN, 1984, p.14) e o contexto social da modernidade é caracterizado pela fragmentação, por um colapso de sentido. Segundo Benjamin:

A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável aos seus últimos limites. Na riqueza dessa vida e na descrição dessa riqueza, o romance anuncia a profunda perplexidade de quem a vive (BENJAMIN, 1985, j, p. 201).

O romance nasce, pois, justamente de maneira sintomática em relação ao desaparecimento da narrativa, visto que ele não está calcado na experiência de uma suposta verdade oferecida pela memória, pela tradição e, logo, por um modo de vida pautada numa sólida experiência de organização comunitária. Inversamente às narrativas, o romance é sub-

produto de uma espécie de desagregação mnemônica decorrente de um jogo de fragmentos oferecido pela modernidade.

Desamparado pela experiência antes oferecida pela tradição, o indivíduo não tem o que ensinar, por conseguinte, a sua possibilidade de aconselhar se esgota, bem como também sua possibilidade de receber ensinamentos. Recuando historicamente ao modelo mais antigo do romance, o clássico de Cervantes, *Dom Quixote*, Benjamin demonstra que a personagem do espanhol “mostra como a grandeza de alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura são totalmente refratárias ao conselho e não contêm a menor centelha de sabedoria” (Benjamin, 1985, *j*, p. 201). Segundo Benjamin, quando na história se inseriu no romance algum tipo de ensinamento, a própria forma romanesca foi modificada.

Calcado na *Teoria do romance*, de Lukács⁸, Benjamin afirma que o romance, em sua forma, inclui o tempo entre seus principais elementos constitutivos. E qual seria o tempo a que ele se refere? Trata-se do tempo tomado segundo as matrizes psicológicas que o constituem, um tempo entrecortado e fragmentado, que encontra sua correspondência imediata na experiência que é realizada na indústria. Dessa maneira “toda ação interna do romance [...] é [...] luta contra o poder do tempo” (Benjamin, 1985, *j*, p. 212). Para o autor, tal luta somente vem à tona quando se cessa a ligação com a pátria transcendental. É no seio deste estado com o tempo que se anuncia no romance a agonia do leitor. É nessa fissura temporal que reside sua perplexidade e é isoladamente que o leitor tem que lidar com ela, pois a continuidade antes garantida por uma comunidade tipicamente artesanal está abalada.

O romance imita um acolhimento que o leitor da grande metrópole vai tentar dissipar em seu quarto através da busca de um sentido perdido. Mediante sua leitura, o indivíduo ultrapassa o seu dualismo interioridade/exterioridade e percebe a unidade de toda sua vida na corrente de seu passado. Daí afirmar Benjamin, ser o “‘sentido da vida’ o centro em torno do qual se movimenta o romance. Mas essa questão não é outra coisa que a expressão da

⁸ É sabida a influência exercida por Lukács sobre Benjamin, sobretudo a partir de sua leitura da obra *História e consciência de classe* (1923), cuja “conversão” ao marxismo se concretizou. Cf. LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo, Boitempo, 2005, p. 109. Lukács foi um ativo colaborador da revista *Archiv*, dirigida por Grünberg, que viria a assumir no início dos anos vinte a direção do Instituto de Pesquisas Sociais, mais tarde conhecido como a Escola de Frankfurt. Cf. também WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt. História, desenvolvimento teórico, significação política*. Rio de Janeiro, Difel, 2002, p. 55 e 56.

perplexidade do leitor quando mergulha na descrição dessa vida” (BENJAMIN, 1985, *j*, p. 212).

Se as narrativas ofereceram outrora uma “moral da história” é o “sentido da vida” que será oferecido pelo romance. O desfecho do romance é um permanente convite para a reflexão acerca do sentido da existência. Nele não pode haver continuidade depois “daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim*, convida o leitor para refletir sobre o sentido de uma vida” (BENJAMIN, 1985, *j*, p. 213). Com o fim da leitura vem o retraimento e a reflexão:

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). Nessa solidão, o leitor do romance se apodera ciosamente da matéria de sua leitura. Quer transformá-la em coisa sua, devorá-la, de certo modo. Sim, ele destrói, devora a coisa lida, como o fogo devora a lenha na lareira (BENJAMIN, 1985, *j*, p. 213).

O interesse nutrido pelo leitor pauta-se numa antiga questão: o que significa isto? É em busca dessa resposta que sua leitura se inclina. Com isso, o romance faz emergir duas experiências épicas: a *esperança* e a *reminiscência*. O destino da personagem que morre no romance reaparecerá sempre na lembrança do leitor tal como atingira seu destino. Se esta lembrança não tem nenhuma relação efetiva com a realidade, pois a lembrança desconsidera toda a trajetória de uma verdadeira vida em suas diversas etapas, em compensação ela tem incontestável valor na vida lembrada, como afirma Benjamin. O que interessa ao leitor é o resultado final, o modo como a personagem se desembaraçou de uma vida inteiramente esvaziada de sentido, de perspectivas. Como assinala Gagnebin:

O romance coloca em cena um herói desorientado (“*ratlos*”), e toda a ação se constitui como uma busca, seu sucesso ou seu fracasso. O leitor do romance persegue o mesmo objetivo: busca assiduamente na leitura o que já não encontra na sociedade moderna: um sentido explícito e reconhecido. Por isso ele espera com impaciência pela morte do herói, verdadeira ou figurada pelo final do relato, para poder provar para si que este último não viveu em vão e portanto, reflexivamente, ele, leitor, tampouco. Assim, a questão do sentido traz a necessidade de concluir, de pôr um fim na história. Enquanto a narrativa antiga se caracterizava por sua abertura, o romance clássico, em sua necessidade de resolver a questão do significado da existência, visa a conclusão (Gagnebin, 1984, *j*, p.14-15).

O leitor quer se assegurar de como se anuncia a morte no decorrer da leitura, pois o anúncio e o preparativo do destino da personagem devem refletir o preparativo de sua própria vida ante um presságio nefasto, o presságio da ininterrupta morte na modernidade. Dessa maneira é que convergem a rememoração e a esperança na leitura romanesca. De um lado, a fixação de um destino inexorável e, de outro, a esperança em lidar com ele. Daí a afirmação de Benjamin de que “o que seduz o leitor no romance é a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro” (BENJAMIN, 1985, *j*, p. 214). O leitor do romance quer saber como a personagem anuncia a morte que já o espera, mas não somente isso, ele quer também compreender como agir diante dela.

Chegamos então a um momento apropriado para passar a uma análise da literatura de informação, pois aqui, parece-nos, há uma radicalização naquele caráter conclusivo que caracteriza o romance. Assim como o romance, a informação tem na imprensa – também consolidada no alto capitalismo e apogeu da burguesia – a condição básica de sua ascensão. Em lugar da valorização de um saber proveniente de terras ou tempos longínquos, tal como valorizara os indivíduos da tradição, os indivíduos da modernidade se inclinam a se apegar ao que está próximo. Opondo-se radicalmente à narração, a literatura de informação aspira uma verificação imediata. Nas palavras de Benjamin:

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. Nisso ela é incompatível com o espírito da narrativa. Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio (BENJAMIN, 1985, *j*, p. 203).

Ainda que o excesso de notícias não cesse todos os dias, a perplexidade e a surpresa são cada dia menos postas em nosso foco de visão. O motivo disto reside no fato de que para cada notícia tem-se, imediatamente, a exploração da explicação. Ao lado da foto, a legenda. Este dado exige cada vez menos do leitor, no que diz respeito ao desdobramento interpretativo de cada notícia que lhe chega. Ou seja, a cada manhã em que o leitor abre o jornal seu único esforço é adequar seu estado psicológico ao que lhe é imposto pelo contexto psicológico da ação explicitado ao lado da notícia.

O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (BENJAMIN, 1985, *j*, p. 203)

Esse elemento prévio da informação, que é essa espécie de princípio da inteligibilidade sustentado na verificação imediata, põe a modernidade sob o signo da abreviação. Uma abreviação necessita ser renovada incessantemente. Nesse movimento ela se entrega inteiramente, e, a partir daí, ela deve explicar-se sem deixar margem alguma para elucubração de qualquer tipo. Como choque a informação resulta num permanente estado de ruínas, pois a cada entrega ela se dissipa e impõe a si mesma uma outra notícia, já inteiramente nova. Tal como no trabalho industrial da montagem, a informação afasta o tédio de si como condição de sua existência. Nessa literatura, a atenção e a mobilização da consciência é condição de sua recepção. Se o tédio permite às narrativas um prolongamento temporal, aqui a instantaneidade se impõe.

Não se trata mais de uma experiência duradoura como a do artesão, mas de relances obtidos nos *outdoors*, por exemplo. A experiência de choque substitui o qualitativo pelo quantitativo, em que a durabilidade e a contemplatividade são destituídas. O longo pelo intenso é substituído:

Assistimos em nossos dias ao nascimento da short story, que se emancipou da tradição oral e não mais permite (...) [a] 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 (BENJAMIN: 1985, *j*, p. 206).

Não é estranho que Adorno e Horkheimer oito anos depois – em 1944 – tenham escrito o seguinte sobre a *short story*:

O número médio da short story é algo em que não se pode mexer. Até mesmo as gags, efeitos e piadas são calculadas, assim como o quadro em que se inserem. Sua produção é administrada por especialistas, e sua pequena diversidade permite reparti-las facilmente no escritório. A indústria cultural desenvolveu-se com o predomínio que o efeito, a performance tangível e o detalhe técnico alcançaram

sobre a obra, que era outrora o veículo da Idéia e com essa foi liquidada (ADORNO e HORKHEIMER, 1985, p. 118).

Em lugar da narração a modernidade inaugura a época da informação. O interesse da imprensa é a pura informação. Ela não se origina nem tampouco se dirige à experiência do leitor. A efemeridade que caracteriza a notícia não permite que o leitor as incorpore ao seu repertório de experiências.

A imprensa constitui, segundo Benjamin, um dos diversos indícios da redução da experiência ao âmbito privado. Vimos que nem sempre foi assim. Na tradição os fatos exteriores se agregavam à vida dos indivíduos obedecendo a uma longa cadeia de experiências que eram comunicadas até mesmo de uma geração para outra. Acontece na forma de comunicação jornalística exatamente o oposto:

[Seu interesse] 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. (...) A exclusão da informação do âmbito da experiência se explica ainda pelo fato de que a primeira não se integra à “tradição”. Os jornais são impressos em grandes tiragens. Nenhum leitor dispõe tão facilmente de algo que possa informar a outro (BENJAMIN, 1994, r, p.106-107).

Como transmissão de puro acontecimento, a informação gravita sobre a órbita da sensação e, assim se distingue inteiramente da narração, que pretendia incorporar ao ouvinte uma experiência e permitir sua transmissão ao longo de uma cadeia comunitária. É desse modo que o narrador obteria o destino de sua impressão cumprido.

Se o romance procura explicar um acontecimento por meio da procura pelo sentido das coisas, seja da morte, da vida ou da história, a informação, sendo plausível e controlável, também sempre busca encontrar uma explicação para determinado evento, independente de ele ser real ou mero produto ficcional. Como choque, a informação anuncia uma atrofia da experiência e ajuda a traçar o perfil no qual a modernidade se move.

Com a instauração das situações de choque introduzidas na sensibilidade moderna, encontra-se o predomínio da instância psíquica encarregada de captar e absorver os choques sobre aquelas instâncias encarregadas de armazenar as impressões na memória.

Em conseqüência da dicotomia freudiana entre memória e consciência, Benjamin instaura um jogo conceitual que opõe a experiência (“*erfahrung*”) à vivência (“*erlebnis*”), típica da modernidade. A moderna sociedade burguesa, segundo o autor, vive o enfraquecimento da experiência e em razão disso torna cada vez mais rara a arte de narrar, que, gradativamente, cede espaço à vivência de choque:

Pertencem à esfera da experiência as impressões que o psiquismo acumula na memória, isto é, as excitações que jamais se tornaram conscientes, e que transmitidas ao inconsciente deixam nele traços mnêmicos duráveis. Pertencem à esfera da vivência aquelas impressões cujo efeito de choque é interceptado pelo sistema percepção-consciência, que se tornam conscientes, e que por isso mesmo desaparecem de forma instantânea, sem se incorporarem à memória (ROUANET, 1990, p. 48).

No lugar de uma experiência que tem como condição para sua existência a transmissibilidade, sua continuidade no interior de uma dada coletividade, encontra na modernidade a experiência vivida como algo privado, individual, um tipo de vivência que é típica do indivíduo isolado. Dessa maneira, entramos aqui no terreno da segregação:

O fato de o choque ser assim amortecido e aparado pelo consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. [...] Quanto maior a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência. (BENJAMIN, 1994, *r*, p.110-111)

O primeiro alemão a traduzir Proust foi Benjamin (juntamente com Franz Hessel)⁹. A familiaridade com a obra deste autor não pôde redundar noutra coisa senão na influência mordaz ao pensamento benjaminiano. Em carta ao amigo Scholem, chegou mesmo a

⁹ Cf. ARENDT, Hannah em *Homens em tempos sombrios*, São Paulo: Companhia das letras, 2003, p. 135. Ou ainda, SCHOLEM, Gershom em *Walter Benjamin: historia de una amistad*, Barcelona: Ediciones Península, 1987, p. 46.

confessar que precisaria se afastar do escritor francês se quisesse ainda conquistar alguma autonomia de pensamento, tamanha era a influência exercida por Proust no modo de pensar as questões que o afligiam.

Dessa maneira, não é estranho que o jogo conceitual utilizado por Benjamin entre experiência e vivência tenha uma correspondência muito íntima com a oposição proustiana, na obra *Em busca do tempo perdido*, entre memória voluntária e memória involuntária.

A memória voluntária, escreve Benjamin, aludindo às primeiras páginas do livro de Proust, está sujeita à tutela do intelecto. As lembranças do escritor francês, até a tarde em que ingere o biscoito da *madeleine* e se vê transportado aos velhos tempos, estavam sempre condicionadas aos limites da atenção. Assim, o que lhe chegava até a lembrança sobre a cidade em que transcorreram sua infância era sempre algo demasiadamente precário. Essa é a atitude típica da memória voluntária, que almeja reconstituir o passado por meio da inteligência. Daí, ficar por conta do acaso a possibilidade de se agarrar a alguma imagem de si mesmo ou a alguma experiência vivida anteriormente. Nada garante que o *tempo perdido*, por meio da memória voluntária, não permaneça perdido. Porém, afirma Benjamin:

Não é de modo evidente este depender do acaso. As inquietações da nossa vida interior não têm, por natureza, este caráter irremediavelmente privado. Elas só o adquirem depois que se reduziram as chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência (BENJAMIN, 1994, *r*, p.106).

A observação acima só ratifica a análise de Benjamin no que tange à atrofia da experiência, visto que ela se dá na medida em que as formas de transmissibilidade das narrativas ficam comprometidas. As narrativas atravessam o corpo social e se perfazem na comunicação de um membro da comunidade a outro. Ou seja, elas se caracterizam pela marca da exterioridade na medida em que o intercâmbio de experiência é sua condição. Na narrativa se requer um sair de si mesmo, ao passo que na modernidade os fatos exteriores aderem cada vez menos às nossas experiências. Os meios de comunicação da modernidade, sob o signo da estratégia do choque, reduzem as nossas vidas ao âmbito do privado. Observe-se, por exemplo, o caso da informação que aposta naquele princípio da inteligibilidade e da

efemeridade, e no romance, proveniente do recolhimento retraído do cidadão da vida moderna.

Quando Benjamin afirma que nem sempre tivemos nossa vida interior ligada ao âmbito do privado, o que ele está dizendo é que a modernidade opera uma transformação na maneira com que experimentamos o mundo. A análise de Benjamin cumpre aqui seu destino, na medida em que pensa a experiência em seu sentido histórico. Insistência do filósofo em não pensar uma experiência a-histórica.

Quanto à memória involuntária, esta permite um mergulho nas raízes da experiência. Ao sentir o sabor da *madeleine*, a personagem de Proust se capacita a buscar o seu tempo vivido. Esta memória é a única que possibilita o autor a fazer aflorar aquilo que se escoou no inconsciente.

Nas sociedades tradicionais a memória individual e coletiva se fundiam por meio da festa ou do culto, ou ainda, mediante uma comunicação baseada nas narrativas, garantindo a ponte entre o passado e o presente. É por meios privados que Proust tenta realizar aquilo que na tradição era efetivado por meios comunitários, pois seu recurso como escritor é a própria escritura. A memória involuntária de Proust refere-se ao conteúdo adormecido na memória, mas sua reação opera a partir de uma recriação individual do processo de rememoração que socialmente se tornou insustentável. “Só pode se tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não sucedeu ao sujeito como ‘vivência’” (BENJAMIN, 1994, p. 108).

A reação de Proust ao buscar um tempo perdido só é possível numa época em que a forma de sensibilidade coletiva, a experiência, está em processo de atrofia e sendo, paulatinamente, substituída pela vivência condensada do choque.

Ciente de que o homem moderno, com as intermináveis exposições ao choque e com a incansável tarefa de concentrar suas energias na sua interceptação, sente-se cada vez mais desprovido de memória, tanto individual como coletiva, Benjamin investe seu pensamento em direção ao modo como pode tornar-se possível ao homem, em uma época cada vez mais distante da experiência, não tornar-se privado de história. Ora, na medida em que seu enfrentamento está voltado para o choque, para o idêntico, ele se torna desprovido de uma remissão mnemônica e tende a uma ação que o alinha à de um autômato.

Como autômato não lhe cabe lançar mão de um recurso histórico, na medida em que sua memória assume, gradativamente, um perfil inativo, sobrando-lhe, de resto, um acirramento da consciência face aos golpes da burguesa modernidade capitalista.

O que resta ao homem automatizado da modernidade? Onde expandir a sua criatividade, sua mobilidade e mesmo sua abertura? Benjamin não está disposto a relegá-lo à categoria de autômato e por isso sente a necessidade de forjar uma outra relação com o passado. Isto implica, em outras palavras, em rever a relação da modernidade com a história.

É a partir dessa análise que daremos continuidade ao nosso trabalho no próximo capítulo. A intelecção metodológica de Benjamin sobre o conceito de história será retomada no intuito de fornecer subsídios ao que se pretende, afinal, demonstrar nesse trabalho, sua maneira de compreender a estruturação da sensibilidade moderna e a atrofia da experiência em conjunto com o declínio das narrativas.

Outro tópico que será abordado na etapa seguinte diz respeito ao procedimento escritural adotado por Benjamin, em que será levantada a questão do estilo cinematográfico de montagem, por ele proposto, e seu alcance. A necessidade dessa abordagem aparece aqui em decorrência daquilo que o próprio autor acentua como desdobramento formal do seu procedimento filosófico.

CAPÍTULO II

*Olhar o passado
é algo honrado
porém, agora não,
obrigado.
Quero olhar na minha frente
Como um homem tarado.
Zorzo, Impulsos da Leoa.*

*[...] para o revolucionário, o mundo
sempre foi maduro. M. Horkheimer, O
Estado autoritário.*

2 TEMPO E MÉTODO

2.1 – Por uma história a contrapelo

Se os ecos da obra de Proust soam de modo tão impregnante nos escritos de Benjamin, isto pode ser explicado a partir de seus próprios interesses. Em 1929, Benjamin redige um texto intitulado *A imagem de Proust* em que se pode ler o seguinte:

A memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de reminiscência? Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite (BENJAMIN, 1985, *a*, p. 37).

