

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA - MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA FILOSOFIA MODERNA E
CONTEMPORÂNEA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

ATIVIDADE INTELLECTUAL NA MODERNIDADE EM WALTER BENJAMIN

CLEBER DIAS DE ARAÚJO

CURITIBA
2008

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA - MESTRADO
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: HISTÓRIA DA FILOSOFIA MODERNA E
CONTEMPORÂNEA

CLEBER DIAS DE ARAÚJO

ATIVIDADE INTELECTUAL NA MODERNIDADE EM WALTER BENJAMIN

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre do Curso de Mestrado em Filosofia do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Profa. Dra. Anita Helena Schlesener

CURITIBA
2008

Agradecimentos

À professora Anita pela precisa orientação.
À Elisandra pelas conversas iluminadas.
Ao amigo Emerson pelos longos debates.
Ao amigo Luiz por ser um paciente ouvinte.

Resumo

O objeto de investigação da presente dissertação é a configuração da atividade intelectual no interior das modernas condições de produção cultural. O objetivo é apresentar os elementos que alteram a atividade intelectual a partir de uma crise que se abre com a formação da cultura de massas, envolvendo contradições decisivas para repensar a função do intelectual na modernidade. Tais elementos indicam a interpretação dialética de Walter Benjamin acerca da relação entre os séculos XIX e XX tanto para uma compreensão da modernidade como da atividade intelectual. As passagens parisienses como origem da modernidade permitem a localização dos elementos determinantes da crise da atividade intelectual, envolvendo um novo público e novas condições de produção permeadas por relações marcadas pela imposição de um mercado literário. Da formação de um ambiente social contraditório, que se manifesta na conflituosa relação entre o desejo pelo novo e o esquecimento, surge um novo tipo de experiência estética marcada pela repetição e morte como formas alegóricas do moderno. A atividade intelectual se desloca do mecenato para o mercado mergulha em relações sociais de produção que encontram na técnica o ponto dialético. Trata-se de uma interpretação da relação que se estabelece entre estética e política no mundo moderno, o que vincula a atividade intelectual aos diversos interesses que caracterizam a divisão social do trabalho no capitalismo. A técnica surge aí como fator decisivo para uma correlação entre a marginalidade da atividade intelectual e sua correspondente atuação crítica na modernidade.

Palavras-Chave: Modernidade, Fascismo, Estética e Política

Abstract

The subject of investigation in this work is the intellectual activity inside of modern conditions of cultural production. The objective is to present the elements that change the intellectual activity because of a crisis that starts with the advent of mass culture, involving decisive contradictions to think again the function of the intellectual in the modernity. These elements indicate the dialectical interpretation of Walter Benjamin about the relation between XIX and XX centuries concerning the modernity and the intellectual activity. The passages of Paris like origin of modernity consent the localization of the decisive elements of the crisis of intellectual activity, involving a new public and a new conditions to production inside of relations marked by the imposition of the literary market. From formation of the contradictory social ambient, that figure in problematic relation between the desire of a new and the forgetfulness, came out a new type of esthetical experience marked by repetition and death like allegorical forms of the modern. The intellectual activity deslocate from patronate to the market and immerse in social relations of production that found in technic the dialectical point. It's a interpretation of the relation establish between esthetics and politics in the modern world, which vinculate the intellectual activity into lots of interests that characterize a social division of labour in the capitalism. The technic figure like a decisive factor to correlate the marginality of the intellectual activity and correspondent critical actuation in the modernity.

Key-words: Modernity, Fascism, Esthetic and Politic

Índice

Introdução	6
Capítulo I: <i>As passagens como origem</i>	10
1. O conceito de origem como superação da abstração da história.....	10
2. Paris, a capital do moderno: origem da cultura de massas.....	18
3. Primórdios da experiência estética na modernidade.....	22
4. <i>Erlebnis</i> e <i>Erfahrung</i> : conflito entre repetição e desejo pelo novo.....	30
Capítulo II: <i>Experiência estética e esquecimento</i>	35
1. <i>Erlebnis</i> e o público da informação: caráter específico da cultura de massas.....	35
2. <i>Erlebnis</i> e o papel da memória na análise do leitor moderno.....	39
3. A memória e a experiência do <i>choc</i>	43
4. O mercado e as massas: proletarização da atividade intelectual.....	48
5. Repetição e experiência estética da modernidade.....	51
6. O surrealismo.....	57
Capítulo III: Estética e política no combate ao fascismo (capitalismo)	68
1. A técnica como elo entre estética e política.....	68
2. A técnica transformadora do Teatro Épico.....	69
3. Técnica literária como engajamento.....	74
4. Técnica literária e o conceito de tendência.....	78
5. Arte enquanto mercadoria e a estetização da política.....	82
Conclusão	96
Referências Bibliográficas	106

INTRODUÇÃO

O problema que suscitou o presente trabalho consiste na identificação de uma crise que se manifesta de diversas formas no bojo da cultura de massas, e que reposiciona a atividade intelectual inserindo-a num contexto social no qual a crítica se evapora sistematicamente. Não se trata mais do problema da liberdade de criação. No âmbito da cultura de massas a “liberdade de escrever o que se quiser” se tornou adaptável a um aparelho que produz mercadorias literárias. A moda é o destino da arte, e escapar a isso implica pisar o solo da marginalidade.

Neste cenário, a atividade intelectual se defronta com um tipo de público que aos poucos se torna mais e mais violento, isto é, um público devorador de mercadorias. Surge assim um problema que não apresenta fácil solução: é possível conciliar qualidade e tendência? A construção do tema em Walter Benjamin abrange trabalhos produzidos em contextos diferentes, por isso a necessidade de orientar a pesquisa em torno de um objetivo delimitado, que se define como uma relação entre os séculos XIX e XX destacando a mudança de público, a natureza do aparelho produtivo e a inserção da atividade intelectual na cultura de massas.

Assim sendo, o presente trabalho está organizado em três capítulos.

No primeiro – AS PASSAGENS COMO ORIGEM DA MODERNIDADE E DO AMBIENTE DA ATIVIDADE INTELECTUAL - a discussão sobre a origem é importante para justificar a interface proposta. O conceito de origem orienta a interpretação da relação entre os séculos XIX e XX no que diz respeito às condições e possibilidades da atividade intelectual. Para esta discussão, nos apoiamos em fragmentos do livro *Origem do Drama Barroco Alemão*, do ensaio *Paris, a capital do século XIX* e da obra das *Passagens*.

No mesmo capítulo apresentam-se algumas considerações presentes nas *Teses sobre filosofia da história*, cuja leitura, em consonância com o conceito de origem, fundamenta dialeticamente a interface sugerida. Além disso, a própria percepção da

Paris do século XIX como cidade de sonho já é, em si mesma, demonstração de algumas das considerações feitas nas *Teses* (este trabalho deveria - segundo indicação de Benjamin - ser a abertura da obra das *Passagens*), principalmente aquelas que dizem respeito à atualidade do passado. Cabe lembrar a concepção de que não se pode recuperar o passado na forma em que ele efetivamente aconteceu, na íntegra, mas apenas em fragmentos. Reunir os “cacos” da história tem o sentido de uma salvação, mas que se caracteriza como resgate tanto quanto como seqüestro. Nos dois casos, o objeto é surpreendido (veremos no terceiro capítulo que isso se relaciona diretamente com a *paralisação* que marca o teatro épico). A atualidade em Walter Benjamin pode ser entendida como esse encontro inesperado, aspecto que circunda os temas da *experiência* e da *memória* que, aqui, são esclarecedores para a discussão sobre o úblico da cultura de massas.

Para este debate (capítulo II), além do fragmento *Experiência* - praticamente único texto de juventude aqui mencionado - articulamos fragmentos e ensaios que complementam o entrelaçamento dos ambientes sociais do século XIX e XX. Assim, no capítulo EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E ESQUECIMENTO, se acentuam fragmentos de *Rua de Mão Única* e a leitura dos ensaios *O Narrador*, *Sobre Alguns Temas em Baudelaire* e *A Imagem de Proust*. O objetivo é identificar a relação entre a experiência e a memória para, então, captar uma imagem mais ampla do público com o qual o intelectual começa a se deparar nas modernas condições de produção. Cabe enfatizar aí o papel do ensaio sobre o surrealismo, que permite a demonstração de como a arte enquanto mercadoria, por isso, da mercadoria como arte, acompanha uma mudança que é típica do século XIX para o XX: na cultura de massas, o público busca entretenimento. Retoma-se então a questão já mencionada nesta introdução: *nestas condições, em que pé estaria a relação entre tendência e qualidade de uma obra?*

Cabe ao terceiro capítulo – ESTÉTICA E POLÍTICA NO COMBATE AO FASCISMO- CAPITALISMO - a exposição da resposta, considerando o combate ao fascismo como expressão de uma relação entre estética e política também visualizável nos séculos XIX e XX, o que se pretende demonstrar com a leitura dos ensaios *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, *O autor como produtor*, *Teorias do fascismo alemão*, *Melancolia de esquerda*, *O que é teatro épico*, além de uma ou outra referência a trabalhos citados nos capítulos anteriores. Destaca-se a relação que o intelectual desenvolve com o que Benjamin chama de aparelho de produção, sobre o qual também buscamos vestígios no século XIX.

Em suma, parte-se da fusão entre estética e política na passagem do século XIX para o XX, com o fim da aura, destacando o papel do fascismo como tentativa de recuperação desta aura, o que implica nas questões sobre estetização da política e politização da arte. Daí a importância do conceito de tendência, pois através dele a técnica se apresenta como conceito fundamental para pensar o que Benjamin chama de refuncionalização das formas literárias, que se caracteriza, naquele contexto, como forma de ruptura com o aparelho produtivo burguês.

A ordem cronológica dos textos aqui reunidos e articulados abrange trabalhos produzidos entre 1924 e 1940. São, por isso, resultados de contextos diferentes. Queremos chamar a atenção para elementos que permitem uma linha conectiva que ilumine o tema do intelectual.