Benjamin detecta em Proust um esforço em fazer partilhar no presente aquilo que fora esquecido no passado. O que a personagem do escritor francês realiza durante o dia, através da ingestão dos seus biscoitos, que o transportam às sendas daquilo que permanecera esquecido, ilumina o filósofo em uma “nova” direção com o tempo. Dizemos nova porque, se por um lado, não podemos deixar de ressaltar o que aproxima Proust de Benjamin, por outro não temos como desconsiderar aquilo que também os afasta.

Trata-se de um distanciamento traçado por Benjamin em relação a Proust no que tange sua relação com o tempo e conseqüentemente ao destino do sujeito narrativo. Gagnebin, em relação ao sujeito narrativo nesses autores, assinala¹⁰:

(...) em Proust, ele é salvo pela realização de sua vocação artística enfim reconhecida; em Benjamin, pela realização da ação política, isto é, paradoxalmente, pelo retraimento do ego perante as exigências da luta social”. (GAGNEBIN, 2004, 76)

¹⁰ Para um exame mais detalhado sobre as equivalências e pontos de ruptura entre Benjamin e Proust, ler o trabalho de Jeanne Marie Gagnebin, especialmente o capítulo “A criança no limiar do labirinto”, em *História e narração em W. Benjamin*, 2ª edição, Perspectiva, São Paulo, 2004.

A autora esclarece que a partir da redação de *Infância Berlinense* (1932), Benjamin passa a refletir sobre como escrever em relação à sua própria infância sem cair no mero anedotismo de sua história privada e, ao mesmo tempo, não elaborar uma reprodução daquilo que fora traçado pelo próprio Proust. A lembrança, entendida como “capacidade de interpolações infinitas naquilo que foi”, é de importância fundamental para o empreendimento de Benjamin, ainda que ele considere a metodologia proustiana como um “jogo mortal”. Jogo mortal (e bastante ousado, como reconhece o próprio Benjamin), porque Proust, através da memória involuntária e da imprevisibilidade do lembrar, põe a soberania do sujeito consciente à prova da perda, da dispersão e do esquecimento.

Ao cumprir o ritual do escritor burguês em seu isolamento, Proust flerta com o perigo de cair numa cumplicidade dispersiva de si mesmo e, desse modo, incorre na possibilidade de se embrenhar num devaneio infinito do qual o sujeito não quer mais emergir¹¹.

Benjamin percebe que a exigência política e ética consiste não em parar de sonhar, mas de concentrar energia no confronto entre sonho e vigília. A consequência desta concentração incide num enfrentamento com o real, segundo Gagnebin:

Como, para Benjamin, esta ação só pode ser a ação revolucionária, percebemos agora melhor a ambigüidade desta solidão defendida pelo escritor tradicional: ela também é um refúgio contra uma realidade insuportável que deveria ser enfrentada e transformada não só pela força da imaginação pessoal, mas também pela força da imaginação coletiva. Este momento do despertar, de concentração de energias, de tensão de todas as forças do sujeito prenhe das riquezas da lembrança, mas respondendo ao apelo do presente, este momento altamente político é afirmado várias vezes nas teses “Sobre o conceito de história”. (GAGNEBIN, 2004, p. 80)

Nesse momento da análise temos elementos para cotejar de que modo Benjamin faz uso da terminologia de Proust. A façanha que o filósofo busca empreender é a de deslocar a noção proustiana de memória involuntária do plano individual para o plano coletivo e, desse modo, liberar a experiência do homem moderno da sua eterna identificação com o *inferno do mesmo*. Este inferno do mesmo é o norte que orienta o capitalismo ao reduzir a experiência do cidadão ao choque.

¹¹ Evidencia-se aqui a crítica de Benjamin aos surrealistas em relação ao *despertar*, noção fundamental em seu projeto sobre *As passagens*. Cf. op.cit., mas também ROUANET, Paulo Sérgio. *As Razões do iluminismo*, Perspectiva, São Paulo, 2000.

Benjamin já havia diagnosticado, a propósito de Baudelaire, o mesmo tipo de reação à atrofia da experiência através da categoria do *spleen*.

O spleen é aquela forma específica de *taedium vitae* que reconhece a experiência como irrecuperável, e em vez de recriá-la artificialmente, transforma essa perda na própria matéria de sua reflexão. O spleen é a forma pela qual Baudelaire se confronta com a extinção da experiência e a dissolução do passado. Ele percebe o tempo como reificado, e se percebe a si mesmo como fora do tempo (ROUANET, 1990, p. 51).

A atitude de Baudelaire face aos seus contemporâneos (em plena fase do apogeu do capitalismo) é uma atitude de exposição à realidade do choque e, ao mesmo tempo, um gesto de reconhecimento refletido do esfacelamento dessa realidade a que sua experiência se encontra exposta. Realidade de esvaziamento de memória e de reificação da vida cotidiana, utilizando mais uma vez das palavras de Rouanet. O poeta francês em seu poema inaugural *As flores do mal*, assim se define: “– *hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère!*”¹². É essa atitude ambígua de Baudelaire que irá exercer fascínio em Benjamin. O poeta se distingue por dispor de energias livres para a reflexão, ao contrário do homem das massas que direciona toda sua concentração na interceptação dos choques:

Sem memória, sem experiência, sem passado, ele se deixa arrastar pela massa, totalmente atento aos perigos imediatos, totalmente inconsciente das ameaças profundas – capaz de defender-se do choque, mas ao preço de um comportamento reflexo, que privilegia a vivência e atrofia a experiência (ROUANET, 1990, p. 52).

Em um outro texto de juventude intitulado *A vida dos estudantes* (1915), Benjamin procura definir a tarefa histórica:

Há uma concepção de história que, confiando na eternidade do tempo, só distingue o ritmo dos homens e das épocas que rápida ou lentamente correm na esteira do progresso. A isso corresponde a ausência de nexos, a falta de precisão e de rigor na exigência que ela coloca

¹² – *Hipócrita leitor, – meu igual, – meu irmão!*

Tradução de Ivan Junqueira em BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

em relação ao presente. A consideração que se segue visa, porém um estado determinado, no qual a história repousa concentrada em um foco, tal como desde sempre nas imagens utópicas dos pensadores. Os elementos do estado final não estão manifestos como tendência amorfa do progresso, mas encontram-se profundamente engastados em todo presente como as criações e os pensamentos mais difamados e desprezados. Transformar o estado imanente da plenitude de forma pura em estado absoluto, torná-lo visível e soberano no presente, eis a tarefa histórica (BENJAMIN, 1984, c, p. 31).

Decerto, aqui já aparecem reunidos aqueles elementos que constituirão, de forma mais precisa, um de seus últimos textos, *Sobre o conceito de história*. A idéia de progresso como alvo de sua desconfiança e, ao mesmo tempo, uma exigência de rigor em relação ao presente já constituem o eixo de sua crítica em relação à tarefa histórica.

Antes de seguirmos em nossa análise faz-se necessário demarcar a circunstância biográfica e histórica em que suas teses *Sobre o conceito de história* foram redigidas. O texto data de 1939/40. Do ponto de vista biográfico, é importante frisar que a partir de meados dos anos 20 a influência do marxismo sobre Benjamin passa a ser decisiva em sua elaboração filosófica posterior, em um aparente contraste com toda a perspectiva metafísica que havia orientado até então sua trajetória intelectual. A este respeito seu amigo Scholem afirma:

O conflito entre o seu modo metafísico de pensar e o modo marxista, no qual tentou transformá-lo, determinou a sua vida intelectual somente depois de 1929, moldando-a de uma maneira totalmente inequívoca. [...] Em Benjamin surgiu “uma justaposição muitas vezes enigmática dos dois modos de pensar, o metafísico-teológico e o materialista, ou os dois se entrelaçaram um no outro. Este entrelaçamento, que por sua natureza era incapaz de chegar a um equilíbrio, é que conferia aos trabalhos de Benjamin, oriundos de tal atitude, o seu efeito significativo e aquele brilho profundo que os distinguiu tão impressionantemente da maioria dos produtos do pensamento materialista e da crítica literária, que se caracterizavam por um tédio incomum (SCHOLEM, 1989, p.126-127).

Do ponto de vista histórico, o pano de fundo que serviu de “estímulo direto para a redação das teses foi, sem dúvida, o pacto germano-soviético, o começo da Segunda Guerra Mundial e a ocupação da Europa pelas tropas nazistas” (LÖWY, 2005, p. 34).

Mas retomemos a problemática da história em nosso autor. Acontece em Benjamin uma ambigüidade do tipo baudelairiana em relação a nova sensibilidade de seu tempo, uma sensibilidade reduzida à experiência do choque. O choque reduz a sensibilidade moderna, mas

é através do próprio choque que Benjamin pretende redimensionar a experiência do homem moderno com o tempo, e mais especificamente a tarefa do historiador. Somente desse modo haveria ainda perspectivas de uma reabilitação da experiência, pois, como afirma Rouanet, o homem privado de experiência é um homem privado de história. A investida de Benjamin se justifica por uma recusa “crítica” da história tradicional. Particularmente por uma recusa a duas tendências dominantes em seu tempo: o historicismo e a versão vulgarizada do marxismo social-democrata.

Reproduziremos na íntegra a tese XVII do seu ensaio *Sobre o conceito de história*, em função de um melhor desenvolvimento de nossa argumentação.

O historicismo culmina de direito na história universal. Dela se destaca, pelo seu método, a historiografia materialista, de maneira mais clara que qualquer outra. A primeira não tem armação teórica. Seu procedimento é aditivo: ela mobiliza a massa dos fatos para preencher o tempo homogêneo e vazio. À historiografia materialista subjaz, por sua vez, um princípio construtivo. Ao pensar pertence não só o movimento dos pensamentos, mas também a sua imobilização (Stillstellung). Onde o pensamento se detém repentinamente numa constelação saturada de tensões, ele confere à mesma idéia um *choque* (grifo nosso) através do qual ele se cristaliza como mônada. O materialismo histórico se acerca de um objeto histórico única e exclusivamente quando este se apresenta a ele como uma mônada. Nessa estrutura ele reconhece o signo de uma mobilização messiânica do acontecer, em outras palavras, de uma chance revolucionária na luta a favor do passado oprimido. Ele a arrebatada para fazer explodir uma época no decurso homogêneo da história; do mesmo modo como ele faz explodir uma vida determinada de uma época, assim também ele faz explodir uma obra determinada da obra de uma vida. Este procedimento consegue conservar e suprimir na obra a obra de uma vida, na obra de uma vida, a época, e na época, todo o decurso da história. O fruto nutritivo do que foi compreendido historicamente tem em seu interior o tempo como semente preciosa, mas desprovida de gosto (Tese XVII).¹³

Essa tese traz elementos essenciais ao que nos propomos. Em primeiro lugar, a noção de progresso típica da concepção historicista, já posta sob suspeita em sua juventude, é confrontada com sua concepção descontínua do tempo histórico. O tempo do progresso é o tempo da marcha dos lucros, absoluto e infinito, transposição da linguagem matemática para a história. O historicista se apóia num tempo homogêneo e vazio e se propõe a preenchê-lo por intermédio das massas dos fatos.

¹³ As citações que se seguirem deste texto aparecerão dessa maneira, sendo modificado somente o número da tese a que pertencem. A tradução que optamos foi a feita por Jeanne Marie Gagnebin e está publicada no recente livro de Michael Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incêndio, uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*, referido anteriormente.

Como ele o preenche? Certamente não é na tese XVII que encontraremos essa resposta, mas outras passagens das demais teses podem nos oferecer um caminho. Benjamin abre a tese VII num confronto com o historiador francês positivista, do século XIX, Fustel de Coulanges. Este historiador em sua famosa obra *A cidade antiga*, ao se referir aos gregos e romanos recomenda o seguinte: “enganamo-nos redondamente quando só apreciamos estes povos antigos através de opiniões e à luz de fatos do nosso tempo” (COULANGES, 2000, p. 01). Esse posicionamento, que recomenda uma atitude distanciada do presente àquele que pretende historiografar o passado, e conhecê-lo “tal como ele propriamente foi” (Tese VI), é rechaçado por Benjamin.

Segundo o filósofo, haveria entre os historicistas (positivistas) uma “identificação afetiva”, uma espécie de empatia que favorece a identificação com os vencedores. Conhecer o passado segundo uma “identificação afetiva” constituiria a maneira de preencher sua homogeneidade, seu espaço vazio. A origem dessa identificação tem seu correlato no conceito *acedia*. A citação que Benjamin faz de Albertinus em *Origem do drama barroco alemão* para definir a *acedia* aparece nos seguintes termos:

A *acedia* (...) é comparável à mordida de um cão raivoso, porque quem é por ele mordido é imediatamente assaltado por sonhos terríveis, treme durante o sono, encoleriza-se, perde o sentido, rejeita toda bebida, teme a água, late como um cão, e tem tanto medo que cai de pavor. Pessoas assim morrem logo, quando não socorridas (BENJAMIN, 1984, I, p.178).

A *acedia* é um tipo de sentimento melancólico que priva a valoração. A sua conseqüência é a submissão incontida à ordem das coisas. A *acedia* tem seu equivalente moderno na figura do cortesão e seu genuíno servilismo. É este estado que confere o estatuto da “identificação afetiva” entre os historicistas.

Cumprir notar, em segundo lugar, o itinerário do materialista histórico. A concepção descontínua que Benjamin opõe ao tempo acumulativo dos historicistas é a do materialista histórico. O pensar do materialista pertence não somente ao movimento dos pensamentos, mas, sobretudo, à sua capacidade de imobilização. A rememoração, para Benjamin, é também tarefa do pensamento, mas tarefa de construção de constelações que liga o passado ao presente.

Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo “tal como ele propriamente foi”. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja num instante de perigo. Importa ao materialismo histórico capturar uma imagem do passado como ela inesperadamente se coloca para o sujeito histórico no instante do perigo (Tese VI).

As constelações são momentos de pausas, plenos, que são arrancados da continuidade histórica. Essas constelações são mônadas.

Como se sabe, a mônada – conceito de origem neoplatônico – segundo Leibniz é um reflexo de todo o universo. Examinando esse conceito em *Das Passagen-Werk*, Benjamin o define como “cristal da totalidade dos acontecimentos” (LÖWY, 2005, p. 138).

Percebe-se que o brusco movimento do materialista histórico, que interrompe o fluxo contínuo da história e o salva sob forma monádica, como “cristal da totalidade dos acontecimentos”, é o movimento do choque. Salvar, no latim, não significa outra coisa senão retirar do perigo, resgatar dos escombros. O choque cumpre o papel messiânico, como indica a tese XVII. O mesmo choque que produz a atrofia da experiência e tende a extinguir as narrativas, aparece aqui como dimensão possível de abertura da arte de narrar. Fim das grandes narrativas, mas possibilidade de abertura de pequenas narrativas.

A dialética entre materialismo e teologia se instaura no pensamento de Benjamin como possibilidade de reação à barbárie, no sentido “negativo” do termo¹⁴. Ao cumprir o papel messiânico, o choque produz a redenção e redenção implica numa reparação do passado segundo o que se tem de perspectiva em relação ao que se quer no futuro. A redenção messiânica é ao mesmo tempo revolucionária. O Messias, nesse caso, não vem do céu, mas ele é irrupção de uma ação coletiva, somos nós mesmos ao *fazermos* nossa história. A abertura dessa mobilização messiânica é a abertura para “uma chance revolucionária na luta a favor do passado oprimido”:

¹⁴ Nesse contexto, o termo aparece no sentido comum, atrelado à violência. Contudo, em seu ensaio *Experiência e pobreza*, o conceito de barbárie é utilizado no sentido positivo, como reação ao que está estabelecido e cansado. Provavelmente o curso dos acontecimentos violentos na Europa o impediu de desenvolvê-lo nesta direção. “Barbárie? Sim. Respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie” (BENJAMIN, 1985, p. 115- 116).

A veemência, mesmo a violência da tradição profética e a radicalidade da tradição marxista se encontram aqui na exigência de uma salvação que não consista simplesmente na conservação do passado, mas que seja também transformação ativa do presente (GAGNEBIN, 2004, p.105).

A memória não é somente lembrança, mas reatualização. Se a temporalidade vazia do historicista corresponde ao tempo único, mecânico e sempre igual dos relógios, o tempo do materialista histórico tem seu correlato nos calendários que não se separam de seus conteúdos, sejam festivos religiosos ou políticos. Josué, no Antigo Testamento proclamou: *Sol, fica imóvel sobre Gibeão/ E Lua, sobre abaixada de Ajalom*”, e assim ganhou tempo para sua vitória ao interromper o fluxo catastrófico do mundo.

A atitude contemplativa do historiador tradicional é confrontada com o engajamento ativo do materialismo histórico que tem como tarefa descobrir na constelação crítica um fragmento do passado que se forme com um momento do presente. Nesse sentido, a dimensão política na relação com o passado é ativada em prol do presente e o historiador assume o papel de ator político. Para Benjamin, o domínio historiográfico é inseparável do domínio político. A quadra história/ política, rememoração/ redenção são inseparáveis nessa empreitada.

Vale ainda ressaltar que a imagem do passado é sempre “célere e furtiva” (Tese V). Em vista disto, não pode jamais se submeter a qualquer uso, ou abuso, do tipo exercido por uma maquinaria estatal que pretenda o exercício de uma hegemonia ideológica.

Nessa interrupção do fluxo das coisas através da estratégia do choque, Benjamin acerta seu alvo crítico automaticamente na outra tendência da historiografia moderna: a social-democracia de tendência marxista.

Se, para a social-democracia, o progresso histórico, a evolução democrática, a liberdade e a paz são normas, para o materialista histórico, segundo Benjamin, a norma e a regra da história são a barbárie e a violência dos opressores. Ao fenômeno do fascismo, por exemplo, o tipo de reação esboçada pela social-democracia consiste numa incompreensão, uma ininteligibilidade, um estado de regressão do progresso. Já para o segundo consiste num estado de exceção. Benjamin advoga uma teoria da história que siga sem ilusões progressistas

e possa promover um permanente “estado de exceção”. Estado de exceção implica, para o filósofo, em abolição de dominação.

Na tese X, Benjamin atinge diretamente o âmbito ideológico da esquerda de sua época. A esquerda, segundo ele, teria incorrido num tríplice erro ao se tornar cúmplice da crença do progresso, confiar na acumulação quantitativa através da “base de massa” e finalmente por se submeter a um aparelho incontrolável.

A crítica de Benjamin atinge com veemência o empréstimo efetivado pelos historiadores às ciências naturais. Uma história compreendida a partir deste prisma acredita haver leis necessárias no desenrolar dos acontecimentos e fundamenta o progresso. Com isso, as repetições oriundas da moderna sociedade capitalista adquirem também uma validade inviolável e podem assim justificar a dominação não só da natureza, mas, sobretudo, a dominação do homem sobre o homem. Esta forma de dominação não é exclusiva dos operários das fábricas, mas a todos que vivem sob a égide do “sempre igual” e ganha o nome de Moda. Adorno e Horkheimer, no ensaio sobre *O conceito de Esclarecimento* irão escrever, anos mais tarde, algo muito próximo do que Benjamin em 1940 assinalou:

Quando o desenvolvimento da máquina já se converteu em desenvolvimento da maquinaria da dominação – de tal sorte que as tendências técnica e social, entrelaçadas desde sempre, convergem no apoderamento total dos homens – os atrasados não representam meramente a inverdade. Por outro lado, a adaptação ao poder do progresso envolve o progresso do poder, levando sempre de novo àquelas formações recessivas que mostram que não é o malogro do progresso, mas exatamente o progresso bem-sucedido que é culpado de seu próprio oposto. A maldição do progresso irrefreável é a irrefreável regressão (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 46).