Assim, no texto sobre o surrealismo (1929) destaca-se a tarefa de mobilizar energias revolucionárias; em *A Imagem de Proust*, do mesmo ano, temos o papel da memória como modo de recuperação da *Erfahrung*; já em *Melancolia de Esquerda* (1930) trata-se de denunciar a moda como forma de transformar a miséria em objeto de consumo; no ensaio *Teorias do Fascismo Alemão*, também de 1930, Benjamin opõe a “mágica marxista” da revolução com modo de combate à ideologia fascista da guerra; um ano depois, na primeira versão de *O que é Teatro Épico?*, o assombro da paralisação dialética surge como modo de descoberta do cotidiano massificado; no *autor como produtor* (1934), são retomadas tanto a denúncia de *Melancolia de Esquerda* quanto a característica do teatro épico, agora iluminadas pelo conceito de tendência político-literária, que de certo modo também será retomado em *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica* (1935-36), texto no qual Benjamin bate o martelo quanto ao incontornável vínculo entre arte e política; dos ensaios *O Narrador* (1936) e *Sobre Alguns Temas em Baudelaire* (1937-38) realça-se a crise e a possibilidade de recuperação da *Erfahrung* como função da memória voluntária, e aí Benjamin se diferencia de Proust; finalmente, nas *Teses*, a tarefa do historiador materialista é pensada em termos de salvação do passado por meio das imagens dialéticas, num esforço de reativar as energias revolucionárias das classes oprimidas (este é o sentido da *tradição dos oprimidos*).

A cultura de massas perpassa e é perpassada por todos estes trabalhos, e em todos eles há contorções dialéticas capazes de configurar tarefas para o intelectual, tendo sempre em mente uma práxis revolucionária que não se separa da atividade criadora. A atividade intelectual, pelo conceito de técnica, deve ser constantemente renovadora. Buscar o novo autêntico não é mais tarefa de um gênio criador, como se pensou no século XVIII, e arte, no século XX, nada mais tem a ver com aquela concepção de liberdade de criação. Arte na modernidade é mercadoria e técnica, e no terreno da indústria cultural, de fato, nada de novo pode surgir. Mas se a luta do intelectual consiste em buscar o novo, então sua tarefa pode correr o mesmo risco que a modernidade sequer admite: a impossibilidade de alcançar o novo, tomando de empréstimo o eterno retorno do mesmo como característica central da cultura de massas. Romper com o mesmo por meio da técnica é o desafio posto ao intelectual. Aí reside a importância do pensar dialético. Este, em Benjamin, passa pela leitura dos textos reunidos nesta dissertação. Por razões práticas, deixamos para um segundo trabalho outra *lista* de ensaios e fragmentos que poderiam não só contribuir mas ampliar o objeto de pesquisa. Falo de textos como *Afinidades Eletivas de Goethe*, *Diários de Moscou*, *Sobre atual posição social do escritor francês*, além dos escritos sobre Kafka e Fuchs, por exemplo.

Não se trata de prescrever receitas ou fórmulas, pois o intelectual já se vê, no âmbito da cultura de massas, cercado delas. A saída pelo campo da técnica prevê, pelo contrário, um tipo de atuação transformadora. O aparelho produtivo utiliza as novas tecnologias do modo que lhe é peculiar: entreter e divertir as massas. O intelectual, por seu turno, deve utilizar as mesmas tecnologias, mas para libertá-las. É isso que significa libertar a técnica de modo a torná-la útil para a libertação da própria humanidade. Neste sentido, o intelectual deve acertar contas com o avanço técnico e suas formas de dominação sobre o corpo social, mas é o mesmo avanço técnico a medida de sua atuação crítica. Essa aparente contradição é própria do pensar dialético em Benjamin, e o que procuramos demonstrar, neste caso específico, é a face de um autor que não se recolhe à nostalgia e lamento sobre as perdas impostas pela modernidade. Na modernidade o avanço técnico como progresso é inevitável, e lidar com isso dialeticamente resulta em uma constante reavaliação da funcionalidade do que se produz em termos estéticos. Disso depende, em grande medida, a reabilitação da crítica, que na sociedade de massas luta o tempo todo contra o sono letárgico que assola a vida política e social, expressões dialéticas da vida econômica.

CAPÍTULO I: AS PASSAGENS COMO ORIGEM

1. *O conceito de origem como superação da abstração da história*

“Feuerbach dissolve a essência religiosa na essência humana. Mas a essência humana não é uma abstração inerente ao indivíduo singular. Em sua realidade ela é o conjunto das relações sociais”, por isso, Feuerbach seria obrigado a “abstrair do processo histórico e fixar para si mesmo a índole religiosa, e pressupor um indivíduo humano abstrato, isolado”. Por conta disso, “a essência pode (...) ser compreendida apenas na condição de ‘gênero’, de coletividade interna, muda, que une muitos indivíduos de maneira natural.”¹

O conceito de origem (*Ursprung*) em Walter Benjamin pode ser investigado em termos de filosofia da linguagem, teoria literária ou filosofia da história. É sobre o último aspecto que se trata aqui.

Ao dispor o conceito de origem em sua relação com a filosofia da história de Walter Benjamin justifica-se a opção teórica que norteia o presente trabalho. A relação

¹ MARX, K. “Teses sobre Feuerbach”. In *A Ideologia Alemã*. Escrito em parceria com Engels. Trad. Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 28.

entre os séculos XIX e XX que se pretende sustentar não parte da história como sequência linear de fatos. Assim já se apresenta o tipo de opção que Benjamin não endossava desde os textos de juventude: a inevitabilidade do progresso.

Sustentar a inevitabilidade histórica do progresso significa a abstração das condições históricas do mesmo. Com isso, o progresso é elevado à condição universal estabelecida por Feuerbach em relação à *humanidade abstrata* de que fala Marx. É por isso que o conceito fundamental para a compreensão histórica não é o progresso, e sim a *atualização*. Parte da tarefa que consiste em tal atualização está presente no conceito de *origem* como categoria histórica, que é diferente da gênese, conforme descreve Benjamin:

“O termo origem não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese.”²

A origem abala o repouso da massa dos fatos e os coloca em movimento. A gênese produz os fatos, a origem os retira do contexto onde repousam. Disso decorrem, entre outras coisas: 1) a origem ocorre sempre *na* história; e 2) os fatos adquirem mobilidade temporal, e podem a todo instante ser atualizados pelo princípio da montagem.

É isto que faz a origem. Ela mobiliza os fatos colocando-os a serviço da montagem. A metáfora do *torvelinho* ilustra o movimento de rapinagem que o conceito de origem realiza ao absorver os conteúdos que possuem gêneses determinadas no tempo e no espaço oferecendo-os à formação de uma totalidade dialética que não perca de vista nem a idéia, nem a história.

² BENJAMIN, W. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense; 1984 p. 67.

O originário assume, assim, um caráter autêntico, aquilo que pode ser descoberto e reconhecido sem que a massa dos fatos se agrupem em um todo falsamente homogêneo. O todo precisa ser apreensível em suas contradições internas, e é o particular que assume a tarefa de apresentar as possíveis reviravoltas que se pode realizar.

O modo como Benjamin pensa a origem no trabalho das *Passagens* é análogo ao que é aplicado no livro sobre o drama barroco. Diz Benjamin: “*persigo a origem das formas e das transformações das passagens parisienses desde seu surgimento até o seu ocaso, e a apreendo nos fatos econômicos.*”³ Assim como no livro sobre o drama barroco, a origem está intimamente relacionada com os processos históricos. Os fatos econômicos só se tornam originários se fizerem “surgir a série de formas históricas concretas das passagens, assim como a folha, ao abrir-se, desvenda toda a riqueza do mundo empírico das plantas.”⁴ Neste sentido, as passagens parisienses têm origem na pré e pós-história, e essa origem se relaciona com a idéia das passagens e suas formas históricas concretas, isto é, os fatos econômicos que estão na sua gênese de modo dialético, de modo a compor uma totalidade visível.

A composição da totalidade prevê a ruptura com a temporalidade. Na verdade, trata-se de explodí-la de dentro, fazendo com que o objeto que dela salte seja carregado de significados, nos quais o *agora de uma cognoscibilidade* se torne possível de ser atingido e surja, a partir disso, um tempo histórico autêntico. “*Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir.*”⁵ A “explosão” do tempo histórico é o que permite a atualização.

Os fatos passados estão na mesma temporalidade do presente, mas apenas como imagens, isto é, “*a vera imagem do passado passa zumbindo. Só enquanto imagem que fulgura, para nunca mais ser vista, exatamente no instante de sua recognoscibilidade é possível fixar o passado.*”⁶ O agora da cognoscibilidade, ou recognoscibilidade é cada instante que passa feito flecha. A atualização, então, só é possível como imagem

³ BENJAMIN, W. *Passagens*. Trad. do alemão Irene Aron – Trad. do francês Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006. (N 2a, 4), p. 504.

⁴ *Ibidem*, p. 504.

⁵ *Passagens*, (N 3, 1), págs. 504-505.

⁶ Id. “Teses Sobre Filosofia da História”. *IN Sociologia*. São Paulo; Ática, 1985, p. 155. Daqui em diante *Teses...*

dialética na qual o ocorrido se articula com o agora como constelação. O tempo se acumula para, em algum momento, explodir. Este momento é um lampejo, um lapso de tempo, termo que Benjamin utiliza para se referir à relação entre Baudelaire com o público de sua época e com o público vindouro, no ensaio *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*. Também aí o tempo explode, e forma-se uma nova constelação, na qual é possível verificar a origem da recepção ambígua de Baudelaire. Em parte, isso se deve também ao fato de que o próprio poeta era ambíguo, mas na verdade se trata do lugar que o poeta ocupa. Sua vida e sua obra se confundem com a construção e com a derrocada das passagens. A imagem resgatada continua presa à sua época, mas forma uma constelação com o agora, e se torna visível. Esta imagem pode se juntar a outras que lhe são simultâneas. Com o acontecimento paralisado, a interpretação se abre para novas constelações.

Como o passado passa zumbindo, não se pode apreendê-lo na íntegra, e assim se torna impossível entender o passado como ele efetivamente foi. A todo instante as imagens se formam e se desintegram.