Justificar o progresso como seqüência causal dos acontecimentos é justificar uma única voz, a voz das grandes narrativas, e silenciar a voz dos párias, para usar um termo recorrente na filosofia de Hannah Arendt, a voz das pequenas e fragmentárias narrativas que se apresentam de maneira monádica. Justificar o progresso enquanto fonte causal necessária, é ainda admitir catástrofes como as de Auschwitz e Hiroshima, por exemplo, como decorrências “naturais” de melhoramento da humanidade. A questão que se impõe ao materialista histórico é de que maneira interromper a tempestade do progresso.

Provavelmente uma das mais conhecidas passagens da literatura benjaminiana, a Tese IX é emblemática na consideração acerca daquilo que *nós chamamos de progresso*. Pedimos licença para mais uma reprodução na íntegra desta tese:

Existe um quadro de Klee intitulado “Angelus Novus”. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que nós chamamos de progresso é essa tempestade (Tese IX).

Quando visto o quadro do pintor alemão Paul Klee, percebemos que a relação entre o comentário e o próprio quadro é quase nenhuma. A figura e o texto parecem se afastar radicalmente. O texto de Benjamin assume uma vida própria diante dele. Efetiva-se, mais uma vez, nessa tese, uma correspondência entre o teológico e o político, entre o sagrado e o profano. Toda a imagem dessa tese é atravessada por esta correspondência:

A tempestade que sopra do paraíso, sem dúvida, evoca a queda e a expulsão do jardim do Éden. [...] Qual é o equivalente profano desse paraíso perdido do qual o progresso nos distancia cada vez mais? Vários indícios sugerem que, para Benjamin, trata-se da sociedade primitiva sem classes. Aos antípodas do paraíso, o inferno. [...] vários textos de Benjamin sugerem uma correspondência entre a modernidade – ou progresso – e a condenação ao inferno (LÖWY, 2005, p. 90).

A interrupção do desastre se dá por meio da chegada do Messias, (em termos teológicos) e por meio da revolução (em termos marxistas). Benjamin continua aqui operando com o jogo teológico e o profano. Uma duplicidade que é característica de seu pensamento. Como dissemos acima, a eclosão da Segunda Guerra foi estímulo direto para a redação das teses, portanto o processo de interrupção da marcha do progresso seria, ao mesmo tempo, o alarme necessário caso a humanidade não pretendesse sucumbir. Segundo Scholem, “Benjamin estava convencido de que uma outra guerra mundial significaria uma guerra pelo gás e traria consigo o fim de toda a civilização” (SCHOLEM, 1989, p. 221).

O *Angelus Novus*, segundo Benjamin, assume a feição do desespero, a feição daquele “que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços”, mas é impelido cada vez mais para um futuro que se repete e se desdobra em violência e catástrofes. Os escombros, os destroços que aqui são tratados são as peripécias sanguinárias dos vencedores. O anjo de Klee, tal como Benjamin o interpreta, é a imagem definitiva da tarefa do historiador.

Olhos no passado [o anjo], vê ruínas onde o historicista vê acontecimentos, vê catástrofes onde o historicista conta vitórias. Não pode recolher os destroços porque é impelido para o futuro, isto a que o historicista chama progresso. Seu olhar é iconoclasta, mas nesta história bárbara, que quebra a dialética do progresso, está a única possibilidade de um resgate do passado e da tradição que escape à apologia dos vencedores (Muricy, 1999, p. 215).

Se o Messias realiza a interrupção, por um lado, e tem seu correspondente na revolução, por outro, é importante frisar que essa idéia de revolução está sedimentada na formulação marxista de uma “sociedade sem classes”. Esse conceito marxista atende ao interesse da política revolucionária do proletariado sem cair nas armadilhas das ideologias progressistas. Essa sociedade comunista constituiria, portanto, a “aurora da história”, uma afirmação do presente. Não se trata de um retorno à pré-história, mas de uma síntese dialética entre o passado da humanidade e o seu presente.

A sociedade sem classes não seria também a meta final, pois desse modo incorre-se no mesmo erro da versão marxista, qualificada por Benjamin como vulgar, de se cultivar um estado teleológico à história. Seria, sim, estado de interrupção tantas vezes tentado e tantas vezes malogrado, mas, finalmente efetuado, para parafrasear o filósofo.

O tempo de agora (*Jetztzeit*) estaria em consonância com a figura que a história da humanidade ocupa no universo. Uma disposição em apossar-se plenamente da história como mônada. Como o tempo qualitativo se perfaz de estilhaços messiânicos, ele traz consigo campos de possibilidades em lugar de campos de necessidade. É nesse sentido que a abertura, característica das sociedades contemplativas, pode ser restituída e efetivar dispositivos para novas narrativas.

Se a cultura moderna vive sob a marcha dos vencedores, os *dominantes de turno*, herdeiros do triunfo de outrora, esses vencedores trazem consigo presas a que Benjamin chama de *bens culturais*. Nesse sentido ele afirma:

Nunca há um documento da cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialista histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão. Ele considera como sua tarefa *escovar a história a contrapelo* (Tese VII, grifo nosso).

Como observa Löwy, é preciso salientar aqui o duplo sentido do que significa “escovar a história a contrapelo”. Trata-se de um significado histórico e ao mesmo tempo político. Histórico por se opor à versão oficial da história. À tradição dos vencedores, Benjamin opera com a tradição dos oprimidos. Político porque uma efetiva redenção/revolução só pode acontecer numa luta contra a corrente.

A alta cultura não poderia existir sob a forma histórica sem o trabalho anônimo dos produtores diretos – escravos, camponeses ou operários – eles próprios excluídos do prazer dos bens culturais. Esses últimos são, portanto, “documentos da barbárie” uma vez que nasceram da injustiça de classe, da opressão social e política, da desigualdade, e porque sua transmissão é feita por massacres e guerras. Os “bens culturais” passaram da Grécia para Roma e, em seguida, para a Igreja, depois caíram nas mãos da burguesia, desde o Renascimento até hoje. Em cada caso, a elite dominante se apropria – pela conquista, ou por outros meios bárbaros – da cultura anterior e a integra a seu sistema de dominação social e ideológico (LÖWY, 2005: 78 e 79).

É dessa maneira que a cultura se torna documento de barbárie, posto que ela é instrumento da classe dominante e, enquanto tal, seus documentos não estão imunes à barbárie. A realização da cultura passa a ser desse modo realização da injustiça, opressão e desigualdade.

“Escovar a história a contrapelo” significa tomá-la sob a perspectiva dos párias. Elaborar narrativas, não sob a tutela de documentos da dominação, mas segundo aquilo que foi abafado e silenciado violentamente. Já foi questionado se a afirmação de Benjamin não o colocaria como réu confesso de sua própria acusação. Ou seja, se todo documento da cultura é

bárbaro, o próprio materialismo histórico também o é, posto que ele mesmo já possui sua própria história e, logo, sua própria barbárie¹⁵. E mais, a própria redação das teses seria também um documento de barbárie.

A questão posta nesses termos colocaria Benjamin na esteira dos ressentidos e niilistas, tal como Nietzsche formulou o sentido destes termos. Tal perspectiva lançaria a proposta de Benjamin no interior de uma recusa generalizada a toda cultura. Ou ainda, na melhor das hipóteses, o circunscreveria numa recusa a tudo aquilo que seus companheiros frankfurtianos chamam de “alta cultura”¹⁶. E Benjamin aqui se distancia de seus colegas. Se sua passagem pelo Instituto Social de Pesquisa é marcada por tantas recusas e modificações de trabalhos, podemos afirmar que boa parte delas residem nesse distanciamento.

Para Benjamin, algumas manifestações da chamada “alta cultura” são francamente hostis à sociedade capitalista burguesa:

Trata-se, então, de redescobrir os momentos utópicos ou subversivos escondidos na “herança” cultural, quer sejam contos fantásticos de Hoffmann, poemas de Baudelaire, ou narrações de Leskov. Segundo Richard Wolin, Benjamin, em seus últimos ensaios e nas teses, “não fala mais de *Aufhebung* (supressão) da cultura tradicional burguesa, perspectiva que ele tinha considerado em seu ensaio sobre a obra de arte e em seus comentários sobre Brecht; o que Benjamin considera a tarefa principal da crítica materialista é, sobretudo, a preservação e a explicação do potencial utópico secreto contido no cerne das obras de cultura tradicionais”. É verdade, desde que essa “preservação” seja dialeticamente ligada ao momento destruidor: somente quebrando a concha reificada da cultura oficial, os oprimidos poderão tomar posse desse molusco crítico/utópico (LÖWY, 2005:79 e 80).

Daí podemos entender o interesse de Benjamin pelas diversas formas da cultura de vanguarda. Interessa ao filósofo as formas subversivas da cultura, as formas capazes de provocar a interrupção no cortejo dos vencedores. Nesse sentido, a própria tese, bem como o materialismo histórico, efetiva uma subversão histórica. Ambos são “estados de exceção”, enquanto desconfiguram um estado de coisas previsto sob a linearidade do progresso. Na medida em que se dirigem ao passado são origem do presente, simultaneamente. Para

¹⁵ Cf. VALVERDE, Monclar. *Militância e poder: elementos para uma genealogia da atitude militante*, Salvador, EDUFBA, 1998, p. 71.

¹⁶ Apesar do uso recorrente desse termo entre os filósofos de Frankfurt, como Adorno e Horkheimer, não encontramos nos escritos de Benjamin, até onde pesquisamos, nenhuma passagem em que o filósofo o mencionasse.

parafrapear a utilização que faz de Karl Kraus em sua epígrafe na tese XIV, enquanto se dirigem ao passado são a origem e o fim.

Benjamin não é ingênuo, está ciente da ruptura irreparável que abalara seu tempo, e se dá conta que a continuidade, a transmissibilidade (Cf. *O narrador*) do passado fora substituída pela citabilidade e sua força de se “instalar fragmentariamente no presente”.

[...] a antiga Roma era, para Robespierre, um passado carregado de tempo de agora, passado que ele fazia explodir do contínuo da história. A revolução Francesa compreendia-se como uma Roma retornada. Ela citava a antiga Roma exatamente como a moda cita um traje do passado. A moda tem faro para o atual, onde quer que este se mova no emaranhado de outrora. Ela é o salto do tigre em relação ao passado. Só que ele ocorre numa arena em que a classe dominante comanda. O mesmo salto sob o céu livre da história é o salto dialético, que Marx compreendeu como sendo a revolução (Tese XIV).

A própria tese citada é uma provocação aberta ao aspecto metodológico que orienta o materialista histórico. A tese conclui-se numa comparação entre moda e revolução. Se a moda cita um traje e “cancela a amnésia do passado” (ROUANET, 1993, p. 27), a Revolução Francesa cita a antiguidade romana e realiza a mesma proeza. O que diferencia as duas é que enquanto a primeira opera sob a repetição do mesmo e camufla o horror, conforme a superstição da novidade estendida ao infinito, a segunda opera a interrupção sobre o eterno retorno do mesmo e promove o surgimento de mudanças profundas obedecendo a movimentos dialéticos segundo a dinâmica do choque. Ela é um salto para fora do contínuo, em princípio, em direção ao passado e, em seguida, em direção ao futuro.

É esse artifício que orienta a redação de suas teses. Basta perceber o jogo em que estabelece a apropriação das citações de que faz uso. Ele as descontextualiza de seus lugares de origem e as faz explodir em outro domínio. É este procedimento que pretende estabelecer ao historiador, sendo esta a metodologia que ele fixa para toda pretensão de resgate a qualquer tipo de experiência e conjuntamente ao restabelecimento da arte de narrar.

Para Benjamin, “interessa-lhe agora a possibilidade de constituição da experiência histórica, no panorama desolado do declínio da experiência nas sociedades modernas”

(MURICY, 1999, p. 187). É somente dessa maneira que lhe é possível “escovar a história a contrapelo”.

É especificamente sobre a prática metodológica da citação que pretendemos desenvolver o próximo tópico. Nossa análise incidirá sobre o processo da escritura como uma categoria mosaica de inspiração cinematográfica. O alcance dessa técnica será aqui levantado com o intuito de favorecer a percepção dos limites que um posicionamento deste tipo possa vir a facultar para uma possível análise da sensibilidade moderna. Pretendemos ressaltar que a análise feita por Benjamin sobre o cinema é um dos exemplos contundente de arte pós-aurática. Posta a perspectiva temporal com que Benjamin opera sua filosofia, uma perspectiva entrecortada e fragmentada, pretendemos observar de que maneira ela se move metodologicamente em seu interior.

2.2 – O Cinema como método

O cinema é o modo mais direto de entrar em competição com Deus.

Frederico Feline.

O caráter destrutivo não vive do sentimento de que a vida vale ser vivida, mas de que o suicídio não vale a pena.

Benjamin, O caráter destrutivo.

O procedimento que orienta a redação das teses *Sobre o conceito de história*, não é diferente do que vai se impor em grande parte de seus escritos, sobretudo os redigidos a partir de 1925, período que marca o início da segunda fase do autor. As teses datam de 1939/40, mas o método que marca sua abordagem remonta a alguns anos e a inspiração para tal é extraída do cinema através do uso da montagem e das citações. É sobre este princípio metodológico que orienta sua escritura, em direção a um enfrentamento da atrofia da experiência e da arte de narrar em seu tempo, que desenvolveremos esse tópico.

A chamada segunda fase do pensamento de Benjamin é marcada por uma formulação estética que busca desenvolver uma intervenção revolucionária, política. É nessa fase, que vai desde 1925 até 1935¹⁷, que se encontram textos como *Pequena história da fotografia* e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*¹⁸, respectivamente de 1931 e entre 1935 e 1936. Ele percebe a arte como depositária de uma verdade inacessível ao conhecimento discursivo. Nesse sentido, “ele só pode adaptar seu pensamento à arte em processo, visto que essa arte responde às exigências que a crítica somente encontrara, até então, na obra de Goethe ou na literatura barroca” (ROCHLITZ, 2003, p. 157).

As vanguardas políticas e literárias de seu tempo, enquanto artes em processo, passam então a atuar de maneira marcante no modo como Benjamin concebe sua filosofia e,

¹⁷ Considerando que o ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* foi concluído em 1936, e ainda fora sujeito a algumas modificações nesse mesmo ano conforme a tradução para o francês, realizada pelo próprio autor e um leitor francês desconhecido. Cf. SCHOLEM, Gershom. *Correspondência*, São Paulo, Perspectiva, 1993, p. 242 e 243.

¹⁸ Daqui para frente citaremos somente como *A obra de arte*.

sobretudo, como concebe o procedimento escritural. Para o autor, a escritura deve atingir uma experiência no interior de um panorama histórico de cesura, amplamente fragmentado.

Além de Proust, se encontram como referências significativas neste período a obra dos Surrealistas, dos Dadaístas, a de Kafka, Karl Kraus, Brecht, o cinema russo e a arquitetura moderna. É característico dessas vanguardas um público profano como destinatário, pois este pode exercer algum tipo de transformação sobre o mundo através de uma ação revolucionária. Em lugar da arte tradicional, que pretende encerrar a verdade na totalidade das coisas, a arte de vanguarda se reveste na busca de um tipo de funcionalidade que se empenha em motivar, despertar¹⁹. Benjamin buscará um tipo de estratégia metodológica para sua filosofia que alcance essa necessidade funcional.

Esclarecemos anteriormente que a relação estabelecida por Benjamin com o passado e com a tradição se afasta da visão reinante em sua contemporaneidade. No entanto, ainda não pontuamos que nessa relação a escrita tem um papel fundamental. É por meio dela que o filósofo acredita golpear sua época. Em um de seus textos de juventude, Benjamin afirma que a atividade da escrita é “uma tentativa de capturar nas palavras a experiência do tempo que passa” (MURICY, 1998, p. 81). Essa tentativa se compõe por intermédio da efetivação do choque.

O choque, como já dito, consiste em isolar e deslocar um determinado elemento de seu contexto histórico e ideológico e confrontá-lo com outros. Em *Origem do drama Alemão*, o filósofo definira seu método como desvio (Benjamin, 1984, l, p. 50). É esse desvio produzido pela sensibilidade do choque que auxiliará Benjamin na construção de uma metodologia que venha garantir o alcance funcional que seu pensamento pretende. Em 1925, em *Rua de mão única*, em seu primeiro texto, intitulado “Posto de gasolina”, se pode ler:

A construção da vida, no momento, está muito mais no poder de fatos que de convicções. E aliás de fatos tais, como quase nunca e em parte nenhuma se tornaram fundamento de convicções. Nessas circunstâncias, a verdadeira atividade literária não pode ter a pretensão de desenrolar-se dentro de molduras literárias – isso, pelo contrário, é a expressão usual de sua infertilidade. A situação literária significativa só pode instituir-se em rigorosa alternância de agir e escrever; tem de cultivar as formas modestas, que correspondem melhor a sua influência em

¹⁹ Há aqui um tipo de proposta que visa cumprir um programa de reconciliação entre técnica e natureza, tal como será desenvolvido pelos escritos de Adorno e Horkheimer, especialmente na obra conjunta *A Dialética do Esclarecimento*, ainda que elaborada de um modo que se afasta em diversos aspectos da proposta benjaminiana.

comunidades ativas que o pretensioso gesto universal do livro, em folhas volantes, brochuras, artigos de jornal e cartazes. Só essa linguagem de prontidão mostra-se atuante à altura do momento. As opiniões, para o aparelho gigante da vida social, são o que é o óleo para as máquinas; ninguém se posta diante de uma turbina e a irriga com óleo de máquina. Borrifa-se um pouco em rebites e juntas ocultos, que é preciso conhecer (BENJAMIN, 1995, *q*, p. 11).

A linguagem de prontidão, a que Benjamin se refere nesse momento, ainda é aquela adquirida através da publicidade. Mas ingênuo seria perguntar aqui se o filósofo está propondo fazer da sua filosofia artigo publicitário ou subordiná-la à publicidade. Ele busca nesta o efeito do desvio, da subversão, aquilo que há de dissonante, o que é apreendido involuntariamente pelo leitor/espectador. E esse efeito produzido pela publicidade é o que toda escrita literária, pensa o filósofo, deve buscar estrategicamente a fim de agir sobre o espírito do leitor. O critério da eficácia que caracteriza toda escritura publicitária é importado para a escrita benjaminiana que por meio da “eloquência das imagens” age sobre o espírito do leitor. Em outras palavras, é aquilo que possa vir a provocar o efeito do desvio na vida do leitor, aquilo que o retire da suposta leitura progressiva do mundo, que deve ocupar o escritor em seu labor.

Não se trata de um determinismo, nem mesmo de uma “reação nervosa”, como no caso do Dada – mais fraca que Mallarmé, segundo Benjamin –, mas de um conhecimento privilegiado do artista “monádico” que, em seu “quarto fechado” descobre as leis da atualidade (ROCHLITZ, 2003, p. 163).