“ ‘A verdade não há de escapar de nós’ – esta frase de Gotfried Keller caracteriza, na visão de história do historicismo, exatamente o ponto em que ele é ultrapassado pelo materialismo histórico. Pois é uma imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer a cada presente, imagem que não se reconhece nele visada.”⁷

A verdade, que neste sentido só é apresentável como imagem, não transcende à história. Toda tentativa de procurar uma verdade única e imutável sucumbe sempre que se captar imagens que sugiram outras verdades, outras possibilidades de interpretação do ocorrido. Benjamin posiciona o sujeito que conhece na própria história, pois assim a

⁷ *Passagens*, (N 3, 2), p. 505.

verdade se torna sempre objeto de uma construção, e nunca de uma apreensão pretensamente universal.

O historiador que vê a relação entre passado e presente a partir de um princípio causal impõe uma ordem ao tempo e ao conjunto dos fatos, portanto, ao tempo histórico. Nesta lógica, não há a possibilidade da origem no sentido em que Benjamin a pensa. As imagens representam o instantâneo cristalizado pelo qual se rompe o tempo que marca a relação do passado com o presente. Tal relação passa a ser dialética, e com isso surge a possibilidade de captar outras imagens, e assim por diante.

Ao citar um comentário de Ernst Bloch sobre o trabalho das *Passagens*, Benjamin compara a obra com a fissão nuclear, acentuando a liberação de “forças gigantescas da história que ficam presas no “era uma vez” da narrativa histórica clássica”, e logo depois ele sentencia: “A historiografia que mostrou “como as coisas efetivamente aconteceram”, foi o narcótico mais poderoso do século.”⁸ As forças gigantescas da história são liberadas nas infinitas possibilidades de constelações junto com todo o conteúdo comprimido pelo passado historicista. À pré e à proto-história das passagens corresponde uma imagem originária do tipo libertadora de forças históricas. Isto significa a abertura do tempo histórico em contraposição à história como progresso.

Na Tese IX o progresso aparece como grande tempestade que impele o Anjo da História para o futuro fazendo crescer o monte de escombros à sua frente. Neste sentido, a “tradição dos oprimidos” referida na Tese VIII forra o solo por onde desfilam os vencedores. Daí o sentido de “pentear a história a contrapelo”. Como tarefa do materialista histórico isto significa “captar uma lembrança como ela fulgura num instante de perigo”, e o perigo, continua Benjamin, “é sujeitar-se a ser instrumento da classe dominante.”⁹

Os dominadores, como herdeiros dos que “alguma vez já venceram”, conferem aos bens culturais apenas o esforço dos “gênios que os produziram”, e com isso enterram a “anônima servidão dos seus contemporâneos”. Por isso “os próprios bens culturais não estão livres da barbárie”, assim como “não o está o processo de transmissão com que eles passam de uns a outros.”¹⁰ O processo de transmissão não tem

⁸ Ibidem, (N 3, 4)

⁹ *Teses...*, p.156.

¹⁰ Ibidem, p.157.

outra intenção senão manter a ordem instituída pelas classes dominantes, vencedoras da história oficial.

A identificação com o vencedor que define o historiador burguês encontra um adversário à altura no materialista histórico que leve em consideração a “consciência de explodir com o *continuum* da história”, característica das classes revolucionárias no momento de sua ação. O materialista histórico deve se aplicar neste salto dialético, revolucionário, porque é preciso romper a seqüência “natural” do historicismo.

A missão da classe operária, pensava Benjamin naquele período, consistia na tarefa de “levar até o fim a obra de libertação” em nome de gerações de vencidos (Marx). A classe revolucionária se orienta pelo horror diante a pilhagem e age para acertar contas com o passado. Na social-democracia, por outro lado, a classe trabalhadora assume o papel de “redentora de gerações futuras”, se encaixando na descrição do Anjo da História que é arrastado pela corrente do progresso:

“Há um quadro de Klee intitulado Angelus Novus. Nele está representado um anjo, que parece querer afastar-se de algo a que ele contempla. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estão prontas para voar. O Anjo da História deve parecer assim. Ele tem o rosto voltado para o passado. Onde diante de nós aparece uma série de eventos, ele vê uma catástrofe única, que sem cessar acumula escombros sobre escombros, arremessando-os diante dos seus pés.”¹¹

Assim Benjamin descreve o Anjo da História. Ele vê a “catástrofe” que “acumula os escombros” que são “arremessados sobre seus pés”. O passado é seu objeto de contemplação, e neste passado ele vê a destruição que caracteriza a marcha do

¹¹ Ibidem, ps. 157-158.

progresso. A catástrofe aponta sempre para o mesmo caminho; sempre deverá haver vencedores e derrotados para haver história, e o Anjo está condenado, por sua crença no progresso, a estar sempre unido aos derrotados, mas a favor dos vencedores. A catástrofe anunciada é a sua incapacidade para acertar as contas com o presente e, por isso, com o passado, pois tudo o que o progresso permite é a visão torpe e utópica do futuro.

“Ele bem que gostaria de poder parar, de acordar os mortos e reconstruir o destruído. Mas uma tempestade sopra do Paraíso, aninhando-se em suas asas, e ela é tão forte que ele não consegue mais cerrá-las. Essa tempestade impele-o incessantemente para o futuro, ao qual ele dá as costas, enquanto o monte de escombros cresce ante ele até o céu. Aquilo que chamamos de Progresso é essa tempestade.”¹²

“Acordar os mortos”, “reconstruir o destruído”, enfim, fazer valer a condição de sujeito histórico é o que quer este Anjo. Benjamin, servindo-se desta alegoria de Klee, faz a crítica ao progresso como uma tempestade que, tal como preconizavam a social-democracia e o marxismo oficial, arrastava as classes trabalhadoras para a corrente do desenvolvimento técnico, mesmo vendo crescer a destruição que é realizada durante a construção do novo.

Como tempestade ou como corrente, o progresso é um sonho moderno. O trabalho, que no capitalismo passa a ser objeto de exploração, se confunde com a própria função do trabalhador na marcha rumo ao progresso, portanto, para a concretização de tal sonho. Deste modo, para a social-democracia, o trabalho na fábrica

¹² Ibidem, ps. 157-158.

poderia até representar “um êxito político” para os trabalhadores, na medida em que acompanhassem a corrente do progresso.

A função do materialista histórico se aproxima à atividade do colecionador, tal como aparece no ensaio sobre Fuchs, de 1937. O colecionador retira a obra de arte do contexto habitual, do mercado, do desgastante ciclo da moda, e reconstrói a sua história. ‘Pentear a história a contrapelo’ tem também esse sentido de reconstrução, de recompor as histórias perdidas, ou as histórias dos vencidos.

Do mesmo modo, o arqueólogo desenterra o passado, o traz para o presente conferindo-lhe atualidade. A atividade de escavar aí também assume a função de recuperar o objeto histórico e reconstruir sua interpretação, preservando-o. Assim, a história é redescoberta não como preenchimento de um tempo cronológico, mas em sua relevância interpretativa do presente. “A história é objeto de uma construção, que tem lugar não no tempo vazio e homogêneo, mas no repleto de atualidade”, diz Benjamin na Tese XIV.

Mais a frente, na Tese XVII, o princípio construtivo da história é mediado pela “cristalização” de um “tema histórico” em *mônada*, realizando uma “paralisação messiânica dos acontecimentos”. Com isso, rompe-se a continuidade da história e abre-se a possibilidade de reinterpretar o ocorrido.

As passagens parisienses como origem da modernidade podem ser interpretadas no sentido de uma atualização por imagens. O objetivo é a construção de constelações que valorizem as ruínas, os destroços e os derrotados que no historicismo só adquirem valor como artigos de massa, cumprindo a função de coadjuvantes na firme marcha do progresso.

As passagens parisienses são como o torvelinho que ilustra o conceito de origem, isto é, a rede de relações que se constroem no interior da sociedade é sacudida e reconfigurada. Os elementos que se seguem dão conta de apresentar alguns aspectos das mudanças nas relações sociais modernas a partir do processo histórico que representou a construção e a destruição das passagens. Com isso pretende-se montar uma imagem das condições sociais da atividade intelectual no interior da cultura de massas.

2. *Paris, a capital do sonho e do sono do século XIX: pré-configuração da cultura de massas*

“No sonho, em que diante dos olhos de cada época surge em imagens a época seguinte, esta aparece associada a elementos de história primeva, ou seja, de uma sociedade sem classes. As experiências desta sociedade, que têm seu depósito no inconsciente do coletivo, geram, em interação com o novo, a utopia que deixou seu rastro em mil configurações da vida, das construções duradouras até as modas passageiras.” (“Paris, a capital do século XIX” – [Exposé de 1935] - *In Passagens*, p.41.)

Qual seria a condição da atividade intelectual num mundo que se configura como floresta encantada? A citação acima abre caminho para a apresentação da modernidade como mundo de sonho que reconfigura a vida social em permite compor um quadro do ambiente social no qual se desenvolve, ainda em seus primórdios, as modernas condições de produção intelectual.

A ‘época seguinte’ é aquela que surge em ‘imagens’, e já acrescentando, utópicas. Portanto, as imagens de uma proto-história representam o modo como o sonho moderno é experimentado na vida social, nas ‘mil configurações da vida’, como vontade expressa de superação do antigo, do ‘antiquado’. Porém, nesta fuga em relação ao passado, o moderno se volta para o passado ainda mais remoto, isto é, a história ‘primeva’. Daí as assimilações antigas da arquitetura moderna, nas quais o mundo clássico ressurgiu, pelas mãos da arte e de novas técnicas de arquitetura, como imagens utópicas.

O coletivo, que em sonho aspira a superação das ‘imperfeições do produto social’ e das ‘deficiências da ordem social de produção’, se mostra inteiramente alheio às experiências geradas no momento mesmo em que se constrói o novo. Tais experiências se configuram no sentido da *Erlebnis*, vivência, fugacidade das relações sociais em todas as suas dimensões (como veremos mais a frente).

O inconsciente coletivo como depósito destas experiências se transforma no espaço de acúmulo das evidências cotidianas das contradições da utopia. O novo que interage com a experiência da sociedade burguesa, gerando tal utopia, encontra, por sua vez, sua feição própria nas construções e na moda.