Ao descortinar as leis da atualidade, Benjamin tenta acertar as contas com a urgência histórica de seu tempo e cumpre uma tendência diagnosticada, mais tarde, por Michel Foucault ao comentar o ensaio de Kant *O que é o Iluminismo*. Nesse comentário, Foucault distingue duas grandes tradições provenientes de Kant: a “analítica da verdade” e a “ontologia do presente”. Por uma das duas vias o filósofo deve optar. A escolha de Foucault pela segunda fileira o alinha tanto a Nietzsche, como a Weber ou a Hegel, como ao próprio Benjamin em sua segunda fase²⁰. Benjamin busca efetivar aqui um jogo filosófico ao modo nietzscheano de diagnóstico e prognóstico de uma determinada conjuntura do presente, de seu tempo.

²⁰ Cf. FOUCAULT, Michel. O que é o Iluminismo Em *Dossier*; ESCOBAR, Carlos Henrique de (org). Rio de Janeiro, Taurus, 1984.

É curioso que o projeto gráfico que compôs a primeira edição de *Rua de mão única* fizesse jus a essa ambição de Benjamin em dar conta do presente desde o modo como a capa fora concebida²¹, fazendo eco à maneira como orienta sua redação. Alguns de seus títulos são recolhidos aleatoriamente das ruas e da publicidade, e todo o seu ímpeto reside na formação de imagens que garantam a apreensão estética da escrita, que produzam aquela eficácia do desvio no leitor, dentre eles figuram: “Canteiro de obra”, “Proibido colar cartazes”, “Bandeira” ou mesmo “Posto de gasolina”.

Em compasso com essa perspectiva, encontra-se a utilização das citações em seu texto. Se entre os canônicos a citação aparece para justificar uma idéia, ratificar outras ou garantir seriedade e base científica ao escritor, na literatura benjaminiana ela assume um outro caráter.

É sabida a existência de um caderno, cuja coleção de citações Benjamin exibia aos amigos. Havia centenas nele e com elas pretendia “montar” uma obra em que sua intervenção escritural fosse a mínima possível. As citações são por ele definidas como ladrões, assaltantes de estrada que despojam as convicções dos viandantes. Os viandantes aqui são os progressistas da social democracia, os positivistas, e toda espécie de leitores confinados na maquinaria teleológica. O poder da citação provém do desespero, um desespero de violentar o presente e interromper o fluxo das coisas a partir de fragmentos de pensamento. As citações originam “um verdadeiro estado de exceção” (BENJAMIN, 1985, s, p. 226). Como colecionador, e nesse caso de citações, ele toma “a atitude do herdeiro que, ao tomar posse das coisas [...] se instala no passado, para proceder, ao abrigo do presente, a uma renovação do velho mundo” (ARENDRT, 1993, p. 229).

Benjamin é consciente da ruptura que abalara seu tempo e que a continuidade e a transmissibilidade do passado fora substituída pela citabilidade e sua força de se “instalar fragmentariamente no presente”. O problema aqui é: como se dá o arranjo da citação no texto filosófico? Como fazê-la se instalar no presente? Como afirma Arendt, as citações no texto benjaminiano nunca podem “ser relegadas sem problemas para as notas de rodapé”, pois a coleção de citações

²¹ Publicada ainda em vida, Benjamin fez da capa da primeira edição de *Rua de mão única* um projeto gráfico claramente inspirado nas reproduções da publicidade vigente em sua época.

(...) constituía o grosso do trabalho, relativamente ao qual a *redacção* do texto propriamente dito era algo secundário. O grosso do trabalho consistia em arrancar fragmentos ao respectivo contexto e em dispô-los por uma nova ordem, de forma que se iluminassem mutuamente e pudessem provar a sua *raison d'être* num estado de absoluta liberdade de movimentos (ARENDDT, 1993, p. 234).

Em seus textos sobre Baudelaire, por exemplo, ele atravessa de uma citação do poeta para a de um jornalista e prossegue com a de um estilista. Elas reaparecem em sua repetição e constituem uma espécie de eterno retorno nietzscheano apresentando uma nova forma de resolução, renovando sua aparição em seus múltiplos sentidos. Dessa maneira, as palavras terminam por revelar uma espécie de conteúdo de verdade, proscrito em sua primeira fase²², na medida em que se prestam ao mergulho no que há de fragmentário nela.

Brissac, ao comentar a película *Ilha das flores* (1989), de Jorge Furtado, fornece-nos uma imagem interessante sobre o carácter das citações:

O filme [...] instaura o [...] dispositivo de acumulação e organização. Não por acaso se passa no lixo. Tudo ali jogado – objetos deslocados de seus lugares convencionais, reduzidos a um monte de detritos – encontra outros vínculos, constituindo novas constelações. Aqui também temos a repetição obsessiva do esforço de nomear coisas que, no lixo, parecem ter perdido toda denominação. Vontade de restaurar uma cadeia de relações que, na verdade, só é possível pela justaposição de tudo naquela ilha depósito (BRISSAC, 1996, p. 100).

As citações são como esses detritos que vão sendo acumulados no *continuum* da história. O lixo como uma metáfora das ruínas do que se deixa para trás. À escrita cabe esse rearranjo artificial, encarnado pelo filme de Furtado, para nomear o que está perdido, o que está nos escombros, através da justaposição.

É essa artificialidade que vai possibilitar o confronto com o que existe em “sua forma cristalizada e, por conseguinte, irredutivelmente fragmentária, como manifestações não intencionais e não comunicativas de uma ‘essência do mundo’” (ARENDDT, 1993, p. 237). Benjamin utiliza a interconexão de fragmentos em seus próprios escritos ao realizar a arte de

²² O jovem Benjamin, em sua teoria crítica ou a também chamada estética do sublime, via a arte como antecipação da doutrina. Desse modo, para ele “A importância do belo e da arte justifica-se pelo fato de que a doutrina está fora de alcance: apenas a arte apresenta, em cada época, uma imagem ‘definitiva’ do mundo” (ROCHLITZ, 2003, p. 58).

recortar, colar e montar. Essa característica não é exclusiva do uso que faz de textos de outros autores. Vários fragmentos dos próprios escritos de Benjamin são recortados de uns e colados em outros de maneira idêntica. Assim ele compõe uma paisagem do que pretende dizer sem dissociar seu método (sua forma) do seu conteúdo e assume o princípio da montagem como regra.

O princípio de montagem é central para Benjamin²³.

A montagem é um procedimento característico das vanguardas do início do século XX. É sobretudo essa tradição que está presente na obra de Benjamin (...). Em casos-limite, como no Dadaísmo, a dialética de montagem e desmontagem leva à ruptura com a obra de arte e ao questionamento da arte como instituição. Essa tendência de ruptura está presente também em Benjamin, mas na maioria das vezes ele utiliza a montagem como procedimento construtivo (BOLLE, 2000, p. 88- 89).

Ao produzir o choque por meio do isolamento, deslocamento e confrontação de determinados tópicos da história das idéias, Benjamin termina por inseri-los, por assim dizer, mediante a montagem, em novas perspectivas, em ‘afinidades eletivas’, para fazer um trocadilho com seu próprio texto. Isso significa dizer que o seu procedimento ao mesmo tempo em que possui um “caráter destrutivo”, ou seja, “só conhece um lema: criar espaço; só uma atividade: despejar”, ele também “está sempre trabalhando de ânimo novo” (BENJAMIN, 1987, *h*, p. 236), oferece sempre novas constelações em detrimento daquelas “já saturadas de tensão”. E nisso ele se diferencia do Dadaísmo, que em seu processo dialético termina por resvalar numa ruptura com a própria obra de arte.

O cinema, enquanto tem por princípio a colagem e a montagem vai corresponder imediatamente às ambições de Benjamin, e é nele que encontrará aquele vigor metodológico que não havia encontrado tanto no Surrealismo, *o último instantâneo de inteligência européia*, nem tampouco na publicidade. O cinema é a forma de expressão mais exemplar de uma época em que a experiência e a arte de narrar está em vias de extinção, para usar as palavras do próprio autor. Esclarecer o conceito de *aura* é de fundamental importância para compreender a relevância que o cinema passa a ter na metodologia benjaminiana.

²³ No livro, Bolle apresenta uma significativa “sinopse das tradições e dos modelos de montagem aos quais recorre Benjamin”. BOLLE, Willi, *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. São Paulo, Edusp, 2000, pp. 89- 103.

Entre os escritos de Benjamin, a palavra surge pela primeira vez nos seus protocolos sobre suas experiências com o haxixe em 1930, em polêmica com a posição dos teósofos de seu tempo²⁴. Essa conceituação ainda condicionada por uma querela teológica não é decerto o que aqui nos interessa.

Em *Pequena história da fotografia* aparece uma formulação mais significativa onde se lê sobre o conceito de aura: “É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 1985, p. 101). Nesse ensaio se discute o Surrealismo, mas também o declínio da aura. Esse modo de conceituar a aura se repete em *A obra de arte*, mas dessa vez o enfoque é mais geral.

Em sua teoria da aura ele interpreta a arte a partir de uma derivação da tradição religiosa. Nesse sentido ela sempre esteve condicionada a uma aparição única, e de ser irreprodutível, autêntica e também ser intocável. Ela é uma trama de espaço e de tempo, aparição única de uma coisa distante por mais próxima que esteja. Com a reprodutibilidade técnica essa trama se modifica, pois ela passa a ser infinitamente reprodutível e massificadamente distribuída. Isso graças aos aspectos que determinam a própria feitura das novas artes, como é o caso do cinema que não somente tem em sua estrutura a cópia como condição de existência no sentido técnico, como também no âmbito econômico, já que o retorno financeiro de seu custo depende estritamente do número máximo de assistentes que ele possa vir a atingir. Desse modo, sua existência está fundada na técnica de reprodução nos dois sentidos.

A arte passa então a figurar não mais sob o valor do culto, típico dos rituais religiosos, mas sob o valor de sua repetida exibição. Mesmo a arte pela arte é desacreditada por Benjamin ao observar nela um último suspiro de uma perspectiva aurática da arte. Uma arte que se encaminha em direção a ela mesma, que encontra nela o seu fim.

²⁴ “Trata-se de observações que fiz sobre a natureza da aura. Tudo o que disse a respeito implicava uma aguda polêmica contra os teósofos, cuja ignorância e bisonhice me repugnavam profundamente. Apresentei, embora não certamente de forma sistemática, três aspectos da verdadeira aura que contrariam as concepções banais e viciadas dos teósofos. Em primeiro lugar, a verdadeira aura transparece em todas as coisas, e não apenas em algumas, como imaginam as pessoas. Em segundo, a aura se modifica radicalmente a cada movimento que a contém. Em terceiro, a verdadeira aura absolutamente não se identifica com aquele sortilégio espiritualístico que incide sobre as coisas à maneira de um raio de luz, tal como o representam e descrevem os livros de misticismo barato. Pelo contrário, o que distingue a verdadeira aura é o ornamento, um invólucro ornamental onde a coisa ou o ser aparece engastado como num estojo” (BENJAMIN, W. *Haxixe*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p.88).

Mas o filósofo não destitui o caráter aurático das artes em nome de uma manobra retórica que busca pela arte aleatoriamente a serviço de uma militância. Trata-se de uma constatação na metamorfose sofrida pela percepção humana na virada do século XIX para o XX. A destruição da aura se encontra, portanto, condicionada por uma mudança de cunho antropológico. Benjamin observa uma mudança de percepção que com a massificação promovida pelo capitalismo se volta para o idêntico e para o mesmo. Para Benjamin são dois os fatores sociais que determinam o declínio da aura:

Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a **superar o caráter único de todos os fatos** através de sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto como possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução (BENJAMIN, 1985, b, p. 170) [grifo nosso].

A técnica responde a esse *pathos* das massas modernas. Com a reprodutibilidade, os bens culturais se deslocam de seus antigos templos, tais como museus, teatros, igrejas e galerias de arte e invadem o interior de qualquer cidadão, minimamente munido, seja de uma vitrola, um rádio ou com um bilhete da sessão do cinema. Essa proeza se realiza em função, única e exclusivamente, da possibilidade de superação do caráter único dos fatos. O registro ganha aqui a capacidade de se reproduzir massivamente e, de se impor, simultaneamente, em diversos lugares. O *pathos* moderno é satisfeito em seu duplo aspecto.

Mas esse teor mutante da percepção em decorrência de uma reviravolta técnica pode gerar tanto uma mobilização em direção a transformação do real, como pode também corresponder a uma perpetuação do mesmo. E Benjamin está plenamente consciente disso. A ambivalência de seu pensamento surge mais uma vez, e é através do modo como se efetiva a recepção da nova arte que o filósofo tenta dar conta dessa ambivalência.

O cinema altera a maneira de recepção do público e a condiciona. Sua recepção só pode ser coletiva, diferente de um quadro, por exemplo, que tem sua contemplação voltada para o individual. A maneira que se dá a recepção individual é completamente distinta da recepção coletiva. A primeira se associa à experiência, ao passo que a segunda à vivência.

Na arte pós-aurática, a vivência passa a assumir funções que a experiência, vinculada à aura, não pode mais exercer. Só ela pode refletir a estrutura ‘choquiforme’ da realidade, responder às exigências da nova sensibilidade, baseada na generalização do choque, e agir sobre seu público, transmitindo-lhe a visão das tarefas adequadas à nova realidade (ROUANET, 1990, p. 56).

A discussão acerca da função da arte não é nova, porém com a chegada das artes pós-auráticas a discussão se acirrou. De um lado existe uma crítica conservadora que despreza o cinema por se tratar de uma arte de distração das massas, sem assegurar instrução, devoção e muito menos refinamento no espírito; por outro emerge uma perspectiva que aposta justamente no cinema por se tratar de uma fonte genuína de distração. Benjamin se filia a segunda. Para ele, a função de distrair traz um elemento ignorado, em geral, pelos teóricos da arte. Numa época em que a realidade se apresenta em sua estrutura choquiforme, não pode haver arte que corresponda melhor a essa estrutura do que o cinema. O cinema, justamente por romper com a atitude de recolhimento, típica da contemplação tradicional, promove por meio da distração a *dispersão*.

Se o espectador da tradição contempla, se recolhe e ganha a capacidade de mergulhar e desaparecer na obra, o espectador contemporâneo, por seu turno, se distrai e se dispersa ante a obra, mas ela é incorporada em tempo. “A massa distraída [...] faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo” (BENJAMIN, 1985, *b*, p. 193). “Num caso o indivíduo isolado se perde na obra, no outro, a obra se perde na massa” (ROUANET, 1990, p. 56-57).

Nessa direção, arquitetura é exemplar: “Desde o início, a arquitetura foi o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se dá coletivamente, segundo o critério da dispersão. As leis de sua recepção são extremamente instrutivas” (BENJAMIN, 1985, *b*, p. 193). Benjamin opera aqui com duas categorias estéticas: a recepção tátil e a recepção ótica. O edifício, segundo ele, comporta essa dupla forma de recepção, ou seja, ele é, ao mesmo tempo, objeto de uso e de percepção contemplativa. A recepção tátil se efetua pelo hábito. Pode-se morar sem se dar conta de que se está morando, mas até a recepção ótica na arquitetura é em grande parte determinada pelo hábito, pois sua observação é quase sempre sub-produto de uma observação casual. Pense-se, por exemplo, no caso do turista que só casualmente se da conta de certos monumentos, que ainda assim quase nunca são destinados a moradia. A atenção

diante desses monumentos é sempre uma atenção superficial²⁵, daí a dispersão como atitude essencial.

Esse elemento tátil presente na arquitetura é o que vai caracterizar a arte pós-aurática. Nesse sentido, o cinema assume um poderoso papel, e ainda maior devido ao seu alcance, que é o de treinar as massas. Um papel didático, pedagógico por se tratar de um instrumento que capacita as massas a realizar funções que jamais poderiam ser realizadas em condições de recolhimento, mas somente sob o estado da dispersão:

E, como os indivíduos se sentem tentados a esquivar-se a tais tarefas, a arte conseguirá resolver as mais difíceis e importantes sempre que possa mobilizar as massas. É o que ela faz hoje em dia, no cinema. A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado. E aqui, onde a coletividade procura distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo. (...) O cinema se revela (...) o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética (BENJAMIN, 1985, *b*, p. 194).

Como observa Rouanet, essas idéias estão entre as mais problemáticas no pensamento de Benjamin. Além da condenação da arte autônoma, Benjamin parece se deixar levar por uma tendência progressista típica do agressor de seu tempo, o fascismo. A apologia de uma arte manipuladora, que atua de maneira autoritária sobre o receptor numa época em que Goebbels, o ministro da propaganda nazista, comunicava ao pessoal do cinema o interesse ativo do novo governo em tudo que se referia à sétima arte, soa, no mínimo, inoportuna.

O ativismo reinante na concepção de Benjamin sobre o cinema é atribuído por Adorno a forte influência exercida por Brecht. Essas motivações brechtianas teriam simplificado o alcance da exposição de Benjamin. Segundo Adorno, faltou ao filósofo a sensibilidade quanto aos riscos de manipulação provenientes da indústria cultural. De acordo com a teoria de Benjamin, é por meio da supressão de associações autônomas e por meio da intensa capacidade de se concentrar diante da seqüência imperiosa das imagens cinematográficas que o espectador pode compreender o filme. Não é essa a conclusão que Adorno e Horkheimer vão formular. Para eles é aí que reside o perigo, pois não pode haver nesse processo qualquer

²⁵ Claro que isso não se aplica ao especialista!

alteração estrutural do real devido à carência da dimensão dialética crítica por parte do espectador.

Segundo Adorno, a ausência de dialética, presente na perspectiva benjaminiana, compromete o êxito da sua empreitada. Pensar a cultura é levar em consideração a contradição a todo custo, e Benjamin, ao enfatizar a força pedagógica do cinema nas massas, aposta no *kitsch* e, desse modo, desconsidera toda a trajetória da alta cultura e evita dialetizar as duas esferas. No entanto, Adorno termina por não cumprir o próprio itinerário proposto por sua crítica, posto que isto implicaria em ter que reconhecer algumas esperanças utópicas no próprio *kitsch*, ou seja, teria que reconhecer que a própria indústria cultural pode produzir objetos de resistência, terminando por reduzir

(...) a dialética negativa, de pensamento trágico baseado na impossibilidade da síntese, numa teoria social consoladora, que admite a tese, banal desde Marx, de que o sistema acaba produzindo as contra-tendências que o contestam. [Adorno] admite, em teoria, a distinção entre filmes legítimos e filmes comerciais, [mas] na prática engloba ambos na mesma condenação, como quando contesta o valor artístico dos filmes de Chaplin, ou quando diz que apesar da montagem o (sic) princípio construtivo básico do cinema continua sendo o ‘realismo ingênuo’ (ROUANET, 1990, p. 61).

A aposta de Benjamin termina se mostrando mais marxista, na medida em que afirma a dialetização, do que a dos seus colegas, e o “seu instinto, que o leva a investigar o potencial de negação imanente à nova arte, é mais seguro que o de Adorno” (ROUANET, 1990, p. 62), que termina por se aproximar de uma atitude crítica bastante conservadora. A recusa de Adorno ao cinema – e a outras tendências vanguardistas como o jazz, por exemplo²⁶ – o alinha àquela tradição que em nome da pintura tripudiou na fotografia e que em nome do teatro desqualificou o cinema.

Para Rouanet, Benjamin tem razão contra Adorno ao valorizar o cinema, entretanto Adorno também tem razão contra Benjamin ao criticar o caráter sugestivo da arte de massas. De acordo com esse pensador brasileiro, o valor político do cinema estaria em um lugar não vislumbrado por Benjamin. Ele classifica o cinema em dois tipos qualificados como o

²⁶ Cf. ADORNO, Theodor. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Os pensadores).

“cinema da indústria cultural” e o “grande cinema”. O primeiro seria realmente o cinema da mera vivência e que se funda na exclusão dos processos reflexivos em sua recepção; já o segundo, ainda que ele derive do circuito comercial, mobiliza a experiência e, portanto, exige capacidade de pensar, associar e rememorar. O grande cinema seria justamente aquele que não abre mão da liberdade associativa: “Sua função política não está em condicionar espectadores distraídos, mas em descondicionar espectadores manipulados. O grande cinema é crítico, não mobilizador” (ROUANET, 1990, p. 62). Nesse sentido, Benjamin teria valor ao conferir ao cinema seu potencial revolucionário, mas teria se equivocado no caminho percorrido para demonstrar tal potencial. Adorno, por seu turno, teria valor ao reivindicar a impossibilidade de se conferir potencial a uma arte que aposta na mera vivência, mas teria se equivocado ao desqualificar o cinema de modo geral.

Até aqui as formulações de Rouanet soam plausíveis. A questão que segue a essa argumentação é que nos parece problemática. Pautado na sua elaboração do conceito do “grande cinema” – o nosso contemporâneo esquisito e conhecido “cinema de arte” – Rouanet se sente autorizado a questionar se ele, ao contrário do cinema da indústria cultural, não seria dotado de aura. Seu argumento é que o grande cinema é dotado de autenticidade. Ele começa por considerar que no cinema de arte cada cópia pode ser considerada autêntica por trazer a característica da unicidade e da distância.

O espectador, recolhido, mergulha nele, com toda a espessura de sua experiência. Ao mesmo tempo, continuam sendo necessárias as faculdades [...] como ‘rapidez de reflexos, dotes de observação e competência específica’, sem as quais a seqüência ‘choquiforme’ das imagens não seria inteligível (ROUANET, 1990, p. 63).

Segundo o autor, a vivência seria necessária a todo tipo de filme, mas a experiência seria atributo exclusivo do chamado cinema de arte. Isso garantiria o estatuto aurático ao cinema.

Não que a proposta realizada por Rouanet seja descabida, mas ele teria que recorrer a um outro conceito para qualificar aquilo que chama de grande cinema. Ele não pode afirmar que cada cópia de filme pode ser considerada autêntica se o que garante a autenticidade da obra é justamente o “aqui e agora” do original. E na reprodução perdemos o “aqui e agora” da obra de arte, sua unicidade que constitui sua autenticidade. Na reprodução manual a

autenticidade se preserva e as cópias são consideradas falsas, ao passo que na reprodução técnica não se pode dizer o mesmo, pois, a cópia é condição de existência do cinema, não existindo assim o filme verdadeiro ou o falso, são todos sempre cópias e o negativo ainda não é o produto final. A perda da autenticidade implica em abandono da tradição, pois esta se funda na idéia de origem e testemunho histórico que dependem sempre da materialização. Com a reprodutibilidade se perde a autoridade e se atrofia a “aura”. A técnica substitui a existência única pelo serial, que abala a tradição. Há uma relação disso com o movimento de massa e o agente mais poderoso é o cinema que, em seus traços positivos, liquida o valor patrimonial da cultura, garantindo a liquidação da autenticidade.

Ao advogar em nome do grande cinema, Rouanet recorre ao filme soviético, o chamado “cinema intelectual” dos anos 20, para justificar sua tese: “Pode-se perguntar, inclusive, se o valor político dos filmes de Eisenstein [...] não reside, justamente, nesse apelo à capacidade associativa do espectador, mais que numa mensagem imperativa direta”. Em seguida, questiona se a eficácia de *Outubro* não está, em grande parte, no uso adequado que o autor faz da simbologia necessária para sugerir suas intenções:

É com suas leituras passadas, com sua práxis política presente, com sua biografia pulsional, com toda a riqueza de sua própria história, que o espectador, abandonando-se à sugestão inicial do cineasta, segue as vias associativas necessárias para ver no espírito da coroa de louros a expressão das tendências bonapartistas de Kerenski (ROUANET, 1990, p. 62).

Lançar mão do cinema de Eisenstein torna o argumento de Rouanet ainda mais problemático, uma vez que o autor soviético, ao lado de Pudovkin, Kuleslov e Vertov, se opuseram radicalmente à estrutura tradicional “griffithiana” e apostaram na montagem e naquilo que chamaram de “pensamento sensorial”. Em 1929 Eisenstein lançou uma espécie de manifesto intitulado *Perspectivas* em que é proposto a justaposição de imagens como uma expressão que toma por base a escrita ideogramática. Segundo ele, ao invés de se ater simplesmente nas ligações sequenciais das imagens, o cineasta deve se empenhar em utilizá-las, por meio da justaposição, em favor da manipulação do espaço e do tempo. Para esses autores, o verdadeiro cinema não está na atuação, mas na justaposição de imagens. Quando Pudovkin filma *A mãe*, por exemplo, sua grande preocupação é criar uma identificação entre o filme e o espectador por meio da montagem. Livrar o cinema das influências do teatro e da

literatura²⁷ tradicional é o esforço que vai marcar o cinema desses autores, tendo no processo de montagem o suporte dessa teoria.

É inútil buscar em Benjamin um valor de fundo conteudístico em seus escritos sobre o cinema. O que lhe importa é a forma, que, aliás, é o grande conteúdo de sua crítica e, nesse caso, qualquer discussão do tipo conteúdo –forma, clássica e enfadonhamente erguida pelos estetas, se esvai de sentido. Ainda que seja exibido um Eisenstein, um Ingmar Bergman ou uma superprodução da Walt Disney o sentido encontrado por Benjamin em todos eles procede de uma mesma fonte, do seu processo de montagem. Daí o equívoco ao pretender buscar resquícios de uma experiência calcada na capacidade associativa do espectador ante um suposto filme de qualidade. Não que Benjamin desconheça o abismo que separa uma produção da outra, mas não é esse abismo que pode constituir o treinamento necessário ao habitante das grandes metrópoles ou ao cidadão da história, como afirma em seu ensaio sobre *A Obra de arte...* As referências feitas a Chaplin em seus escritos em nada relativiza sua estima pelo cinema enquanto aparelho pedagógico, de maneira geral. Rouanet termina por sucumbir a uma leitura que descaracteriza a neutralidade axiológica com que Benjamin detecta a mutação perceptiva do homem das massas.

Rouanet parece esquecer que quando Benjamin redige *A obra de arte...* estava como que arrebatado de forma intensa pelas correntes da época, vendo-se impelido para o vórtice de um tempo de mutação irresistível, sem precedentes e imprevisível. Ele tenta conquistar em sua escritura aquilo que Brecht²⁸ tenta conquistar em seu Teatro Épico, ou seja, realizar o princípio da fragmentação. Os elementos isolados, em si mesmos, não valem nada, não significam nada, mas a prática combinatória produz sentido e instaura uma nova lei de composição. “Por causa de seus princípios de construção, o cinema transformou o caráter geral da arte, produzindo inclusive, uma ‘outra’ ‘natureza, uma natureza de segundo grau” (BOLLE, 2000, p. 92). Essa natureza de segundo grau, a natureza ilusória do cinema, é resultado da montagem.

É em nome ainda de seus princípios de construção que o cinema avança em direção a novas conquistas da percepção: “Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de

²⁷ Trata-se de um afastamento tanto da literatura naturalista como do teatro realista de Konstantin Stanislavski.

²⁸ Provavelmente não houve em relação ao teatro realista de Stanislavski crítico mais pujante do que Brecht.

segundo em que ele dá um passo”. (BENJAMIN, 1985, *b*, p. 94) A arte pós-aurática, em particular a fotografia e o cinema, é a fenda que se abre em direção a este instante graças aos seus recursos como a câmara lenta e a tomada em close com sua ampliação de espaço²⁹. Segundo Benjamin, esse instante que se abre é a descoberta do “inconsciente ótico”, que, segundo o filósofo, é o complemento do “inconsciente instintivo” descoberto por Freud:

Com isso o princípio cinematográfico da montagem – que pode ser combinado com os procedimentos do trabalho onírico – torna-se um meio muito adequado para a investigação do imaginário coletivo (BOLLE, 2000, p. 92).

E aqui Bolle sintetiza o alcance da técnica de montagem como procedimento metodológico do filósofo Benjamin. Esse procedimento deve amparar sua investigação do imaginário coletivo. A técnica de montagem converge em seu ensaio como método que é transportado para a investigação historiográfica. Benjamin transporta seu método de interpretação das artes para a interpretação da sociedade em geral. A arte para ele é privilegiada por ser objeto de convergência da sensibilidade da época em que se encontra. Tal como as artes, a sociedade é uma mescla de estado de sonho e de ilusão que precisa ser submetida a um processo de mortificação. É assim que a escritura é levada a inspirar-se no cinema.

Como indica Rochlitz em *O desencantamento da arte*, a inspiração que guia o já maduro Benjamin aqui é a tese weberiana sobre a dessacralização do mundo. Isso o permite se dirigir à arte tradicional que, segundo ele, é fetichista, contemplativa e, assim, conduzir sua crítica a um enfrentamento entre experiência autônoma e experiência política, entre ter Deus como receptor e se ter o público militante como receptor.

Ante a racionalização do mundo moderno e seu conseqüente desencantamento, a arte perde seu efeito sobre a vida pública e passa a sobreviver apenas na esfera privada. A esse declínio, a esse recolhimento das artes, Benjamin reage e ao invés de apostar na aparência pura e simples da arte, ele sacrifica o valor de culto que marcou a arte tradicional para

²⁹ Um valioso documento sobre esta capacidade da fotografia em inaugurar realidades antes imperceptíveis ao olho humano é o filme *Blow Up: Depois daquele beijo*, de Michelangelo Antonioni.

reivindicar o estatuto público e a função pragmática dos produtos artísticos. Nesse sentido se instaura uma incompatibilidade entre aura e modernidade.

A fotografia e o cinema alteram o caráter geral da arte, e Benjamin vai buscar novos critérios estéticos se atendo a juízos pragmáticos ou políticos. Suas observações em *A obra de arte...* se baseiam em uma hipótese antropológica cujo papel do filme é treinar a percepção humana para esses novos tempos. Em nome dessa hipótese, conceitos como gênio, criação e valor de eternidade são plenamente desqualificados. Sobre suas teses ele afirma:

Elas põem de lado numerosos conceitos tradicionais – como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo – cuja aplicação incontrolada, e no momento dificilmente controlável, conduz à elaboração dos dados num sentido fascista. *Os conceitos seguintes, novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis pelo fascismo. Em compensação, podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística* (BENJAMIN, 1985, b, p. 94). [Grifo do autor].

Benjamin está consciente que a liquidação da aura no cinema não se dá sem resistências e que um dos sintomas dessa resistência é sua reconstrução artificial fora dos estúdios através do culto da personalidade. Mas isso é só mais uma evidência da história da tradição como história de uma ilusão que deve ser denunciada.

Chegamos então a um momento oportuno para retomarmos um pouco do que até aqui foi dito ao longo desse capítulo. No primeiro tópico destacamos como o homem, exposto às situações de choque diante da mecânica produtiva do capitalismo, é impelido a coadunar-se à condição de autômato, tornar-se esvaziado de experiências e, portanto, ser tolhido da sua capacidade de narrar. O intuito dessa retomada que, afinal, já havia sido exposta no capítulo anterior, é apontar a maneira como Benjamin busca identificar o modo como é possível subtrair-se dessa condição.

A intelecção metodológica do filósofo sobre o conceito de história fez-se de fundamental importância, uma vez que é a partir desse olhar sobre a história que Benjamin irá operacionalizar com a noção de um tempo descontínuo e o destino do narrador, que, tradicionalmente, configura-se sobre uma noção de tempo contínuo e durável. A história por ser o lugar de experiências possíveis e, na medida em que o autor detecta a história tradicional

como o lugar esvaziado de sentido, portanto de experiência, faz-se necessário rever uma outra forma de história. Afirma ser esvaziada de sentido por perceber que há nela, na história tradicional, tanto do ponto de vista dos historicistas como dos social-democratas, a noção de progresso que favorece uma tendência dominante, dos vencedores.

No segundo tópico deste capítulo, tentamos mostrar como o próprio choque é utilizado por Benjamin, através da escrita, como ferramenta para se pensar a interrupção da marcha dos vencedores. Essa escrita, que obedece ao efeito do desvio previsto pelas diversas vanguardas de sua época, sobretudo o cinema, é utilizada como um conhecimento que desmistifica as leis da atualidade.

Numa era de liquidação da experiência, de desencantamento e de nova perspectiva na produção e consumo de bens culturais abrem-se novas formas de narrar. Essas formas de narrar fragmentadas, que se dão por meio do choque, traduzem as vivências da modernidade.

O tempo entrecortado do materialismo histórico, bem como o método encarnado pelo cinema para o treinamento da percepção moderna constitui o âmago do esforço de Benjamin em refletir a maneira como se encontra a vivência do homem da cultura moderna. Para isso ele é levado a visitar reflexivamente o palco dessas vivências. E este palco é a cidade, ou melhor, a metrópole moderna. Este será o motivo que mobilizará nosso próximo capítulo. De um lado, na primeira seção, será examinada a cidade como um hipertexto e, na segunda parte, destacaremos a figura oitocentista do *flâneur* como uma alegoria moderna, como uma figura que, por meio da leitura que Benjamin faz do *flâneur* de Baudelaire, torna latente aquilo está manifesto por trás do hipertexto, a própria metrópole. A idéia é poder interpretar a empatia sugerida por Benjamin entre seu personagem andarilho e a mercadoria e analisar as conseqüências dessa empatia na sensibilidade moderna.

Na seção dedicada ao *flâneur* do texto *Paris do Segundo Império*, Benjamin confronta essa personagem com diversos fenômenos da Paris oitocentista e dentre eles, “o mais veloz de todos”, a mercadoria. Examinaremos ainda nesse tópico de que maneira Benjamin interpreta a empatia típica do seu personagem parisiense com a mercadoria e quais as conseqüências de tal empatia.

CAPÍTULO III

Quem não tem um crime na consciência?
Apollinaire, Um belo filme.

*O demônio não é tão poderoso senão
quando anda pelas ruas.*
Gregory Corso, Gasolina & Lady Vestal.

3 CIDADE, CHOQUE E NARRAÇÕES

3.1 Cidade: um lugar sem rastros

Nos escritos sobre a teoria da história de Benjamin, mais especificamente da escritura da história, há uma forte ligação com seus textos sobre a teoria literária, que estão a todo tempo se entrecruzando. Ambos compartilham, a um só tempo, do esforço em se fazer perceber a atrofiação da experiência e o declínio da narração na modernidade. Mas não só isso, esses configuram também um tipo de reabilitação. Se por um lado as suas *Teses* indicam a narrativa possível por meio de uma metodologia encarnada pela figura do “historiador materialista”, por outro, seus escritos relativos à teoria literária compartilham do mesmo sentido ao propor um tipo de escritura, calcado no princípio da montagem cinematográfica, que corresponda às vivências nas grandes cidades contemporâneas.

A geração pós-baudelairiana enfrentou um novo modo de reflexão sobre o fenômeno da metrópole moderna. Nessa geração podem-se incluir Lukács, Ernest Bloch, Karl Kraus, Adorno e seus companheiros do Instituto Social de Pesquisa, incluindo aí o próprio Benjamin que tomou para si esse enfrentamento sem perceber nessa tarefa um lugar de amargura ou algum outro tipo de sentimento nostálgico. Em um conjunto de textos que vão desde 1925, com o livro *Rua de mão única*, até o ano de sua morte, em 1940, com o famoso inconcluso livro das *Passagens*, Benjamin buscou montar um quadro da “cidade contemporânea como espaço da experiência, sensorial e intelectual, da Modernidade” (BOLLE, 2000, p. 272).

Mas por que a cidade passa a se constituir como foco de suas investigações? O que pode a cidade fornecer à reflexão do filósofo Benjamin? Pode a cidade oferecer algum tipo de material que seja fonte de produção de conhecimento, ou ainda, ser ela mesma fonte de conhecimento? O que é a cidade para Benjamin? Ela traduz novas formas de narrativas? E de vivências? São essas perguntas que tentaremos responder ao longo desse capítulo.

As observações de Benjamin incidem sobre as mudanças estéticas ocorridas nos grandes centros urbanos. Ele buscou sintetizar uma reflexão sobre a metrópole como palco dessas transformações. Enquanto filósofo que reflete sobre a vivência do homem moderno nesses centros, não se pode afirmar que Benjamin buscou simplesmente compor um retrato

fiel da metrópole, mas, antes, a tomou como meio de reflexão. Em suas mãos a cidade assume a fisionomia de um conhecimento crítico.

Nesses centros ele detecta a revolução cultural existente no século XIX. Dessa maneira, são cidades como Londres, Berlim e, sobretudo, Paris que suas análises quase sempre se voltam. Londres como centro da grande revolução industrial fôra palco de descrições marcantes da época sob a pena de Engels, de Poe, e de diversos escritores sensíveis às transmutações operadas pela modernidade. Numa citação que Benjamin faz de Engels aludindo à vida londrina oitocentista se lê:

Quando se vagou alguns dias pelas calçadas das ruas principais, só então se percebe que esses londrinos tiveram de sacrificar a melhor parte de sua humanidade para realizar todos os prodígios da civilização (BENJAMIN, 1994, p. 200).

Leiam-se os prodígios da civilização aqui como os prodígios da modernidade e o apogeu do capitalismo.

Berlim é a cidade de Benjamin, e inspirado nela escreve *Infância em Berlim por volta de 1900*, descrevendo a fisionomia urbana que a cidade assume em seu pensamento. Sobre Berlim, Brissac escreve:

Berlim foi a metrópole européia moderna dos anos 20/30. A experiência da época, de desintegração dos objetos e das instituições, coloca-se aí no centro da vida cotidiana, artística e política. Aos olhos dos homens de então, a realidade é surpreendentemente fragmentada, um mundo em ruínas. A crise econômica e a inflação, junto com a falência da revolução e o impasse político em que estava mergulhada a Alemanha, tornaram irrisórias as ilusões num levante revolucionário e num imediato reordenamento planejado da sociedade. Tinha-se antes a sensação da proximidade de uma tempestade: só cantos de um mundo em agonia se fazia ouvir (BRISSAC, 1982, p. 134).

O impacto dessa agonia a que Brissac se refere é latente na crônica berlinense de Benjamin e certamente em todo seu pensamento posterior, mas nada se iguala ao impacto que Paris produzirá em seus escritos. Paris, sobretudo, por ter sido aquela que em um de seus textos ele chamou de a capital do século dezenove e que não apenas assistiu

(...) à universalização da cultura mercantil e, assim, aos fenômenos de alienação e reificação (...); nessa mesma Paris se multiplicam – concorrente e complementarmente – as revoltas e revoluções populares, portadoras da democracia e do socialismo. Assim, a Paris do Capital – sob o fenômeno da reificação – é a letargia sonhadora, enclausurada pelas forças míticas da mercadoria, da moda (...) (MATOS, 1999, p.126).