As passagens parisienses constituem o espaço por excelência de tais experiências, conforme a definição de um Guia Ilustrado da capital francesa citado por Benjamin:

“Estas passagens, uma recente invenção do luxo industrial, são galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore, que atravessam quarteirões inteiros, cujos proprietários se uniram para este tipo de especulação. Em ambos os lados dessas galerias, que recebem a luz do alto, alinham-se as lojas mais elegantes, de modo que tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura.”¹³

O texto é claro quanto à função das técnicas industriais na construção das passagens. Se o comércio têxtil, conforme afirma Benjamin na abertura do ensaio *Paris, a capital do século XIX*, é a primeira condição para a realização das passagens, as construções de ferro são a outra condição básica. É aí que o novo e o antigo se interpenetram, interagindo no consciente coletivo, que sonha. “O Império percebeu nesta técnica (construção de ferro) uma contribuição para a arquitetura no estilo da

¹³ *Passagens*, p. 40.

Grécia antiga.”¹⁴ O moderno quer fugir do passado, mas volta a ele constantemente. O princípio dialético por detrás da afirmação de Benjamin é o mesmo de uma das mais famosas formulações do *Dezetoito Brumário* de Marx: “A tradição de todas as gerações mortas oprime como um pesadelo o cérebro dos vivos.”¹⁵ Esta tradição fantasmagórica moveu as construções com ferro, que corresponde a um corpo de inovações envolvendo ainda a utilização do vidro e a iluminação a gás.

Assim, as passagens marcam o processo de modelação das metrópoles modernas a partir da produção industrial. A desativação das passagens, por seu turno, se move por razões políticas diferentes de sua construção. Nas passagens a burguesia mobiliza o proletariado em torno do fetiche. O ‘embelezamento da cidade’, por sua vez, evita o avanço do proletariado na luta de barricadas, e com isso põe fim à revolução.

Mas neste processo, não somente a luta dos insurretos se evaporou, mas também o idílio burguês que moveu a construção e o funcionamento das passagens. Toda a arquitetura que se levantou para a ode à mercadoria e ao luxo industrial desmorona ante as transformações durante o ‘embelezamento’ da cidade.

Nas palavras de Benjamin, “Hausmann lutou contra a cidade de sonhos que Paris ainda era em 1860.”¹⁶ Não é por acaso que o próprio Hausmann confessa a Napoleão III: “se a população de Paris, em seu conjunto, era simpática aos projetos de transformação, ou como se dizia então, de ‘embelezamento’ da Capital do Império, a maior parte da burguesia e a aristocracia quase toda mostravam-se hostis.”¹⁷ Este trecho foi citado por Benjamin a partir das *Mémoires du Baron Haussmann*, e no lugar de qualquer comentário, Benjamin acrescenta ao fim do fragmento a pergunta: “Mas por quê?”¹⁸ Ou seja, por quê a burguesia era hostil às obras de transformação da cidade? Na verdade, trata-se de uma questão intrigante, uma vez que a Paris que estava sendo remodelada não mais correspondia ao desenvolvimento das forças produtivas da época. As expropriações remuneradas ajudaram a resolver o problema da hostilidade burguesa, tendo em vista que a especulação tão típica do capitalismo do século XX se mostrou, já naqueles anos, uma ótima oportunidade *to make some money*.

¹⁴ Ibidem, p. 40.

¹⁵ MARX, K. *O 18 Brumário e Cartas a Kugelmann*. Tradução de Leandro Konder e Renato Guimarães. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 17.

¹⁶ *Passagens*, E 3, 2, p. 167.

¹⁷ Ibidem, E 3, 4, p. 168

¹⁸ Ibidem, p. 168.

“Quem não gostaria de ter sua parte? Havia advogados especialistas na matéria (como ainda os há); agência assegurando, por meio de comissão, um bom lucro; procedimentos para simular um aluguel ou uma indústria, para facilitar livros de contabilidade.”¹⁹

A política financeira do Império constitui um bom argumento a favor da tese de que o desenvolvimento das forças produtivas exige constantes transformações urbanísticas nas metrópoles modernas (o que lembra a constante necessidade de revolução das forças produtivas de que falou Marx no *Manifesto Comunista*). O endividamento do Estado se tornaria, neste caso, mecanismo fundamental do progresso. As obras de Haussmann movimentaram grandes quantidades de capitais direta e indiretamente. Por essa razão, um dos principais objetivos do Império era “multiplicar os trabalhos de construção que determinam um grande movimento de capitais e ocupam uma mão-de-obra numerosa.”²⁰ No *Exposé* de 1939 Benjamin afirma: “A atividade de Haussmann incorpora-se ao imperialismo napoleônico que favorece o capitalismo financeiro.”²¹ Com isso, a mesma burguesia que era hostil à nova Paris, agora se regozija.

Por outro lado, a classe operária viu nascer os subúrbios e foi marginalizada, sobretudo, graças à alta dos aluguéis. Se o urbanismo inaugurado com Haussmann provocava a sensação de se viver em uma cidade desumanizada, a criação dos bairros operários - que da Inglaterra Engels já denunciara o caráter indigno - a situação de verdadeiro exílio do convívio social imposta ao proletariado apenas reforçava tal situação.

A haussmanização acabou contribuindo para que o proletariado, além de derrotado, fosse sujeitado à condição que a burguesia sempre lhe quis impor. Graças à

¹⁹ Ibidem, E 4, 1, p. 169.

²⁰ Ibidem, E 6, 2, p. 174.

²¹ Ibidem, p. 63.

Comuna, “dissipa-se a ilusão de que a tarefa da revolução proletária seria a de concluir a obra de 89, em estreita colaboração com a burguesia.”²² A burguesia, por sua vez, “nunca partilhou desse erro”, “sua luta (da burguesia) contra os direitos sociais do proletariado é tão antiga quanto a Grande Revolução.”²³ Na luta contra o proletariado a haussmanização contribuiu para a vitória da burguesia, mas esta teve que abrir mão do mundo de sonhos que era a Paris do século XIX.

Porém, este mundo de sonho, localizado nas passagens como origem do mundo moderno, readquire significados relevantes também após a derrocada das passagens, pois é este movimento de construção-destruição que marca, entre outras coisas, a fugacidade da experiência estética das massas.

3. *Primórdios da experiência estética na modernidade*

“A mercadoria é misteriosa simplesmente por encobrir as características sociais do próprio trabalho dos homens, apresentando-as como características materiais e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho; por ocultar, portanto, a relação social entre os trabalhos individuais dos produtores e o trabalho total, ao refleti-la como relação social existente, à margem deles, entre os produtos do seu próprio trabalho. Através dessa dissimulação, os produtos do trabalho se tornam mercadorias, coisas sociais, com propriedades perceptíveis e imperceptíveis aos sentidos.”²⁴

²² Ibidem, p. 69.

²³ Ibidem, p. 69.

²⁴ MARX, K. *O 18 Brumário e Cartas a Kugelmann*, p. 81.

Com as exposições universais, as massas experimentam o fetiche-mercadoria. A burguesia expande sua visão de mundo e a relação fantasmagórica que se estabelece com as mercadorias.

Em Marx, a relação entre os homens e as mercadorias é mediada pela percepção de um objeto físico por outro objeto físico. Esta relação entre coisas é o que define a forma fantasmagórica do fetiche. Na crença religiosa, “os produtos do cérebro humano parecem dotados de vida própria, figuras autônomas que mantêm relações entre si e com os seres humanos”. Esta é a característica central e o que define o fetiche, algo que está “sempre grudado aos produtos do trabalho, quando são gerados como mercadoria.”²⁵ Portanto, não é o valor de uso que está na raiz do fetichismo. Este, agora nas palavras de Benjamin, passa para o segundo plano, pois as exposições universais idealizam o valor de troca e ‘inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para divertir-se.’

Lukács retratou a relação dos homens com o mundo das mercadorias, definindo-a como uma dissimulação de “todo e qualquer traço” da essência fundamental da estrutura mercantil: “a relação entre homens.”²⁶ A dissimulação reside na coisificação de tal relação no mundo das mercadorias. Trata-se do fenômeno da *reificação*. O que caracteriza a sociedade capitalista moderna é a forma mercantil e o modo como isso exerce “influência decisiva sobre todas as manifestações da vida”, reduzindo-a a uma objetividade ilusória, dado que a relação entre coisas é resultado do domínio que o mundo das mercadorias passa a exercer sobre os homens. “A universalidade da forma mercantil condiciona, pois, tanto no plano subjetivo como no plano objetivo, uma abstração do trabalho humano que se objetiva nas mercadorias.”²⁷ A fantasmagoria observada por Marx se encontra agora elevada ao nível máximo das relações humanas, pois se trata de verificar que os próprios homens se tornam mercadorias neste processo, na medida em que precisam vender a força de trabalho para sobreviver. Os homens fetichizam as mercadorias e, com isso, fetichizam-se mutuamente - traço característico das relações de produção e consumo pautadas pela cultura de massas.

Basta isolar o exemplo utilizado em *Paris, a capital do século XIX* para demonstrar o objetivo geral das exposições universais, precedidas pelas exposições

²⁵ Ibidem, p. 81.

²⁶ LUKÁCS, G. *História e consciência de classe: estudos de dialética marxista*. Porto: Publicações Escorpião, 1974, p. 97.

²⁷ Ibidem, p. 101.

nacionais da indústria. A primeira delas se realizou em 1798, no Campo de Marte. “Ela nasce do desejo de ‘divertir as classes trabalhadoras, tornando-se para ela uma festa de emancipação’”²⁸.

A mobilização das massas trabalhadoras para a adoração das mercadorias lembra bem a prática de um culto. Esclarecedora a esse respeito é uma concepção encontrada em Baudelaire: a moda como morte. Ainda sobre as exposições universais, o tema surge de um modo sugestivo, como relação entre o *corpo vivo* e o *mundo inorgânico*, “mas fazendo valer no corpo vivo os direitos do cadáver.”²⁹ O fetiche é o fio condutor dos direitos do cadáver (mercadoria) sobre o corpo vivo (homem). “O fetichismo subjacente ao *sex appeal* do inorgânico é seu nervo vital. O culto da mercadoria coloca-o a seu serviço.”³⁰ Este é o ritual prescrito pela moda.

Em Baudelaire, a moda assume um caráter de morte por se tratar de uma eterna repetição do mesmo, o *novo* que surge como expressão do constante e firme propósito do progresso. A cada moda que se lança vão ficando para trás os restos que, no âmbito da cultura, a própria moda fareja no passado. A moda se alimenta do passado, transfigura-o, para reaparecer no presente como novidade, que logo se transformará em antigo. Para Benjamin, a moda realiza um salto tigrino no passado (tal como Marx teria pensado a revolução), mas em campo amigo.