Como observou Olgária Matos, Paris é privilegiada por Benjamin por ser ela a capital do *capital* e “ele se propõe a representar a Paris do Segundo Império como o protótipo da civilização capitalista (...) e das metrópoles do século XIX, sob o impacto das forças técnicas” (MATOS, 1999, p. 124).

Em *Rua de mão única*, Benjamin tematiza o impacto exercido pela vivência tida na metrópole sobre a cultura do livro. Particularmente em uma, dentre as sessenta, imagem do pensamento – tal é a maneira que ele chamou os diversos escritos fragmentados desse livro – intitulada “Guarda-livros Juramentado”, o autor reflete sobre este impacto e afirma:

A escrita, que no livro impresso havia encontrado um asilo onde levava sua existência autônoma, é inexoravelmente arrastada para as ruas pelos reclames e submetida às brutais heteronomias do caos econômico. Essa é a rigorosa escola de sua nova forma. (...) filme e reclames forçam a escrita a submeter-se de todo à ditatorial verticalidade. (...) (E hoje já é o livro, como ensina o atual modo de produção científico, uma antiquada mediação entre dois diferentes sistemas de cartoteca. Pois todo o essencial encontra-se na caixa de fichas do pesquisador que o escreveu e o cientista que nele estuda assimila-o à sua própria cartoteca.) Mas (...) o desenvolvimento da escrita não permanece atado (...) aos decretos de um caótico labor em ciência e economia, antes está chegando o momento em que quantidade vira em qualidade e a escritura, que avança sempre mais profundamente dentro do domínio gráfico de sua nova, excêntrica figuralidade, tomará posse de uma só vez de seu teor adequado. Nessa escrita-imagem os poetas (...) serão primeiramente e antes de tudo calígrafos, só poderão colaborar se explorarem os domínios nos quais (...) sua construção se efetua: os do diagrama estatístico e técnico. Com a fundação de uma escrita conversível internacional eles renovarão sua autoridade na vida dos povos e encontrarão um papel em comparação ao qual todas as aspirações de renovação de retórica se demonstrarão como devaneios góticos (BENJAMIN, 1995, h, p. 28).

Nesta imagem do pensamento, Benjamin opera com a mutação sofrida pela escrita ao longo da história. Arcaicamente vertical a escrita encontraria, mais tarde, seu asilo na horizontalidade do livro, para em seguida ser erguida mais uma vez, “arrastada para as ruas”, por meio dos cartazes, placas de neon, cinema e outros meios publicitários existentes na grande cidade, reencontrando, desse modo, sua existência arcaica, verticalizada.

Benjamin constata uma caoticidade instalada no coração dessa história da escrita, uma crise caracterizada por uma investida, que insere a escrita atada aos labores da ciência e da economia, privilegiando a quantidade em detrimento da qualidade. Contudo, o filósofo aposta na reviravolta dialética, ao anunciar o tempo de fundação de uma nova escrita, e esse tempo é o da própria modernidade

Que escrita seria essa e quais as condições de possibilidade para o seu surgimento? Trata-se da “conversível internacional”, uma escrita imagética, de transformação que se liberta dos decretos de um labor caótico da ciência e da economia por meio de um aprofundamento no domínio gráfico de sua própria confecção, ou seja, que leve em conta o diagrama estatístico e técnico em seu desenvolvimento. Tal escrita, que permitiria a renovação da autoridade do poeta na vida dos povos, deve redefinir suas funções e estratégias, procurar seu teor adequado e buscar subordinar a quantidade à qualidade.

A reação de Benjamin em realizar uma síntese utópica, em conciliar progresso tecnológico e qualidade da vida social em um *tempo sombrio* como o seu, esvaziado em experiências e definindo de narrativas, reaparece aqui em termos de uma “conversível internacional”, que é uma “escrita de transformação”. Essa escrita é dotada de mobilidade e irradiação, visa mudanças históricas e é um meio de reflexão sobre a transformação da própria escrita e dos demais meios de comunicação.

Posta essa elaboração nesses termos, é provável que Benjamin perceba a própria metrópole como a expressão mais patente da “escrita de transformação”. A observação que se segue parece-nos pertinente ao contexto:

Com suas vitrines, passagens e exposições, ela é o palco de um espetáculo sempre renovado; com seus outdoors e tabuletas, seus letreiros e anúncios luminosos, ela se apresenta como uma nova forma de livro, um hipertexto (BOLLE, 1999, p. 92).

Benjamin busca fazer da metrópole um meio de reflexão e a opõe à idéia tradicional de crítica, classicamente tida como o meio privilegiado e autorizado para a reflexão e juízo fundamentado. Em uma outra imagem do pensamento de *Rua de mão única*, “Estas áreas estão para alugar”, ele afirma que a “crítica é uma questão de correto distanciamento”, ou, ao

menos, é assim que ela vem se apresentando historicamente. Numa época pós-aurática, caracterizada pela possibilidade de tornar as coisas próximas, a crítica tradicional se encontra, aparentemente, destituída de sentido.

O tempo da crítica “há muito tempo já passou”, afirma Benjamin ainda na mesma imagem de pensamento. Uma batalha perdida que se percebe empreendida nos diversos setores da comunicação por críticos de plantão que Benjamin os qualifica como lamentadores insensatos, cuja derrota se faz inexorável:

O olhar mais essencial hoje, o olhar mercantil que penetra no coração das coisas, chama-se reclame. Ele dismantela o livre espaço de jogo da contemplação e desloca as coisas para tão perigosamente perto da nossa cara quanto, da tela de cinema, um automóvel, crescendo gigantescamente, vibra em nossa direção. (...) O que, afinal, torna os reclames tão superiores à crítica? Não aquilo que diz a vermelha escrita cursiva elétrica – mas a poça de luz que a espelha sobre o asfalto (BENJAMIN, 1995, p. 28).

Se por um lado a crítica exige distanciamento, por outro, a nova configuração da escrita urbana aproxima cada vez mais as coisas por meio de seu olhar mercantil, encontrando no reclame sua grande expressão ao reproduzir os efeitos provenientes do cinema, que destituem a contemplação. A cultura do livro encontra na modernidade um período obscuro e essa obscuridade vai se refletir também no ofício do crítico.

O que está diagnosticado por Benjamin é que a “escrita da cidade”, investida de autoridade, poder e dinheiro se impõe sobre a vida moderna e se projeta como desafio para o escritor desse tempo, como comenta Bolle. A dinâmica urbana, por meio de sua estrutura midiática, põe em xeque a existência da crítica instaurando uma zona de conflito entre a cidade e o escritor.

Conjuntamente a uma série de outros declínios diagnosticados por Benjamin na modernidade, alguns deles já abordados ao longo desse estudo, a crítica parece também não suportar à sua existência clássica. Ao desafio imposto a ela, ao desafio de se manter viva, Benjamin propõe que ela se destaque como gênero. Tal proposta traz implicações que vão desde o abandono das tradicionais e desgastadas formas literárias até a necessidade de reaprender a escrever. Essa reaprendizagem passa pela consideração das inovações impostas

pelo ritmo urbano, ou seja, que a crítica se faça sem desconsiderar a existência da publicidade, do cinema e outras manifestações que caracterizam a sensibilidade moderna. Sensibilidade que se efetiva pelo hábito e por uma recepção tátil.

É dessa maneira que Benjamin procura fazer da “escrita metrópole” um pensar do pensar urbano, o pensamento voltando para si mesmo, tarefa clássica da filosofia. O que estimula essa conversão do pensamento não é nada diferente daquele mesmo estímulo que mobiliza o materialista histórico. É uma visada em direção a uma crise instalada no presente. A “escrita metrópole” visa libertar o futuro de sua forma presente, deformada, por um ato de conhecimento, como afirma Benjamin.

Como estrategista, Benjamin lança mão de alguns recursos para recriar uma literatura crítica ao perceber o desenvolvimento de novas perspectivas e novos instrumentos técnicos, de modo que lhe seja possível “tomar posse de seu teor adequado”. O gênero “imagens do pensamento” é fruto dessa proposta, operando a partir de um método cinematográfico, na medida em que lança mão da montagem de materiais da publicidade e ingredientes da crítica clássica, para produzir seu mosaico crítico.

Entretanto, não se pode acreditar que se trata de uma reprodução, de uma representação do que está dado, antes, Benjamin pretende que sua crítica realize citações irônicas da escrita da cidade. Assim, o conhecimento distanciado necessário para a efetivação da crítica pode vir a ser estabelecido por meio de uma escrita transformadora.

As citações de sua crítica são sempre acompanhadas de legendas transformadoras. Ao comentar sobre a fotografia de Atget (1857-1927), escreve:

Com justiça, escreveu-se dele que fotografou as ruas como quem fotografa o local de um crime. Também esse local é deserto. É fotografado por causa dos indícios que ele contém. Com Atget, as fotos se transformaram em autos do processo da história. Nisso está sua significação política latente. Essas fotos orientam a recepção num sentido predeterminado. A contemplação livre não lhes é adequada. Elas inquietam o observador, que presente que deve seguir um caminho definido para se aproximar delas. Ao mesmo tempo, as revistas ilustradas começam a mostrar-lhe indicadores de caminho – verdadeiros ou falsos, pouco importa. Nas revistas, as legendas explicativas se tornam pela primeira vez obrigatórias (BENJAMIN, 1994, p. 174-175).

Ao fotografar a cidade, livre do rosto humano (altar da contemplação exibido pelos retratistas), Atget termina por determinar indícios, impor procuras, estimula uma investigação ao espectador que tateia em busca de um “crime” qualquer. Sua fotografia termina por acionar um dispositivo de atividade no espectador que rompe com aquela austeridade contemplativa. A orientação da recepção se faz de uma maneira predeterminada e o artista e a sua obra se impõem, assim como a cidade em seu espetáculo caótico se impõe ao cidadão.

A fotografia de Atget termina por desviar o espectador de seu abandono. Esse princípio é exercido, simultaneamente nas revistas. A combinação entre uma citação e uma legenda se faz como obrigatoriedade nas revistas ilustradas e terminam por impor um caminho ao leitor. A nova crítica, experimentada por Benjamin em *Rua de mão única*, importa essa característica publicitária e ele a utiliza como um recurso de transformação. Para cada citação retirada das ruas como “Posto de gasolina” ou “Alemão bebe cerveja alemã”, tem-se uma legenda do autor. A crítica se torna, dessa maneira, uma reflexão alegórica moderna acerca do ofício de escrever. Ela mimetiza a mercadoria e termina por produzir um significado inteiramente diverso.

No entanto, persiste a pergunta: o que é a cidade para o filósofo Benjamin? Um texto enigmático, podemos responder apressadamente. Ao encarar a cidade como um enigma a ser refletido, Benjamin termina por se filiar a uma tradição que vai de Schleiermacher (1768-1834) a Wilhelm Dilthey (1833-1911), e de Martin Heidegger (1889-1976) a Hans-Georg Gadamer (1900-). A leitura de Benjamin o faz recorrer à tradição hermenêutica.

No famoso conto *O homem da multidão*, de Alan de Poe, a cidade é apresentada nessa perspectiva. Na perspectiva de um texto a ser apurado, investigado, ainda alheio à legibilidade. Sentado num café, numa movimentada avenida da grande Londres, a contemplar os transeuntes, incluindo-se aí desde trapeiros, comerciantes, burgueses ou não burgueses, prostitutas e todo o tipo mais que *passava*, e produzia o burburinho típico dos grandes centros urbanos, a personagem-narrador de Poe abandona seu confortável lugar de espectador e parte em perseguição a uma das personagens da rua. A coerência e legibilidade do conto se dariam com a descoberta da personagem-narrador diante do possível crime que ele atribui ao seu objeto de investigação e motivo de sua investida, um transeunte eleito pelo seu faro deliberado pelo crime. Acontece, afinal, que ele se depara com a impossibilidade de rastrear seu crime previsto. E eis como Poe encerra seu conto:

‘Esse velho’, disse comigo, por fim, ‘é o tipo e o gênio do crime profundo. Recusa-se a estar só. É o homem da multidão. Será escusado segui-lo: nada mais saberei a seu respeito ou a respeito dos seus atos. O mais cruel coração do mundo é livro mais grosso que o Hortulus animae, e talvez seja uma das mercês de Deus que ‘es lästa sich nich lesen’” (POE, 1989, p. 138).

Transfigurado na função de uma espécie de hermeneuta-detetive, Benjamin aborda a cidade a partir de uma ótica que se volta sobre a investigação das vivências possíveis nas metrópoles. Método importado de Poe, por meio de seu tradutor Baudelaire, a investigação da cidade se impõe a Benjamin como categoria determinante para sua reflexão. Acontece que a cidade não é um texto que se doa completamente e nada pode garantir que ela um dia o faça. Ela é um lugar onde não se deixa rastros, pois nela habita o “gênio do crime profundo”. A sujeição do indivíduo às forças técnicas reinantes na cidade impede alguma assimilação por meio de palavras, daí se esboçam os mais variados tipos de reações idiossincráticas.

Em *Experiência e pobreza* e, ainda mais detidamente, em *Paris, capital do século XIX* Benjamin detecta que a burguesia citadina desse século, esmagada pela tendência ao anonimato e frieza social desenvolvida pela organização capitalista do trabalho, reage com uma super-valorização do interior de suas residências.

Isto pode ser visto, sobretudo, na contrapartida espacial que é dada pela arquitetura deste período em relação à disposição psicológica do cidadão, recolhido e absorto em sua inquietação pelo sentido perdido da vida. A arquitetura se ocupa aqui, segundo Benjamin, em oferecer o máximo de aconchego e reencontro com uma identidade já em vias de fragmentação.

Desde Luís Felipe, a burguesia se empenha em buscar uma compensação pelo desaparecimento de vestígios na vida privada na cidade grande. Busca-a entre quatro paredes. É como se fosse questão de honra não deixar se perder nos séculos, se não os rastros dos seus dias na Terra, ao menos os dos seus artigos de consumo e acessórios. (...) a moradia se torna uma espécie de cápsula. Concebe-a como um estojo do ser humano e nela a acomoda com todos os seus pertences, preservando, assim, os seus vestígios, como a natureza preserva no granito uma fauna extinta (BENJAMIN, 1994, *m*, p. 44-45).

O interior atua como um agente capaz de impedir as fissuras próprias do mundo moderno. Desse modo, bibelôs, fotografias de família assim como móveis e utensílios, de

maneira geral, devem esboçar o rosto de uma tradição em um interior que vai se perdendo, se desconfigurando, sendo esquecido para desespero do proprietário que sente sua privacidade e sua identidade sendo paulatinamente aniquiladas. O mesmo proprietário que se perde na massa quando sai ao trabalho exige, inconsciente, provavelmente, a ilusão de estar em casa em um mundo já devassado pelo público. Contra a hostilidade do mundo exterior o burguês imprime sua marca, se apossando vorazmente dos seus objetos pessoais e reagindo colericamente a cada perda funesta deles. É o tipo que Benjamin irá chamar de “homem estojo”. Para ele, “Habitar significa deixar rastros. No interior, eles são acentuados”. (BENJAMIN, 1994, *m*, p. 38) “Reação de um homem cujos ‘vestígios sobre a terra’ estavam sendo abolidos” (BENJAMIN, 1985, *e*, p. 118).

Uma considerável corrente do pensamento moderno se encarrega em acirrar esse jogo conflitante entre o público e o privado, a experiência e o choque na metrópole moderna, e Benjamin, como homem obcecado pela dialética que era, como afirma Missac, é dialeticamente que ele irá tratar desse conflito. Diante dessa atitude de perigo pela perda da tradição e da falta de autoridade, o filósofo alemão vê a chance de um mundo mais difuso. Daí sua celebração, ainda que tímida, à Bauhaus. Diante da instabilidade e incerteza de um mundo desprendido da tradição, alheio às pelúcias e aos álbuns de família e aos estados coléricos do “homem estojo”, o vidro e o aço se impõem abolindo qualquer rastro nessa escola da arquitetura moderna da primeira metade do século XX.

Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material liso e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade (BENJAMIN, 1985, *e*, p. 117).

O vidro e o aço se impõem como passagem e tudo pode ser esquecido, apagado como mancha. Tudo aqui só pode ser explicitado (ensinado?!) como impossibilidade de reaparecer outra vez.

Em vez de inventar ilusões consoladoras, essa arte sem bons sentimentos choca e provoca por seu gesto ao mesmo tempo realista e denunciador. Daí, aliás, os escândalos que causa num público que preferia ser reconfortado a ser abalado (GAGNEBIN, 2004, p. 60).

É nesse mesmo espírito que nascem as primeiras histórias de detetive. Quando não se tem mais como investigar as pegadas de quem passou, se faz necessário produzir uma nova ciência. A criminalística apresenta seus pioneiros.

Na reconstituição dos crimes, tinham de restabelecer a ordem do ambiente, a disposição dos móveis, e descobrir nos objetos pistas para elucidá-los. Poe seria, para Benjamin, o primeiro fisionomista do interior. O detetive se utiliza da técnica e do cálculo para descobrir as marcas nas coisas e, depois, para rastrear alguém na multidão das grandes cidades. O detetive a quem se apela quando, com o crime, não vigoram mais as regras de comportamento no interior (BRISSAC, 1982, p. 140).

“O conteúdo social primitivo do romance policial é a supressão dos vestígios do indivíduo na multidão da cidade grande” (BENJAMIN, 1994, p.41). O romance policial se configura, portanto, como um brado em restituir a ordem das coisas. Brecht escreveu um poema assumindo um posicionamento nesse sentido:

*Separe-se de seus amigos na estação
De manhã vá à cidade com o casaco abotoado
Procure alojamento, e quando seu camarada bater:
Não, oh, não abra a porta
Mas sim
Apague as pegadas!
Se encontrar seus pais na cidade de Hamburgo ou em outro lugar
Passe por eles como um estranho, vire na esquina, não os reconheça
Abaixe sobre o rosto o chapéu que eles lhe deram
Não, oh, não mostre seu rosto
Mas sim
Apague as pegadas!
(...)
O que você disser, não diga duas vezes.
Encontrando seu pensamento em outra pessoa negue-o.
Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato
Quem não estava presente, quem nada falou
Como poderão apanhá-lo?
Apague as pegadas!
(Assim me foi ensinado.)³⁰*

A questão do ensinamento possível na moderna metrópole é exemplarmente exibida no poema brechtiano. Em lugar dos “bons sentimentos”, a austeridade da armadura do

³⁰ BRECHT, B., “Aus einem Lesebuch für Städtebewohner”, Ges.Werke, Surkamp, vol. 8, pp. 267-268 (“Verwisch die Souren”); trad. Bras. Paulo Cesar Souza em Brecht, Poemas, São Paulo, Brasiliense, 1986, pp. 69-70. Op. cit em GAGNEBIN, 2004, 60- 61.

esgrimista, com seu chapéu, ora ocultando-se, ora desviando-se dos choques provenientes da metrópole. A ausência de experiência, diluição da memória e dos rastros são os únicos mandamentos. Em lugar dela, da experiência, se impõe a vivência de uma cidade desfigurada e caótica por meio de um ensinamento que obriga o cidadão a esboçar novas reações, a rever seu sistema nervoso.