Aqui a moda aparece como resultado do inferno que constitui a modernidade, mas Benjamin reconhece nisso a fonte da energia revolucionária do poeta. Como um autêntico *flâneur*, um observador deslumbrado, Baudelaire enxerga uma “fantasmagoria angustiante” e a reproduz no poema “Os Sete Velhos”, nas *Flores do Mal*. São sete aparições de um velho com aspecto repugnante. “O indivíduo que é assim apresentado”, comenta Benjamin, “na sua multiplicação, como sempre o mesmo, testemunha a angústia do cidadão de não mais poder, apesar da expressão de suas singularidades mais excêntricas, romper o círculo mágico do tipo.”³¹

É a novidade que aí aparece como o sempre-igual. É a fantasmagoria que tanto incomoda Baudelaire e que o ‘espreitou durante toda a sua vida.’ Mas o novo também é

²⁸ *Passagens*, p. 44.

²⁹ *Ibidem*, p. 45.

³⁰ *Ibidem*, p.45.

³¹ *Ibidem*, p. 62.

a qualidade independente do valor de uso da mercadoria, portanto, uma ilusão cujo ‘provedor é a moda’.

Baudelaire procurou este novo. Tentou, sem êxito, vender sua poesia. É nesse sentido que Benjamin afirma ser o novo o último refúgio da arte. Nele, a arte encara e procura fugir do destino inevitável de se tornar antiguidade, e com isso abandona o caráter eterno do belo, que agora passa a ser efêmero.

Por essa via se constrói a crítica da *arte pela arte*, que segundo Baudelaire, se baseia em uma ‘utopia pueril’ de retirar da arte, entre outras coisas, o seu caráter moral e utilitário. “A arte é doravante inseparável da moral e da utilidade”³², diz Baudelaire em 1852, no prefácio às *Chansons* de Dupont, citado por Benjamin.

A arte estava mercantilizada, e com ela, a produção literária através da imprensa. De fato, Baudelaire se confrontou duramente com essa nova condição para a arte, e da poesia moderna chegou mesmo a afirmar que era demoníaca. A arte moderna, nesse contexto,

“possui uma tendência essencialmente demoníaca. E parece que esta parte infernal do homem... aumenta diariamente, como se o diabo se divertisse em engordá-la com procedimentos artificiais, como num sistema de engorda, empanturrando pacientemente o gênero humano nos seus galinheiros, para preparar para si mesmo um alimento mais suculento.”³³

Benjamin faz um pequeno comentário a essa passagem de Baudelaire, no qual ‘o conceito do demoníaco surge onde o da modernidade aparece em conjunção com o catolicismo’. Por se alimentar do novo, a modernidade cria o inferno da repetição do

³² Ibidem, J, 1a, 1, p. 276.

³³ Ibidem, J, 4a, 4, p. 282.

mesmo e o homem moderno está preso a esse inferno, alimentando-o. É nesse inferno que a arte moderna encontra seu refúgio, e é por isso que ela assume, nesse sentido, um caráter demoníaco. Ela faz parte do “*sistema de engorda*” que empanturra o homem e o transforma em uma fonte de energia para o *diabo* dele se alimentar (aqui podemos estabelecer outra relação com a idéia de *indústria de entretenimento*, ou com o conto “João e Maria”, presos pela bruxa e engordados para serem comidos). O diabo aí poderia ser entendido como o próprio capitalismo, embora possa ser reduzido ao mercado. Fato é que Baudelaire alimentava uma profunda aversão à crescente comercialização da arte e a morte que estava no bojo da modernidade.

Benjamin cita uma passagem em que Valéry observa o flâneur representado em Baudelaire a partir da relação deste com o ambiente poético de seu tempo.

*“No domínio da poesia, tudo era tomado. Lamartine havia tomado os céus. Victor Hugo, a terra e mais que a terra. Laprade, as florestas. Musset, a paixão e a orgia fascinante. Outros, o lar, a vida rural etc. Théophile Gautier, a Espanha e suas cores vivas. O que restava? O Baudelaire pegou. Ele foi como que forçado a isso...”*³⁴

O que sobrou para Baudelaire? A cidade e toda a sua morte. A propósito de uma visita a um baile público, Charles Monselet teria perguntado ao poeta: “O que você faz aqui?” Baudelaire teria respondido: “Meu caro, vejo passar cabeças de mortos”. Sobre isso é importante lembrar que a modernidade é um tema que aparece na poesia de Baudelaire de modo exemplar: constante conflito. O velho e o novo, o eterno e o efêmero, a vida e a morte, enfim, a modernidade aparece na poesia de Baudelaire de modo ambíguo, e por isso, também rico. Sua fonte de inspiração é a vida urbana porque é o que lhe resta como *flâneur*, um rejeitado pelo mercado literário. Por essa razão a morte está presente em Baudelaire como expressão de um movimento que estabelece

³⁴ Ibidem, J 24a, 5, p. 317.

uma relação entre o antigo e o moderno, e nisso, mais uma vez, Baudelaire é referência. “A poesia urbana de Baudelaire não exprime a mera recusa da grande cidade, mas a descreve lucidamente como uma construção triunfante e frágil onde se unem, de maneira indiscutível, os escombros e os novos edifícios.”³⁵

A fragilidade da metrópole moderna, cujo modelo é a Paris do século XIX, consiste na constante mudança que rege sua existência. Um exemplo pode ser observado no poema “O cisne”, em *As Flores do Mal*. “A cidade, em geral, cai em torpor. Torna-se frágil como vidro, mas também transparente como vidro em relação ao seu significado.”³⁶ Porém, Baudelaire é um apaixonado pela cidade, afinal, ele representa o *flâneur*, aquele que se deslumbra, sobretudo, com a fragilidade da metrópole moderna e a falta de sensibilidade que a marca profundamente. Sua estrutura é frágil porque está sempre a renovar-se, tal como descreve Baudelaire: “a forma de uma cidade muda mais rápido – ai de mim! - que o coração de um mortal.”³⁷

Aqui, a forma alegórica é crucial para a interpretação benjaminiana de Baudelaire. O poema “O sol” “mostra a cidade transparente como um pano velho à luz do sol; o ancião que a cada dia de novo pega, resignado, os seus instrumentos de trabalho, pois as preocupações com a sobrevivência não acabam com a idade avançada – ele é a alegoria da cidade”³⁸. A cidade convive com a necessidade de manter-se em movimento, que do ponto de vista historicista, se coloca no rumo para o futuro, guiada pelo progresso. Nisto consiste a fragilidade de sua estrutura, cuja auto-destruição está na base do processo. Neste sentido o antigo aparece como *ruína*. E “é porque o antigo nos aparece como ruína que o moderno, igualmente fadado a uma destruição próxima, se parece tanto com ele.”³⁹

Se o moderno pretende distanciar-ser cada vez mais do antigo através do progresso - das constantes mudanças na estrutura da cidade - por estar fadado ao antigo ele se coloca em um permanente estado de destruição. Benjamin identificou a relação destrutiva que se estabelece entre o antigo e o moderno nas obras de Haussmann à época da reurbanização de Paris. Bairros inteiros foram destruídos para dar lugar a

³⁵ GAGNEBIN, J. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994, p. 50.

³⁶ BENJAMIN, W. “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”. In *Sociologia*, p. 106.

³⁷ “La forme d’une ville change plus vite, hélas! Que le Coeur d’un mortel”. IN BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro; Nova Fronteira, 1985, p. 326.

³⁸ “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”, p. 106.

³⁹ GAGNEBIN, J. *História e Narração em Walter Benjamin*, p. 50.

avenidas e alamedas. Neste momento em que se destrói algo velho para fazer surgir o novo, antigo e moderno se confundem, se confrontam, e a destruição sempre vence.

Susan Buck-Morss comenta a noção de sonho que permeia essa constante busca pelo novo que caracteriza a modernidade, sonho do qual o homem não consegue se libertar. Este sonho se revela, por exemplo, na efemeridade demoníaca de que fala Baudelaire sobre o mundo das mercadorias, cujo movimento em torno da moda constitui uma das facetas dos deuses e seus poderes fugazes, mas que exercem um poder constante sobre o homem moderno, que imagina “o seu mundo de sonho mercadológico ser unicamente pessoal... e que experimenta(m) seu voto como membro na coletividade somente em um sentido alienante, como um componente anônimo da multidão.”⁴⁰

De acordo com essa interpretação o sonho apresenta-se como um fenômeno coletivo e inconsciente em dois sentidos: o primeiro nos guia até a distração do sonho; o segundo conduz à alienação⁴¹.

O importante a ser notado é a íntima ligação que há entre a modernidade e o imaginário coletivo. No sonho das multidões, a modernidade é o próprio novo. Porém, desta modernidade nada se produz de novo que não seja para sua própria manutenção como mito, como promessa que não pode ser cumprida, mas que se anuncia como portadora de tal poder. Eis um poderoso mito da modernidade: apoiar-se na idéia de que está sempre a inovar, progredir, e com isso cumprir a promessa de racionalidade, liberdade, justiça, igualdade, etc. Em sua manifestação social para os homens, esta idéia se transformou numa religião, no capitalismo, que segundo Löwy, pode ser tomado como a religião mais cultural que já houve.

Em tal culto, o presente recebe a moda, a morte, de braços abertos. A modernidade lhe entregou um universo próprio, o universo das mercadorias. Benjamin identifica a catedral do fetiche nas exposições universais, e nisso consistem certos elementos teológicos envolvendo a análise da cultura capitalista. Benjamin, na verdade, atribui à própria vida privada um caráter teológico, na medida em que “o homem

⁴⁰ BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar. Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó: Argos, 1989 p. 311.

⁴¹ Cumpre ressaltar que há alguns pressupostos atuando nessa união entre psicanálise e política: um ressoar nos conceitos freudianos de sonho e inconsciente coletivo, mas também uma referência às criaturas que se apoderam do criador, tal como aparece, como vimos, no *Capital*, mas também se encontra em *A Ideologia Alemã*.

privado, que no escritório presta contas à realidade, exige que o *intérieur* o sustente em suas ilusões”. Este tipo de homem é aquele que não apenas reprime, mas sequer “cogita estender suas reflexões relativas aos negócios em forma de reflexões sociais.”⁴² A alienação na vida privada é a fuga do que representa a vida dos negócios, do trabalho, da pobreza das relações humanas no interior da sociedade moderna.