É nesse sentido que importa a Benjamin instaurar uma escrita que reconheça, de um só golpe, a caoticidade de seu tempo desgastado pela incidência dos choques urbanos e promova uma reação que retome as energias primitivas da invenção das primeiras cidades e dos primeiros sistemas de escrita. “Enquanto procedimento literário, trata-se de construir ou reconstruir um tipo de sensibilidade que possibilite uma percepção histórica” (BOLLE: 2000, p. 277).

Benjamin termina por realizar uma superposição do eu e da cidade. Os diversos conceitos elaborados e trabalhados ao longo de sua obra, tais como mônada, obra de arte, mito e alegoria são convertidos e mobilizados em formas de conhecimento da metrópole moderna na figura de um tipo detectado por ele nas ruas de Paris dos fins do século XIX. Trata-se da figura do flâneur. Num lugar moldado pelo hábito, como é a cidade grande, o flâneur se aventura, em meio a seus perigos, a descortiná-la percorrendo infernos desconhecidos num espaço tido como aparentemente conhecido. Essa figura se arvora na cidade em busca de alguma pulsação. Para isso ele tem que realizar uma “botânica do asfalto”, tornar-se uma espécie de paisagista.

É a partir dessa figura, enquanto modo de conhecimento privilegiado por Benjamin, que tentaremos abordar, no tópico seguinte, o problema da experiência e da narração na modernidade.

3.2 – A Botânica do asfalto

– *Tenho medo de parar; é o instinto de minha vida;...*

Maxime Du Camp.

O preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: a desintegração da aura na vivência do choque. W. Benjamin.

Onde quer que você vá será sempre um turista. Carl Solomon.

Mergulhar na grande cidade se torna imprescindível para Benjamin. Somente dessa maneira o autor acredita poder sondar a construção de um tipo de sensibilidade que possibilite a percepção histórica. Nas últimas linhas desse trabalho tentaremos demonstrar a perspectiva que o filósofo privilegia para esse olhar, que aqui é condensado sob o prisma do flâneur. O flâneur como um paisagista que descobre as pulsações da metrópole, um andarilho da urbanidade, um viajante dos centros urbanos, um tipo disposto a descortinar as leis de seu espaço impulsionado pela mera curiosidade, um tipo que tem na arte de olhar sua principal arma e sua principal fonte de satisfação.

A figura do flâneur se coaduna ao conceito de alegoria, desenvolvido por Benjamin em seu texto *Origem do drama barroco alemão*, escrito na primeira parte da década de vinte. Neste livro, o autor se esmerou em demonstrar “como uma concepção de história³¹ é expressa por meio de um gênero dramático (o *Trauerspiel*) e como este pode ser condensado numa imagem alegórica: a gravura de Dürer intitulada *Melancolia*” (BOLLE, 2000, p. 366). O flâneur, em seus escritos posteriores sobre Paris, aparece como uma alegoria da vida pós-industrial, fazendo as vezes da *Melancolia* na vida moderna, enquanto encarnação alegórica. De que maneira é definida a alegoria naquele texto dos anos vinte?

Benjamin, numa batalha com os românticos, procura demonstrar a força do valor alegórico presente no drama barroco. Vista até então como uma “relação convencional entre uma imagem ilustrativa e sua significação”, portanto, como uma “frívola técnica de ilustrações por imagens”, o filósofo propõe uma interpretação em que se perceba a alegoria

³¹ Nesse caso, o início da Modernidade.

como “expressão, como a linguagem, e como a escrita” (BENJAMIN, 1984, I, p. 184). A alegoria, tida como uma espécie de “frase de efeito”, como uma maneira de dizer o outro de forma indireta, sob os auspícios da comparação, a colocaria numa aproximação muito grande com a metáfora. Além dessa interpretação, Benjamin percebe a alegoria a partir de sua força retórica, pois ela faz aparecer o que está latente por trás do que está manifesto, prestes a explodir.

A alegoria da multidão, por exemplo, sugere nosso anonimato, nossa solidão nas cidades modernas; a alegoria da mercadoria sugere a idéia de cópia, esgotamento da aura, da unicidade. A ruína, por sua vez, é uma alegoria presente, por demais, na obra de Benjamin. O tema da modificação das paisagens é uma constante sem seus escritos. A Europa de sua época atravessa uma criteriosa destruição (as duas Grandes Guerras), e essa última alegoria poderia sugerir a ruína da cidade e, assim, uma fragmentação política. Porém, não, sua alegoria assume aqui a força retórica que a compõe e apresenta, *melancolicamente*, demonstrando que toda forma de organização está em ruínas. E é sob esse céu catastrófico que Benjamin faz uso da alegoria do flâneur.

Durante os anos trinta, Benjamin redige o primeiro ensaio dedicado a Baudelaire: *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*. Uma série de tipos desfila naquilo que poderíamos chamar “as ruas do ensaio”. A fisionomia de Baudelaire é desenhada por Benjamin através da série de tipos que habita as ruas da Paris do Segundo Império: trapeiro, conspirador, delator, provocador, apache, dândi, homem-sanduíche, estes são alguns dos tipos em que, ao longo do texto, assemelha-se a figura do poeta sem, contudo, a identificar plenamente com nenhum deles. Vistos sempre a partir de uma perspectiva periférica, as imagens do poeta, exibidas por Benjamin, nunca se permitem ser fixadas, elas se desdobram, escapam, escorregam rapidamente, de tipo em tipo, surpreendendo a atenção, assaltando o leitor.

Nessa constelação de tipos, um, em especial, parece merecer maior destaque para Benjamin – a figura do flâneur – o qual lhe é concedida até mesmo uma longa seção do ensaio. Entretanto, vale ressaltar que mesmo aqui não se trata de uma identificação plena entre Baudelaire, o poeta moderno e o flâneur. A identificação entre o poeta e esta alegoria é sempre provisória. O filósofo assinala diversas vezes durante seu escrito essa não identificação, além de pontuar as oscilações do próprio flâneur.

Em meados do século XIX esteve em moda a prática de flânar pelas ruas. Mas mesmo nesse período não se podia passear calmamente pelos diversos pontos da cidade em função da carência de largas calçadas. As reformas posteriores do administrador francês Haussmann, trariam o alargamento das ruas em nome de propósitos meramente anti-bélicos, especificamente com o intuito de evitar os levantes das barricadas em Paris. Por isso, o apogeu da flânerie deve-se, sobretudo, à invenção de uma engenhosidade específica do século dezenove: “A flânerie dificilmente poderia ter-se desenvolvido em toda a plenitude sem as galerias” (BENJAMIN, 1994, *n*, p. 34).

O que são as galerias? Recorrendo a um guia ilustrado parisiense de 1852, Benjamin as explica:

[...] são caminhos cobertos de vidro e revestidos de mármore, através de blocos de casas, cujos proprietários se uniram para tais especulações. De ambos os lados dessas vias se estendem os mais elegantes estabelecimentos comerciais, de modo que uma de tais passagens é como uma cidade, um mundo em miniatura (BENJAMIN, 1994, *n*, p. 35).

Nesse mundo, assinala Benjamin, o flâneur está em casa. As galerias são um meio termo entre a rua e a moradia. Em *Paris, capital do século XIX*, ensaio previsto como abertura para o trabalho das *Passagens*, Benjamin enumera pelo menos duas condições para o florescimento das galerias. A maioria delas surgiu a partir dos anos 1840 e tiveram na alta do comércio têxtil e nos primórdios das construções com ferro a garantia para sua existência.

Os grandes magazines serviram como lugar de estoques de mercadorias, e, a partir deles surgiram as galerias, servindo como centros comerciais que abrigaram as vitrines das luxuosas mercadorias. As artes exibidas nas galerias se colocavam a serviço do comerciante, mas também a serviço dos transeuntes, que diante delas se abandonavam a admirá-las. As galerias se tornavam, por assim dizer, espécies de Meca da vida moderna parisiense, altar de nativos e atração de forasteiros.

Com as construções de ferro, surge pela primeira vez na história da arquitetura um material artificial.

A isto subjaz uma evolução cujo ritmo se acelera no decorrer do século. Isto recebe o decisivo impulso quando fica claro que a locomotiva, com a qual se faziam experiências desde o final dos anos 20, só era utilizável sobre trilhos de ferro. O trilho se torna a primeira peça montável de ferro, sendo precursor da viga de sustentação. Evita-se o ferro nas moradias, mas ele é empregado nas galerias, salas de exposições e estações de trem – construções que serviam para fins de trânsito (BENJAMIN, 1991, *n*, p. 31-32).

As galerias, como lugar de trânsito, “que por algum tempo, em torno de 1940, foi de bom-tom levar tartarugas a passear [...]” (BENJAMIN, 1994, *n*, p. 51-52), que em alguns casos poderiam, em função de sua própria construção, ser montadas e desmontadas, satisfizeram os anseios do ocioso: “A ociosidade do flâneur é uma demonstração contra a divisão do trabalho”, afirma Benjamin. Um protesto não somente contra a divisão do trabalho, mas também da nossa contemporânea especialidade. Ao ritmo das galerias, o flâneur deixava-se guiar, elas ditavam o ritmo do seu caminhar. E seus caminhos antes de serem prescritos por algum tipo de a priori, se deviam exclusivamente à sua curiosidade, às suas buscas de novas emoções, quase sempre baratas e, aparentemente, frívolas. O flâneur é um abandonado na multidão, que a ela se entrega em sua ebriedade. E a embriaguez do flâneur provém da própria cidade, de passagem em passagem, de estação em estação, e provém de seu trânsito com as coisas em trânsito. O trânsito da cidade se coaduna ao próprio trânsito do andarilho.

Moicano de Paris, o flâneur fareja rastros como quem caça, mergulha na multidão como quem se perde numa floresta, decifra pela fisionomia a história de vida de cada passante, e faz tudo isso numa peregrinação incessante pela cidade. O flâneur é o viajante da modernidade. Viajando pela Bolsa, pela estação, por velhos estabelecimentos da moda, ele descobre a base material do mundo moderno, a indústria têxtil, a siderurgia, o transporte ferroviário, a especulação financeira. Viajando de passagem a passagem, da margem direita à esquerda, passando por praças e ruas, cruzando as avenidas rasgadas por Haussmann para impedir a insurreição proletária e erguer um monumento ao poder burguês, o flâneur circula pela capital da modernidade, pela cidade do capital (ROUANET, 1993, p. 10-11).

O florescimento da flanagem proporcionou aos cidadãos a experiência do anonimato na multidão, mas também possibilitou a oportunidade de poder olhar demoradamente para tudo e, sobretudo, para todos. Ao tratar das fisiologias³², Benjamin chama a atenção para um fenômeno peculiar da sociologia da cidade grande:

³² Gênero literário que tem nos anos 1840 seu momento áureo e que se ocupava de tipos encontrados por quem visita a feira. Dedicava-se a descrição desses visitantes e trazia como critério dessas descrições a inofensividade.

As relações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância da atividade visual sobre a auditiva. Suas causas principais são os meios públicos de transporte. Antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras (BENJAMIN, *n*, 1994, p. 36).

Essa citação de Simmel, feita por Benjamin no texto supracitado, traz alguns desdobramentos fundamentais para nossa argumentação. Devemos perceber que a “preponderância da atividade visual sobre a auditiva” está condicionada, segundo o autor, a uma causa típica do sistema moderno de transporte. Mas poderíamos avançar um pouco mais e afirmar que a percepção de Benjamin alinhara aos modernos meios de transporte uma inteira reconfiguração ótica na paisagem moderna. Da pintura à fotografia e da arquitetura, mais tarde, para o cinema, vai se operando uma mutação sobre a natureza da visibilidade. A primeira metade do século XIX produz um tipo de olhar que deixa de fazer referência a qualquer tipo de observador. Para fazer uso das palavras de Brissac, surge “uma reorganização da visão, que produziria um novo tipo de observador, um novo e heterogêneo regime do olhar”.

“Os aparelhos de produção de efeitos ‘realistas’ na cultura visual de massa eram [...] baseados numa [...] abstração e reconstrução da experiência ótica. O olhar ganha uma mobilidade e uma intercambialidade sem precedentes, abstraído de qualquer referente ou lugar” (BRISSAC, 1996, p. 82). Essa é, na verdade, a condição para o nascimento do flâneur, enquanto observador formado pela convergência de um novo espaço urbano, imagens e tecnologias. Com a impossibilidade de um olhar contemplativo, de uma narrativa e uma experiência em seu sentido pleno, exige-se um observador dotado da capacidade de exercer uma visão múltipla. Sua vivência é caracterizada pela propensão em se sentir confortável em um mundo de permanente circulação de imagens, informações e, sobretudo, de mercadorias.

A imagem da metrópole repousa sobre aparatos óticos mecânicos e o flâneur, na calmaria de seu caminhar pela cidade, realiza a “botânica do asfalto” ao efetivar “um inventário das coisas”. Seu olhar minucioso e criterioso é sempre mediado por algum aparato. O próprio Benjamin, em seu ensaio, enxerga o flâneur por meio de Baudelaire, que, por sua

Esse gênero se dedicou primeiramente aos tipos humanos, em seguida à cidade, depois à fisiologia dos povos, para, enfim, à fisiologia dos animais. (BENJAMIN, 1994, *n*, p. 34)

vez, enxerga a *flânerie* por meio de anotações feitas por Poe para perceber a flanagem do pintor parisiense Constantin Guys.

Um trecho do poema em prosa *As multidões*, de Baudelaire, é citado por Benjamin.

O poeta goza o inigualável privilégio de poder ser, conforme queira, ele mesmo ou qualquer outro. Como almas errantes que buscam um corpo, penetra, quando lhe apraz, a personagem de qualquer um. Para o poeta, tudo está aberto e disponível; se alguns espaços lhe parecem fechados, é porque aos seus olhos não valem a pena serem inspecionados (BENJAMIN, 1994, n, p. 52).

Benjamin termina por fazer em seu texto com que Baudelaire experimente outros tipos parisienses a fim de poder sondar seu fazer poético e desse modo obter alguma compreensão sobre a vivência e a narrativa moderna. Nas mãos de Benjamin, a figura do flâneur cumpre sua função alegórica e é utilizada em nome da força retórica empreendida pelo filósofo. Se como leitores somos levados a adotar o prisma oscilante e desviante do flâneur, por outro, fica evidente também o estado cambiante pelo qual a figura do poeta é povoada pelos tipos das ruas parisienses.

Enquanto exercício de crítica, Baudelaire, evidentemente, tem um lugar decisivo no ensaio benjaminiano. Os fenômenos da Paris oitocentista e suas personagens são absorvidos para dentro do próprio poeta, o que permite que a reflexão de Baudelaire se fortaleça. Se por um lado seu ensaio ganha força crítica, posto que ele potencializa o que está latente na obra de arte, no caso, a poética de Baudelaire, por outro, seu ensaio, termina por assumir o estatuto típico de uma escrita amparada na mera vivência do choque, uma vez que se sustenta sob a perspectiva da freqüente cisão. Ou seja, o texto não encontra um foco privilegiado aqui ou ali, como se poderia obter do olhar daquele sujeito clássico, senhor autorizado de uma determinada ótica. Não, o texto faz deslizar planos que a todo instante surpreende pela força de sua mobilidade. Ao realizar essa proeza no texto, ao percorrer as ruas parisienses do século XIX e oferecer essa dinâmica ótica, o próprio Benjamin termina por operar um tipo de escritura que corresponde ao seu tempo, regido pela imperiosidade das vivências do choque. É nesse sentido que o texto de Benjamin oferece, ao mesmo tempo, um exemplo de crítica literária e uma alternativa de escritura filosófica.

Existe um dos fenômenos urbanos do século XIX descrito por Benjamin que ainda não foi por nós devidamente abordado e que é determinante no tocante a compreensão da vivência moderna do choque. Trata-se da mercadoria. Ao deter-se sobre o fenômeno da mercadoria, Benjamin termina por admiti-la como a única manifestação dotada de maior mobilidade que o flâneur. Se o flâneur perambula, poderíamos dizer que a mercadoria salteia:

Basicamente, a empatia pela mercadoria é a empatia pelo valor de troca. O flâneur é o virtuoso dessa empatia. Leva a passeio o próprio conceito de venalidade. Assim como o grande magazine é seu derradeiro refúgio, assim sua última encarnação é o homem-sanduíche (BENJAMIN, 1994, *n*, p. 52).

“Se a mercadoria tivesse uma alma [...], esta seria a mais plena de empatia já encontrada no reino das almas, pois deveria procurar em cada um o comprador a cuja mão e a cuja morada se ajustar” (BENJAMIN, 1994, *n*, p. 52). Essa empatia é caracterizada por Benjamin como sendo a própria empatia que orienta as andanças do flâneur. Se ele vai às ruas ou transita pelas passagens parisienses, o que lhe mobiliza é justamente essa empatia que emana da mercadoria. “Ora, essa empatia é a própria essência da ebriedade à qual o flâneur se abandona na multidão” (BENJAMIN, 1994, *n*, p. 52). Daí as galerias, enquanto santuários das mercadorias, se tornarem espécies de santuários também para ele. O flâneur “partilha a situação da mercadoria. Não está consciente dessa situação particular, mas nem por isso ela age menos sobre ele”, conclui Benjamin.

Explicita-se então uma afinidade cabal entre o andarilho e a mercadoria. E é por meio de Baudelaire que Benjamin faz aparecer essa convergência. “Baudelaire sabia como se situava, em verdade, o literato: como *flâneur* ele se dirige à feira; pensa que é para olhar, mas, na verdade, já é para procurar um comprador” (BENJAMIN, 1994, *n*, p. 30). Tal como o poeta, a mercadoria traz em si o poder de penetrar a alma dos fregueses e “se alguns espaços lhe parecem fechados, é porque aos seus olhos não valem a pena serem inspecionados”.

Os objetos em si mesmos que compõem a vitrine, na verdade, não querem absolutamente nada com o transeunte que, por sua vez, os desejam embasbacados. Estes objetos lhe são inteiramente indiferentes. “Aquilo que fala [...] é o próprio fetiche” e é com ele que “a sensibilidade de Baudelaire vibra em tão perfeita ressonância que a empatia com o

inorgânico se tornou uma das fontes de sua inspiração” (BENJAMIN, 1994, *n*, p. 30). Esse é o entorpecente da vida social moderna que Baudelaire diagnostica. Mas é Benjamin que vai extrair desse estado de embriaguez o charme típico “que os viciados manifestam sob a influência da droga” (BENJAMIN, 1994, *n*, p. 53).

Mais do que simples andarilho das ruas parisienses, Benjamin tenta apresentar a afinidade existente entre o flâneur e aquilo que é típico da mercadoria: invadir a alma do transeunte por meio de seu poder narcótico. O filósofo chega então ao coração da metrópole moderna. De um lado a mercadoria é inteiramente indiferente às nuances do passante, de outro, ela é dotada do poder de se adequar inteiramente às necessidades do primeiro que passa. “É exatamente essa [...] caridade que as prostitutas reclamam para si” (BENJAMIN, 1994, *n*, p. 53). Ao murmurar “ao pobre diabo que passa diante de uma vitrine com objetos belos e caros” a mercadoria termina por condensar a imagem de uma época.

O flâneur termina por aparecer nas análises benjaminianas como que destinado a desdobrar a reflexão já contida na própria mercadoria, ele aparece como alegoria. Inanimada e muitas vezes inorgânica, a mercadoria precisa de um porta-voz, se é que essa é uma maneira adequada de nomeá-lo. Seja como for, é o flâneur que realiza a necessária empatia com a mercadoria. Se a mercadoria penetra a alma do passante, Benjamin faz Baudelaire provar desse mesmo *pathos*, por meio da encarnação do poeta nos diversos tipos que transitam pelo mercado. De fato, a biografia do poeta traz posturas do indivíduo Baudelaire que faz-nos vê-lo ora sob o manto do apache, ora do detetive, ora do literato de aluguel, mas não é isso, não esse aspecto biográfico *tal como se deu de fato*, que interessa ao filósofo. Benjamin está interessado em descortinar a iminente vivência de choque da modernidade e potenciá-la ao máximo por meio da sua própria escritura. Para isso, ele realça as mediações que são próprias do texto moderno, aqui o texto de Baudelaire, das condições de existência da grande metrópole e de suas pulsações.

Ao pôr o poeta nessa condição de andarilho, o que Benjamin faz é colocá-lo diante de sua própria condição. É como se houvesse um jogo de espelhos entre a obra e o escritor, e isso permite que ele se perceba com maior clareza e também golpeie de maneira mais acertada a sua própria época.

Essa postura reflexiva do literato-flâneur o permite descortinar a metrópole como paisagem e, desse modo, ele delinea sua “botânica do asfalto”. Benjamin retoma, assim, traços épicos da cultura ocidental “desde o medievo, quando a floresta substitui o deserto como lugar de tentação e perdição.” (BRISSAC, 1996, p. 82) Aqui a cidade faz as vezes do deserto e da floresta.

Se a tendência do mundo moderno é aproximar-se e apropriar-se de tudo, se ele é um lugar, por excelência, de renúncia ao encantamento pelo distante, Baudelaire subsume essa renúncia e Benjamin, por seu turno, se associa a essa postura formando aquela que poderíamos chamar de uma “tríplice aliança do próximo”. A modernidade, Baudelaire e Benjamin formam essa triplica aliança. Aqui, tudo é tomado sob a perspectiva da superfície. Ao tratar dos quadros de paisagem Baudelaire afirma:

Desejo ser levado de volta para os dioramas cuja magia brutal e enorme sabe impor-me uma útil ilusão. Prefiro contemplar alguns cenários de teatro, onde encontro artisticamente expressos e tragicamente concentrados os meus sonhos mais caros. Essas coisas, porque são falsas, são infinitamente mais próximas da verdade; enquanto a maioria dos nossos paisagistas são mentirosos, justamente porque negligenciam mentir (BAUDELAIRE, 1993, p. 134).

O trecho acima está incluso naquilo que depois passou a ser chamado de *Obras estéticas* de Baudelaire e apresenta a decisiva opção do poeta em relação à lírica moderna. Por que o poeta deseja ser levado de volta aos dioramas? Pelo simples motivo de não compartilhar da escolha *Kitsch* de retomar e aprisionar a paisagem natural sob uma única visada, livre de intervenções. O poeta se sente obrigado a realizar cortes, imprimir novas tessituras à paisagem, essa é a sua missão enquanto artífice, enquanto homem da *poiesis*. Ele a capacita para o revide do olhar. Em sua missão estética, ele se consolida como poeta da modernidade.

Não se trata de humanizar as coisas sem marcas, sem rastros que são lançadas pelas grandes metrópoles, mas de evidenciar, potencializar a pretensa aura que surge da superfície do mais veloz dos fenômenos urbanos do século XIX, que é a própria mercadoria. Longe de fugir de sua irrealdade, Benjamin se une a Baudelaire e não negligencia a urgência do disfarce, da dissimulação, da mentira, justamente porque esses gestos *são infinitamente mais*

próximos da verdade. É por meio dessa proposta que Benjamin concorda com Baudelaire e acredita ver os sonhos mais caros da modernidade tragicamente concentrados.

Já foi dito por vários teóricos do cinema que “filmar é recortar espaços”. Ao realizar tais recortes, o filme altera a realidade do que se mostra por meio de seus recursos como a câmera lenta, a aceleração, a alteração sonora, congelamento e tantos outros meios que lhe são próprios. Mas ao recortar espaços, o filme também liberta o espectador do lugar fixo de observação que antes lhe era previsto. É nesse sentido que Brissac se refere a uma “reorganização do olhar”, já que todo o espaço se desorganiza e se reorganiza constantemente. O texto de Benjamin busca enfatizar a todo tempo esse deslocamento. Daí a cidade aparecer para ele através de aparelhos de visão, como imagens. Sua ambição consiste no esgotamento dessas imagens. Se a discursividade, com suas narrativas, encontra seu declínio na modernidade por meio de uma atrofia da experiência, o filósofo alemão, nos parece, está longe de pretender resgatá-la. Antes, lhe interessa sondar esse lugar de ruínas e acolhê-lo tragicamente. A contrapartida benéfica desse acolhimento fica patente na queda de um único ponto privilegiado para se pensar a história, tal como fora solicitado ao longo tradição. Ao mergulhar na cidade com seu literato-flâneur, Benjamin acredita poder intensificar o seu pensamento através das próprias vivências recorrentes nos centros urbanos e, desse modo, encontrar um tipo de sensibilidade que nos forneça alguma percepção histórica, mas que essa percepção seja múltipla e multifacetada.

Se Max Weber enxergou na modernidade uma época de *desencantamento do mundo* e pretendeu denunciá-la ao seu modo, Benjamin, ao contrário, percebe a moderna metrópole com suas passagens e vitrines, placas de néon, barracas de feira, espelhos, *Lunapark* e outros artificios como o lugar do encantamento por excelência, um lugar de eternização do mito, e propõe um radical mergulho nessa artificialidade. Ao enfatizar esse mergulho, Benjamin contraria a lógica de seus críticos, que o julgaram tão pouco marxista. Talvez um dos mais radicais de todos os leitores de Karl Marx, Benjamin termina por conjurar uma exaustão das imagens, o que significa dizer o mesmo que levar a modernidade à exaustão, ou ainda, se preferir, levar o capitalismo, liso e superficial como ele é, às suas últimas forças.

Ainda no mesmo espírito, Benjamin também termina por reagir à tendência reinante da modernidade em exportar os procedimentos das ciências exatas à filosofia e às ciências humanas. Sua teoria bem absorve a proposta marxista em levar às últimas conseqüências o

calculismo dessa tendência, que é interpretada pelo autor como sistema de dominação, para fazê-la explodir em outro domínio, no domínio do poético, do erótico, bem ao modo de um Mondrian, de um Bataille, e do próprio Marx.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em linhas gerais, a investigação do presente trabalho se orientou por buscar compreender a seguinte pergunta: como Benjamin assimila, em diferentes níveis, a sensibilidade moderna e a atrofia da experiência em conjunto com a arte de narrar? Essa interrogação inicial tomou diferentes relevos ao longo do trabalho, conforme seus desdobramentos vieram a se impor ao longo da pesquisa.

Vimos que sua abordagem sobre a experiência e a narrativa está fincada em uma associação com a tradição oral, e que esta, com o advento do capitalismo, vai desaparecendo, paulatinamente, na moderna vida burguesa, que passa a estabelecer um outro tipo de relação com o consumo e a produção dos seus bens culturais. Uma relação impulsionada pela revolução técnica que termina por produzir um tipo de sensibilidade diversa daquele da tradição, a sensibilidade do choque, que é fragmentada e, portanto, dissociada da inteireza das coisas e de uma suposta verdade. Em seguida, vimos como ele elabora em um outro nível, no nível da sua crítica à teoria da historiografia e da teoria da arte, o confronto entre a escritura tradicional e a escritura do choque. O que significa dizer o mesmo que uma confrontação entre a narrativa tradicional a uma sensibilidade de choque. Analisamos, por fim, a compreensão benjaminiana sobre a vivência do homem moderno, herdeiro de uma sensibilidade estruturada no choque, na metrópole e, portanto, da própria metrópole, vista por ele como um hipertexto composto de fragmentos. A investigação avançou sobre o tema da cidade na medida em que levamos em consideração o uso alegórico que Benjamin faz do flâneur, com seu heterogêneo e mediado olhar, para compreender a multiplicidade e transfiguração própria dos centros urbanos e, mais especificamente, da mercadoria.

Cabe-nos ainda destacar que ao nos depararmos com a obra de Benjamin, somos, de alguma maneira, tentados a tomar uma posição radical em relação à atrofia da experiência na vida moderna, por ele constatada. De um lado, há aqueles que entendem haver em seus escritos uma clara rechaça ao fenômeno da experiência na modernidade. Rechaça essa, que implica no desaparecimento de noções como narração e, quiçá, de história. Um acolhimento dessa natureza, por parte de alguns desses leitores de Benjamin, aparece não raras vezes sob o tom de uma certa festividade do progresso, ou de uma celebração de um novo tempo, ou

mesmo de rebelião a um tempo vencido, superado e envelhecido em suas antigas e autoritárias molduras, sejam políticas, éticas ou estéticas.

Há ainda, de outro lado, aqueles que acolhem os escritos do filósofo alemão sob a constatação de uma perda irreparável da experiência. A essa leitura decorrem posicionamentos que reivindicam o restabelecimento da experiência por meio dos mais variados recursos, em nome da manutenção da inteireza das coisas e, em geral, assumem uma característica melancólica, saudosista e mesmo nostálgica. Em consequência dessa abordagem, configura-se uma ojeriza ao presente, conjecturado como altar de sacrifícios dos diversos âmbitos da cultura. É por meio desse argumento que se apela ao resgate da narrativa, por exemplo.

Ora, uma dubiedade como essa na interpretação de um pensamento paradoxal como o de Benjamin soa-nos, no mínimo, compreensível. O próprio filósofo termina por permitir apropriações tão díspares. Um texto como *Experiência e pobreza*, por exemplo, recebe com entusiasmo a “nova cultura” e faz questão de assinalar suas esperanças de que não haja opositores suficientes a esse novo tempo. E, mais, esclarece que não se trata de uma aspiração a novas experiências e que esse é o perfil do novo homem. Já em *O narrador*, o texto ganha os contornos de um pensador que tenciona diante da perda da experiência e do advento dos choques modernos e chega até mesmo a realizar digressões históricas que abrem precedente a uma interpretação ressentida em relação à “nova cultura”.

Apesar da tentação dos radicalismos em relação à obra de Benjamin, o que buscamos em nosso trabalho foi evitar ao máximo resvalarmos em uma interpretação desse tipo. Antes, optamos em conjurar as duas vias de interpretação a fim de evitar os maniqueísmos. Não se trata de uma neutralidade, como pode parecer no primeiro olhar. Trata-se de perceber as diversas tonalidades que os seus diversos escritos, por nós analisados, assumem, ao longo de sua trajetória, e levar em conta as condições de suas feitura e as suas intenções. Nossa pesquisa nos mostrou que a experiência é, sim, assinalada na modernidade como que submetida a um processo de atrofia. Porém, não nos sentimos autorizados a afirmar que ela não mais existe, que ela morreu. Entendemos que ela sofre um processo de mutação, uma transfiguração, por meio dos choques, em vivência, e que, portanto, configura um tipo diverso na sensibilidade moderna. Dessa maneira, percebemos, concomitantemente, que a narrativa não se perdeu de todo, mas se fragmentou de tal modo que abriu margem ao aparecimento de

diversas narrativas e estruturas discursivas articuladas pela estrutura choquiiforme típica da modernidade. Em lugar de narrativa, narrativas; em lugar da história, histórias. A sensibilidade do choque passa a ser, portanto, o vetor das vivências e das narrativas modernas. Benjamin termina por oferecer um quadro da modernidade que nos permite uma reorganização do olhar, o nosso olhar mediado pelos aparelhos óticos. Ele pratica o exercício filosófico de olhar para o seu tempo com o intuito de diagnosticá-lo e prognosticá-lo.

Existe ainda uma outra tentação ao nos aproximarmos do pensamento de Benjamin, a de cair numa espécie de irracionalismo, de uma abordagem deliberada em relação aos seus escritos – pois em diversos momentos eles apresentam um caráter esotérico – o que, decerto, nos distanciaria do filósofo. Mas que isto não soe como um desalento, pois o que percebemos quando nos aproximamos deles é um fascínio em reorganizar os fragmentos, traçar novos planos, recortar, colar, recompor mosaicamente, benjaminianamente o que se mostra. Tudo isto figura o quanto de trabalho que ainda existe a ser feito em torno do levantamento de seus escritos.

O encontro com a obra de Benjamin, para aqueles que pretendem encontrar nele um todo fechado, um sistema acabado, certamente redundará em frustração. Mas, para os que buscam perspectivas, um desafio. Um desafio em lidar com um pensamento complexo e fragmentado, como a própria modernidade.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. Tradução Luiz João Baraúna, São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores).

ADORNO, T. W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*. Tradução Modesto Carone, São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores).

ARENDT, H. *Homens em tempos sombrios*. Tradução Ana Luísa Faria, Lisboa: Relógio d'água, 1991.

ARENDT, H. *Homens em tempos sombrios*. Tradução Denise Bottmann, São Paulo: Companhia das letras, 1987.

BATAILLE, G. *O erotismo: o proibido e a transgressão*. Lisboa: Moraes, 1980.

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Tradução Ivan Junqueira, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, C. *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Tradução Edison Darci Heldt, Petrópolis, R.J: Vozes, 1993.

BENJAMIN, A; OSBORNE, P (Orgs.). *A filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BENJAMIN, W. A imagem de Proust. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, a, 1985. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, W. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, b, 1985. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, W. A vida dos estudantes. In: *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. Tradução Marcus Vinicius Mazzari, São Paulo: Summus Editorial, c, 1984.

BENJAMIN, W. Experiência. In: BENJAMIN, W.: *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. Tradução Marcus Vinicius Mazzari, São Paulo: Summus Editorial, d, 1984.

BENJAMIN, W. Experiência e pobreza. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet São Paulo: Brasiliense, e, 1985. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. Goethe In: BENJAMIN, W. *Walter Benjamin: documentos de cultura, documentos de barbárie. Escritos escolhidos*. Tradução Irene Aron e Sidney Camargo, São Paulo: Cultrix, f, 1986.

BENJAMIN, W. *Haxixe*. Tradução Flávio de Menezes e Carlos Nelson Coutinho, São Paulo: Brasiliense, g, 1984.

BENJAMIN, W. Imagens do pensamento. In: Benjamin, W. *Rua de mão única*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa, São Paulo: Brasiliense, h, 1987. (Obras escolhidas, v. 3).

BENJAMIN, W. Infância em Berlim por volta de 1900. In: BENJAMIN, W. *Rua de mão única*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa, São Paulo: Brasiliense, i, 1987. (Obras escolhidas, v. 3).

BENJAMIN, W. O Narrador. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, j, 1985. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter, *Origem do drama barroco alemão*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Editora Brasiliense, l, 1984.

BENJAMIN, W. Paris, capital do século XIX. In: *Sociologia*. Tradução Flávio R. Kothe, São Paulo: Ática, m, 1991.

BENJAMIN, W. Paris do segundo império. In: *BENJAMIN, W. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista, São Paulo, n, 1989. (Obras escolhidas, v. 3).

BENJAMIN, W. Parque Central. In: *BENJAMIN, W. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista, São Paulo: Brasiliense, o, 1989. (Obras escolhidas, v. 3).

BENJAMIN, W. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, p, 1985. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, W. Rua de mão única. In: Benjamin, W. *Rua de mão única*. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa, São Paulo: Brasiliense, q, 1987. (Obras escolhidas; v. 3).

BENJAMIN, W. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista, São Paulo: Brasiliense, q, 1989 (Obras escolhidas, v. 3).

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, r, 1985. (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, W. Sobre o conceito de história. In: LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: "Sobre o conceito de história"*. Tradução Jeanne Marie Gagnebin, São Paulo: Boitempo, 2005.

BENJAMIN, W. *Sociologia*. Tradução Flávio R. Kothe, São Paulo: Ática, 1991.

BENJAMIN, W. Sur lê concept d'histoire. In: BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, v. 3, t, 1991.

BENJAMIN, W. O que os alemães liam, enquanto seus clássicos escreviam. In: BENJAMIN, W. *Walter Benjamin: documentos de cultura, documentos de barbárie*. Tradução Willi Bolle, São Paulo: Cultrix, u, 1986.

BENJAMIN, W. O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, v, 1985 (Obras escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, W. O Surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia. In: BENJAMIN, W. *Walter Benjamin: documentos de cultura, documentos de barbárie*. Tradução Cristina C. Alberts, Reny Hernandes e Willi Bolle, São Paulo: Cultrix, x, 1986.

BOLLE, W. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 2000.

COULANGES, F. *Cidade antiga*. Tradução Fernando de Aguiar, São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FOUCAULT, M. O que é o Iluminismo. In: ESCOBAR, C. H. de (Org). *Dossiê*. Rio de Janeiro: Taurus, 1984.

GAGNEBIN, J. M. *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HORKHEIMER, M; ADORNO, T. W. *Dialética do esclarecimento*. Tradução Guido Antonio de Almeida, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

MARCUSE, H. *A dimensão estética*. Tradução Maria Elisabete Costa, São Paulo: Martins Fontes, 1977.

MATOS, O. *O iluminismo visionário: Benjamin leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MISSAC, P. *Passagem de Walter Benjamin*. Tradução Lílian Escorel, São Paulo: Iluminuras, 1998.

MURICY, K. *Alegorias da dialética*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

LÖWY, M. *Romantismo e messianismo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

OEHLER, D. *Quadros parisienses, estética antiburguesa*. Tradução José Marcos Macedo e Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

OLIVEIRA, B. B. C. de. *A filosofia enquanto crítica literária: o Baudelaire de Benjamin, e vice-versa*. Disponível em: <<http://www.scielo.br>>. Acesso em: 10 mai. 2006.

- PEIXOTO, N. B. *A sedução da barbárie: o marxismo da modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- PEIXOTO, N. B. *Paisagens urbanas*. São Paulo, Marca D'água, 1996.
- POE, E A. O homem da multidão. In: *Melhores contos*. São Paulo: Círculo do livro, 1987.
- ROCHILITZ, R. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção, São Paulo: Edusc, 2003.
- ROUANET, S. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das letras, 1987.
- ROUANET, S. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- ROUANET, S. *A razão nômade: Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1993.
- SCHOLEM, G. *Correspondência*. Tradução Neuza Soliz, São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.
- SCHOLEM, G. *Walter Benjamin: historia de una amistad*. Tradução J.F. Yvars e Vicente Jarque, Barcelona: Península, 1987
- SONTAG, S. Sob o signo de saturno. In: *Sob o signo de saturno*. Tradução Ana Maria Capovila, São Paulo: L&PM Editores, 1986.
- TCHECOV, A. P. Angústia: a quem comunicar minha tristeza. Tradução Tatiana belinky, Aurélio Buarque de Holanda e Paulo Rónai, In: TCHECOV, A. P. *A aposta e outros contos*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1997.
- VALVERDE, M. *Militância e poder: elementos para uma genealogia da atitude militante*. Salvador: EDUFBA, 1998.
- WIGGERSHAUS, R. *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. Tradução do alemão por Lilyane Deroche-Gurgel; tradução do francês por Vera de Azambuja Harvey, Rio de Janeiro: Difel, 2002.