A busca constante pela novidade é uma característica essencial para se entender o que é o moderno para Benjamin. Jeanne-Marie Gagnebin utiliza um termo que sugere a dialética auto-destrutiva da modernidade, a saber: novidade fugaz. Sua preocupação é demonstrar o quanto se deve levar a sério a questão tendo em vista o alcance da auto-destrutividade sobre “o espaço de atualidade”, uma vez que “o novo está, por definição, destinado a transformar-se no seu contrário, no não mais novo, no obsoleto e no envelhecido.”⁴³

O exemplo da moda é pertinente aqui pois revela como o passado, espaço do salto tigrino da moda, é a fonte de sua inspiração e o seu destino inevitável. O que vem do passado para ele retorna. A atualidade se esvazia e o futuro, no sentido do progresso, é apenas uma promessa.

Nas *Teses*, “o faro para o atual” da moda significa a procura minuciosa, paciente, “na selva do outrora”. O passado é o seu espaço de caça por excelência. Se a moda “cita uma roupagem pretérita”, não é para preservá-la, mas sim para mantê-la no passado, esquecida. Se a morte caracteriza a moda como reflexo de uma modernidade autodestrutiva, sua relação com o passado se torna exemplar para demonstrar que a morte do antigo não é eterna. Aí surge, novamente, a metáfora do “céu aberto da história”, no qual a revolução ocorre mediante de um salto dialético.

Diferenciando-se de Aragon, que escolhe o sonho para “expressar a mitologia moderna”, Benjamin “procura elaborar uma forma de ‘despertar’, como método para traduzir a linguagem inconsciente para o conhecimento consciente.” As passagens parisienses são palco de tal projeto, por apresentarem-se como “vestígio mais importante da mitologia moderna.”⁴⁴ A imagem dialética permite interpretar os sonhos da coletividade no âmbito da modernidade. “Cada época tem um lado voltado para os

⁴² *Passagens*, p. 45.

⁴³ GAGNEBIN, J. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 48.

⁴⁴ BOLLE, W. *Fisiognomia da Metrópole Moderna. Representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo; Edusp, 1994p. 62.

sonhos, o lado infantil. Para o século passado, (XIX) isto aparece claramente nas passagens.”⁴⁵

Benjamin refere-se à “técnica do despertar” como “revolução copernicana na visão histórica”, que consiste em uma inversão metodológica no trato com o passado. O historicismo se contenta em fixar um ponto no passado, o ocorrido, conferindo ao presente a tarefa de apreender este ponto. Agora, diz Benjamin, “esta relação deve ser invertida, e o ocorrido, tornar-se a reviravolta dialética, o irromper da consciência desperta.”⁴⁶ Buscar o passado é recordá-lo. O presente representa o mundo da vigília e sua relação com o ocorrido se funda no sonho nutrido em relação ao presente. O passado refere-se ao presente como sonho. “O método novo, dialético, de escrever a história, método dialético, apresenta-se como a arte de experienciar o presente como mundo da vigília ao qual se refere o sonho que chamamos de o ocorrido.”⁴⁷

É preciso elaborar o ocorrido como “recordação do sonho”, e ao fazê-lo, conectam-se despertar e recordação. “O despertar é, com efeito, a revolução copernicana e dialética da rememoração.”⁴⁸ É importante notar que se estabelece uma relação entre imagem dialética e imagem onírica, pois os sonhos da coletividade são como mergulhos em seu próprio interior no estado de sono. O século XIX deve ser interpretado no sentido de uma procura, através das passagens, das “imagens delirantes ou oníricas” que marcam a época. “É a ele [coletivo que sonha] que devemos seguir, para interpretar o século XIX, na moda e no reclame, na arquitetura e na política, como a conseqüência de suas visões oníricas.”⁴⁹

Outro aspecto imprescindível para a interpretação do século XIX é a relação entre coletividade e individualidade. O indivíduo sonha, e com isso mergulha em seu interior, no qual os processos orgânicos se traduzem nas imagens oníricas. “A arquitetura, a moda, até mesmo o tempo atmosférico, são, no interior do coletivo, o que os processos orgânicos, o sentimento de estar doente ou saudável são no interior do indivíduo.”⁵⁰ O que para o indivíduo é externo, para o coletivo é interno.

⁴⁵ *Passagens*, K 1, 1, p. 433.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 45.

⁴⁷ *Ibidem*, K 1, 3, p. 434.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 434.

⁴⁹ *Ibidem*, K 1, 4, p. 434.

⁵⁰ *Ibidem*, K 1, 5, p. 434.

Mais uma vez, a morte aparece como signo da modernidade, mas agora um sonho que representa a morte apenas temporária na medida em que o despertar é algo como uma espera, um “momento teleológico”. “O sonho espera secretamente pelo despertar, o homem que dorme entrega-se à morte apenas até segunda ordem – ele espera com astúcia pelo segundo em que escapará de suas garras.”⁵¹ O capitalismo se insere neste contexto de sonho que catalisa as imagens oníricas, e as passagens se consolidam como origem que faz surgir a nova ordem mítica da modernidade. “O capitalismo foi um fenômeno natural com o qual um novo sono, repleto de sonhos, recaiu sobre a Europa e, com ele, uma reativação das forças míticas.”⁵²

A relação entre superestrutura e infra-estrutura está presente nesta complicada relação entre imagem dialética e imagem onírica. O modo como a coletividade se comporta frente ao capitalismo se define como expressão das condições econômicas, ou seja, “a superestrutura é a expressão da infra-estrutura.”⁵³ Benjamin estabelece entre condições econômicas e pensamento uma conexão intrínseca ao próprio processo de desenvolvimento das forças produtivas, de tal modo que a superestrutura se apresenta enquanto face própria da infra-estrutura, e não como reflexo idêntico, como num espelho. Daí a idéia de que o coletivo, ao sonhar, expressa suas condições de vida. O despertar atende à exigência da interpretação de tais condições. “O coletivo expressa primeiramente suas condições de vida. Estas encontram no sonho a sua expressão e no despertar a sua interpretação.”⁵⁴

Se as condições de vida encontram no sonho a sua expressão, o próprio sonho já é parte do que significa possuir certas condições de vida. É o caráter efêmero do mundo moderno que produz a experiência típica das condições modernas de vida. Esta experiência, fundada na fugacidade, impele o coletivo a uma vivência sufocante, pautada pelo sonho, do qual é preciso despertar. Este, como técnica, exige um esclarecimento das condições subjetivas da recepção da atividade intelectual. O que está em jogo é a imagem que se forma do público no movimento originário das passagens. Aí a experiência moderna dá o tom da massificação da cultura e produz a contradição fundamental que marca esta última, isto é, a busca pelo novo e o esquecimento como destino inevitável.

⁵¹ Ibidem, K 1a, 2, p.435.

⁵² Ibidem, K1a, 8, p. 436.

⁵³ Ibidem, K 2, 5, p. 437.

⁵⁴ Ibidem, p. 437.

4. *Erlebnis e Erfahrung: conflito entre repetição e desejo pelo novo*

O progresso, carro chefe da mitologia moderna, imbui-se de uma concepção de história que não atenta para a urgência que coexiste na relação do passado com o presente. Com a decadência do passado, o presente perde seus vínculos, e passa a depender de uma relação íntima com o futuro, única justificativa do presente. Aí atua fortemente uma noção de destino. Os homens nada podem fazer para evitar que o progresso aconteça, uma vez que isto é inevitável. Assim, a experiência do presente se torna uma vivência que isola as rachaduras provocadas pelo passado, no presente. O mundo vivido cotidianamente não tem nada de novo, porque o novo é o que está por vir. O sonho encontra na vivência moderna a experiência capaz de retirar os homens do palco da história e colocá-los a serviço de *deuses implacáveis*.

Esta experiência, *Erlebnis*, é o que está na raiz da vida moderna, vida de um tempo sempre idêntico.

Com o conceito de *Erlebnis* identifica-se uma lógica própria das relações entre as pessoas na vida moderna, na vida urbana das metrópoles modernas. Se o sujeito moderno é pautado por uma vivência imediata, uma experiência destinada ao antigo, ao que o presente rejeitou, sua experiência coletiva gira em torno do que?

A erupção da experiência como vivência imediata acontece em detrimento de uma experiência no sentido da vivência histórica, a *Erfahrung*. Trata-se de um conceito que se contrapõe à visão da experiência moderna, que se concentra tão insistentemente no indivíduo que o interior da residência transformou-se em possibilidade de deixar vestígios, e deixar rastros, tal como aparece em *Paris, a capital do século XIX*, significa garantir a sua marca ou uma forma de encontrar meios para não ser esquecido. A *Erfahrung* vence o esquecimento, mas de um modo peculiar no qual se destaca a figura do narrador.

Benjamin destaca dois tipos de narradores: o marinheiro e o camponês. Na relação destes dois narradores unem-se dois tipos diferentes de conhecimento.

*“Se camponeses e homens do mar tinham sido velhos mestres da narração, a condição de artífice era sua academia. Nela se unia o conhecimento do lugar distante, como traz para casa o homem viajado, com o conhecimento do passado, da forma como este se oferece de preferência ao sedentário.”*⁵⁵

A condição de artífice é uma referência às oficinas medievais, nas quais conviviam os dois tipos de narradores, como mestres ou aprendizes. Portanto, a experiência do narrador prescinde de um tipo de convivência que já não é mais possível na modernidade. Mas isso não significa lamento ou nostalgia quanto ao que se perdeu. A experiência como *Erfahrung* pode ser reconstruída do mesmo como se recupera o objeto histórico. A tarefa de arrancar o acontecimento do *continuum* da história é recuperar uma experiência, torná-la novamente comum e significativa para o presente.

A recuperação do acontecimento do passado na forma como se apresentou até agora adquire um sentido de salvação (*Rettung*) do passado e também do presente:

*“Se o lembrar do passado não for uma simples enumeração oca, mas a tentativa, sempre retomada, de uma fidelidade àquilo que nele pedia um outro devir (...), então a história que se lembra do passado também é sempre escrita no presente e para o presente.”*⁵⁶

⁵⁵BENJAMIN, W. “O Narrador”, *In Os Pensadores*. Trad. Erwin Theodor Rosental. São Paulo: Abril Cultural; 1983, p. 58.

⁵⁶GAGNEBIN, J. *História e Narração em Walter Benjamin*, p. 97.

Porém, é preciso reconhecer que a decadência da *Erfahrung* põe fim a uma tradição que não é possível reconstruir. Dito de outro modo, a *Erfahrung* não pode ser reconstruída como fora um dia porque o contexto histórico em que ela existiu não pode mais existir. A possibilidade de sua recuperação para o presente é sempre remota e existe somente como imagem. É assim, porém, que se torna possível reativar as forças da memória, que sucumbe sistematicamente sob a *Erlebnis*. O passo seguinte consiste em demonstrar a experiência estética da modernidade como mundo de sonho captado pela atividade intelectual de Baudelaire e dos surrealistas, em contextos que se entrecruzam enquanto manifestações literárias representativas para a concepção das passagens como origem da modernidade e, doravante, das modernas condições de produção intelectual. Aí se verá que a política literária se torna fundamental na mesma medida em que a crítica como função da atividade intelectual se dissipa na cultura de massas. O objetivo é demonstrar o movimento ambíguo que as relações sociais de produção intelectual apresentam no interior de uma sociedade marcada pela massificação, no sentido em que a estética se torna um traço marcante da vida social moderna e, em contrapartida, a atividade intelectual crítica em vez de atuar como contrapeso, se torna deficitária de um caráter eminentemente político, ainda que estética e política se fundem na modernidade. Este caráter político, implícito nas relações de produção intelectual, se acentua na interpretação de Baudelaire e do surrealismo, ambos permeados pelo conceito de *Erlebnis* em sua relação com a experiência estética das massas.

CAPÍTULO II - EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E ESQUECIMENTO

1. *Erlebnis e o público da informação: caráter específico da cultura de massas*

O cotidiano moderno é o reino da fugacidade. Isso ficou demonstrado pelo conceito de *Erlebnis*. Aí, as coisas da vida social se dissolvem e se esvaem no ritmo frenético da busca pelo novo. Pobre em todos os sentidos, o público da informação se ilude enquanto crê haver qualidade na quantidade de informações que o assolam diariamente. Cotidianamente as coisas acontecem, mas a informação faz com que simplesmente tenham acontecido. “Cada manhã nos ensina sobre as atualidades do globo terrestre. E, no entanto, somos pobres em histórias notáveis.”⁵⁷ Assim Benjamin define o caráter geral da informação no fragmento que se tornou celebre em função de sua virtuosidade poética e significação para a interpretação da história. Trata-se do fragmento *Contar arte*, no qual é relatada a história do rei egípcio Psamético que, após a vitória do rei persa, Cambises, é aprisionado e obrigado a presenciar o cortejo triunfal do vencedor. O relato é de Heródoto e Benjamin o cita para opor a informação à narrativa.

O fato é conhecido pela reação indignada do rei egípcio ao visualizar um servo, já idoso, acorrentado e “desfilando” entre os prisioneiros de guerra. Antes passaram o filho e a filha do rei, também acorrentados. Ao avistar a cena o rei não teria esboçado qualquer reação. Sereno, manteve-se calado e imobilizado até o momento em que finalmente enxerga o servo, e somente então golpeia a cabeça “dando sinais da mais profunda tristeza.”⁵⁸

A narrativa de Heródoto é rica porque o narrador mantém a integridade interpretativa do texto e da história:

⁵⁷ BENJAMIN, W. “Imagens do Pensamento”. In *Rua de mão Única. Obras Escolhidas II*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense; 1985, p. 276.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 276.

“Heródoto a explica sem uma palavra. Seu relato é o mais lacônico. Por isso, essa história do velho Egito, após séculos, ainda está em condições de despertar admiração e reflexão.”⁵⁹

A informação, em contrapartida, precisa da explicação definitiva, e assim ela é rapidamente esquecida. Em uma notícia não deve haver mistério, polêmica, ou livre interpretação. ‘A informação recebe sua recompensa no momento em que é nova; vive apenas nesse momento’. O presente, que para a informação é apenas o momento imediato de sua aparição, se fragmenta em pedaços irreconciliáveis.

No texto, Benjamin apresenta a interpretação de Montaigne acerca da história do rei egípcio, bem como a de alguns amigos aos quais ele teria contado a história. Todas as interpretações divergem, mas todas são plausíveis. O relato de Heródoto é ainda hoje desafiador porque renuncia a função informativa, notadamente historicista. Além do mais, nada poderá mudar o fato de que o rei egípcio perdeu a guerra e viu o vitorioso galgar suas terras. Este é o fato sobre o qual não cabem interpretações variáveis. O que está em jogo é o que foi ocultado, pois é isso que estimula a reflexão.

Em *Infância em Berlim por volta de 1900* Benjamin conta que certa noite seu pai entrara no quarto para lhe dar a notícia da morte de um primo. Benjamin tinha cinco anos e ouvira uma detalhada e, segundo o próprio, complexa explicação sobre como se morre de ataque cardíaco. Todavia, Benjamin conta:

“Só depois de muitos anos vim saber do que se tratava. Naquele quarto, meu pai silenciara a respeito de uma parte da

⁵⁹ Ibidem, p. 277.

notícia, qual seja: o primo morrera de sífilis.”⁶⁰

O pai de Benjamin não lhe ocultara um fato, pois a morte do primo lhe fora noticiada. Mas o ocultado poderia ter provocado uma reação diferente no jovem Benjamin, que volta à cena para “buscar algo esquecido”. De um modo ou de outro, a notícia o marcou naquela época, mas marcou muito mais depois de conhecida a verdade, já adulto. Este é o caráter épico da lembrança de Benjamin, e ao mesmo tempo, trata-se de uma passagem que permite observar como a informação se debruça muito mais no modo como se explica o fato, preocupando-se em prever a reação de quem a recebe, por isso se adiantando ao ouvinte ou leitor⁶¹.

Um dos comentários dos amigos de Benjamin expõe com eficiência a intenção jornalística: “*Se esta história tivesse acontecido hoje (...) então sairia em todos os jornais que Psamético amava mais ao criado que aos filhos.*”⁶² Esta afirmação tem relação com a própria definição de notícia, conforme explica Nilson Lage:

“(...) poderemos definir notícia como o relato de uma série de fatos a partir do fato mais importante, e este, de seu aspecto mais importante. Assim, reduzimos a área de discussão ao que venha ser importante, palavra na qual se resumem conceitos abstratos como o de verdade ou interesse humano.”⁶³

Assim, a informação noticiosa se compõe de um caráter lógico, uma vez que prevê o conhecimento de um fato, e outro ideológico, em função do arbítrio sobre os

⁶⁰ BENJAMIN, W. *Infância em Berlim por volta de 1900*. Ver fragmento “Notícia de uma morte” In *Obras Escolhidas II*, p. 89.

⁶¹ Esse é o caráter da publicidade em geral.

⁶² *Infância em Berlim por volta de 1900*, p. 89.

⁶³ LAGE, N. *Ideologia e técnica da notícia*. Petrópolis: Editora Vozes, 1981, p. 22.

elementos que sejam mais ou menos importantes em um ou mais fatos. A informação deve resumir aquilo que não poderia ser compreendido pelo leitor na íntegra, uma vez que esse mesmo leitor habitualmente não dispõe de tempo para se dedicar a uma leitura aprofundada.

O leitor de jornal é aquele que caracteriza o público moderno de literatura: solitário, devorador e fugaz na experiência literária, que se associa ao leitor de romance para formar uma imagem do público da cultura de massas. As massas como público representam uniformidade, mas também agregado de indivíduos com interesses literários distintos e que se articulam na produção cultural. Porém, destaca-se aí o romance. “O local de origem do romance é o indivíduo na sua solidão”⁶⁴. Ao lado do romance pode-se colocar toda sorte de publicações que contribuem para o entretenimento e diversão das massas. O indivíduo isolado, na tentativa de escapar à massificação, é ele mesmo resultado desta última. No entanto, há uma diferença fundamental entre o jornal e o romance. O primeiro goza de um privilégio que não se aplica ao segundo. Ambos comprimem a temporalidade, formatando-a numa dimensão lógica, sem aparente espaço para contradições, mas o jornal possui ainda aquele caráter público do debate de idéias que caracteriza a antiguidade grega. O romance é inteiramente burguês.⁶⁵

Embora tenha também vestígios na antiguidade, “demorou séculos até que o romance (...) pudesse encontrar na burguesia em formação os elementos necessários ao seu florescimento.”⁶⁶ O romance se coloca na cultura de massas como gênero adaptado a um tipo determinado de indivíduo, que pode, em certa medida, se assemelhar ao público do jornal, aquele que consome informações noticiosas. Para que a notícia possa ser atrativa, ela deve estar próxima do leitor, atingí-lo naquilo que é facilmente identificável, de tal modo que a *seleção* do que é *mais importante* se torna desproporcional em relação à própria natureza dos temas.

Ao citar Villessemant, “o fundador do *Figaro*”, Benjamin expõe uma característica da informação: “para os meus leitores, um incêndio de telhado no

⁶⁴ BENJAMIN, W. *O narrador*, p. 66.

⁶⁵ Veremos no último capítulo que isso, em parte, explica a importância da imprensa para pensar a atividade intelectual em Walter Benjamin, em particular o jornal.

⁶⁶ *O narrador*, p.66.

Quartier Latin é mais importante que uma revolução em Madri.”⁶⁷ Em outras palavras, a localidade da informação é mais relevante do que a sua dimensão.

“agora a informação capaz de oferecer alguma ligação com a vida prática é recebida com mais agrado do que o relato de situações e a descrição de lugares longínquos ou de tempos afastados.”⁶⁸

Mas isto também se deve ao fato de que o leitor, ao ver nos jornais algo próximo, alimenta o desejo de que ele mesmo possa aparecer nas páginas dos jornais (ou nas telas). A chance de se tornar uma “estrela instantânea” corresponde ao caráter local da técnica jornalística⁶⁹. Além disso, a informação “baseia-se na sua verificabilidade”, enquanto que a narrativa como a de Heródoto relata com exatidão o extraordinário, o maravilhoso, mas “o relacionamento psicológico dos fios da ação não é oferecido à força ao leitor. Fica a seu critério interpretar a situação tal como a entende, e assim a narrativa alcança uma envergadura ampla que falta à informação.”⁷⁰ A relação entre o personagem e a ação, marcada pela recepção do primeiro em relação à segunda, fica aberta para interpretações, mas o fato não, como se viu tanto na queda do rei egípcio como na morte do primo de Benjamin.

Porquanto, a ascensão da imprensa é concomitante ao movimento que estabelece o conflito entre a *Erfahrung* e a *Erlebnis*, cujo resultado, agora já conhecido, provoca a perda da significação da própria vida. O vivido no presente carece de algo que o faça existir como possibilidade e não como determinação. A paralisia que atinge a vida cotidiana se compara à falência de músculos, provocando a perda do movimento de um membro. No caso da *Erfahrung*, os seus músculos eram as relações sociais que permitiam sua existência. Uma das conseqüências visíveis é a alteração da memória, que agora deve lidar com a questão do que fazer com aquilo que se acumula no

⁶⁷ Ibidem, p.67.

⁶⁸ Ibidem, p67.

⁶⁹ A fama é um vestígio do sonho moderno.

⁷⁰ *O narrador*, p.67.

inconsciente e como pode haver consciência do que é lembrado numa espécie de assalto ao inconsciente. O caminho a seguir parte da *atrofia da experiência* para ilustrar o papel do memorialista e do narrador.

2. *Erlebnis* e o papel da memória na análise do leitor moderno

A atrofia da experiência demarca a polaridade entre a *Erlebnis* e a *Erfahrung*. A experiência moderna substitui lentamente a experiência das sociedades pré-capitalistas. Este processo é visível na segunda metade do século XIX, nos momentos em que o novo se entrecruza com o antigo. A vida social moderna é marcada por essa contradição. As ruínas estão por todo lado. A necessidade constante de renovação provoca a coexistência entre o antigo e o novo. Porém, o fato de a *Erfahrung* entrar em declínio com o surgimento da *Erlebnis* pode facilmente sugerir uma superação de uma sobre a outra. Por isso, a questão que se coloca é: *o individualismo moderno, contraditoriamente, criou um muro intransponível entre os indivíduos e a sua própria experiência individual?* Portanto, a questão é saber se é possível e como recuperar aquilo que se perde com a fugacidade da *Erlebnis*.

É no ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire* que o tema da memória é tratado com maior profundidade. O que se pretende explorar é a relação da memória com a experiência do choque. O ponto de partida é a memória como acúmulo dos fatos da vida. Daí surge a necessidade de recorrer à filosofia para tratar da questão da memória. Assim, Benjamin se insere em um debate que está circunscrito na chamada “filosofia da vida”.⁷¹ Neste campo, segundo Benjamin, sobressai a obra *Matéria e Memória* de Bérghson. Para acentuar os diferentes modos que delineiam o lembrar, Benjamin contrapõe a *memória pura* de Bérghson à *memória involuntária* de Proust, assinalando que ambas são a mesma coisa, mas fundadas sobre bases opostas. Na interpretação de Benjamin, embora Bérghson tenha se aproximado do verdadeiro caráter da experiência moderna, seu erro seria evocar a atualização do fluxo vital, de toda a experiência de uma vida vivida, como “questão de livre escolha” desconsiderando a determinação dos processos históricos dessa experiência. Assim, Bérghson deixou escapar o processo

⁷¹ BENJAMIN, W. *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*. Trad. Edson Araújo Cabral, José Benedito de Oliveira Damiano. IN *OS Pensadores*. São Paulo; Abril Cultural, 1975, p. 36.

histórico que determinou a experiência na sociedade moderna, a saber: a industrialização. Deste modo, Bérqson fecha os olhos para a *Erlebnis*, experiência típica da modernidade, “experiência hostil e obcecante”⁷². Por essa razão, a experiência de Bérqson seria não mais do que uma “imitação” da *Erlebnis*, que surge espontaneamente porque sua base não é a história, mas simplesmente a vida vivida, que no capitalismo, para Benjamin, significa a *Erlebnis*. Em outras palavras, a experiência de Bérqson seria a *Erlebnis* sem história, sendo, portanto, uma imitação da “verdadeira”⁷³ *Erlebnis*.

Em Proust, pelo contrário, Benjamin acentua a distinção entre memória voluntária e memória involuntária, sendo a primeira uma “memória pronta a responder ao apelo da atenção” e, por isso, pobre em seu conteúdo e significado. A hipótese é a de que Benjamin indica que a memória voluntária de Proust é a *Erlebnis*, uma vez que se vê uma clara relação conceitual entre ambas. Se esta hipótese for admitida, a memória involuntária de Proust, que em Bérqson seria a memória pura, livre de todas as determinações históricas, seria o conjunto de fatos que não são acessíveis à inteligência. Para Proust, somente através do acaso é possível apreender um objeto passado, ou “tornar-se senhor de sua própria experiência”⁷⁴, tese que Benjamin não aprova. Sua ressalva, que não é apenas um detalhe, inclui a história na verificação da transformação da *Erfahrung* em *Erlebnis*. Daí a importância da imprensa nesse processo, pois com sua lógica da seleção de fatos sem conexão aparente, se ajusta e reproduz o tipo de experiência moderna.

Por sua vez, a experiência autêntica se caracteriza pela conjunção entre os conteúdos do passado individual e o passado coletivo. Esta experiência foi um dia existente, e seu esquecimento por parte das épocas subseqüentes não significa uma impossibilidade completa de recuperação. Porém, em Proust, a recordação do passado não é sua ressurreição incólume, mas “uma vida lembrada por quem a viveu”⁷⁵, o que equivale a dizer que a memória involuntária não é uma reprodução fiel do passado, mas sua virtude é exatamente essa, “pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos

⁷² Ibidem, p. 36.

⁷³ Ibidem, p. 36.

⁷⁴ Ibidem, p. 37.

⁷⁵ BENJAMIN, W. “A imagem de Proust”. In *Obras Escolhidas I – Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense; 1985, p. 36.

encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.”⁷⁶

Assim, a existência individual enquanto vida vivida é tecida pelo esquecimento que, por sua vez, rege o próprio padrão de uma memória que pertence ao autor apenas na forma de esquecimento. O que é lembrado disso que foi esquecido é sem limites porque o objeto da lembrança aqui não é uma vivência, mas um passaporte para o passado como algo que só pode ser recuperado pela força da inversão do padrão do tapete, fazendo das franjas o subsolo da consciência. O tempo perdido de Proust é o oceano no qual o pescador lança sua rede cujo peso anuncia a presa.

A imagem de Proust remonta à idéia elegíaca da felicidade, no sentido de reviver um sonho, por que é como sonho que a infância aparece ao autor. É a semelhança que aí impera. “É essa idéia elegíaca de felicidade que transforma a existência na floresta encantada da recordação.”⁷⁷ Este floresta é o mundo infantil por excelência, um mundo de sonhos, onde tudo é possível. Por essa razão, a memória involuntária de Proust é uma porta para a atualização imagética do passado como sonho. O sonho é sempre o mesmo: a eterna felicidade. E somente como sonho esta imagem é possível. Chico Buarque registrou esta imagem na canção *Até Pensei* (1968), na qual o autor descreve o bosque proibido da felicidade:

“Junto à minha rua havia um bosque

Que um muro alto proibia

Lá todo balão caía

Toda maçã nascia

E o dono do bosque nem via

Do lado de lá tanta aventura

E eu a espreitar na noite escura

A dedilhar essa modinha

⁷⁶ Ibidem, p. 37.

⁷⁷ Ibidem, p.39.

A felicidade

Morava tão vizinha

Que, de tolo

Até pensei que fosse minha”⁷⁸

A felicidade que se avizinha ao poeta é protegida por um muro, o muro do mundo adulto, o mesmo que em Benjamin configura a *Erlebnis*. A imagem de Proust é uma tentativa de transpor este muro, mas somente para viver a felicidade como um sonho em sua ‘floresta encantada da recordação’. Proust assume a figura do narrador como aquele que promove a conjugação da memória individual com a memória coletiva e possibilita uma experiência autêntica, uma vez que a lembrança é sempre um ato no presente em busca do passado, atualizando-o porque o presentifica.

O narrador se dirige ao seu ouvinte para lhe transmitir uma experiência vivida, com fatos de sua própria vida para criar um vínculo comunitário, de tal modo que a experiência individual se transforma em experiência coletiva, e o próprio ouvinte seja capaz de tornar-se um narrador ao vencer a barreira do tempo e da distância. Mesmo um lugar longínquo em um tempo absurdamente remoto se torna objeto de narração e de apropriação como experiência autêntica.

A tradição oral se fixa no discurso do narrador, mas também se modifica em função da própria atualização. Como tradição, o fato narrado se reproduz, e como se trata de um processo oral, envolve a linguagem e suas complexidades, o que equivale a dizer que não prevalece sobre a narração o sempre idêntico que caracteriza o moderno. A narrativa, embora assuma as vestes da tradição, não se cristaliza como ditames incontestáveis, transmissão de valores morais absolutos ou exemplos de conduta ética sem par, e sim possui, no limite, *status* de conselho.

Se a narrativa é um modo bem peculiar de transmissão e apropriação de experiência, isso se deve ao fato de que aí as experiências individuais se conjugam com as experiências coletivas. Por essa razão, não é o acaso que possibilita a memória de um ‘tempo perdido’, pois assim estaria o passado subscrito num espaço imagético que

⁷⁸ In *Chico Buarque: letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras; 1989, p. 53.

pertence unicamente à pessoa particular. As memórias voluntárias e involuntárias perdem sua exclusividade uma vez que o elemento voluntário assume também um lugar importante na tarefa da rememoração. Por isso, a recuperação do passado só pode ser significativa para o presente se houver a conjunção do individual com o coletivo. Daí a relevância fundamental de processos históricos que sejam capazes de demonstrar como isso ocorre. Um exemplo, fornecido por Benjamin, é o tipo de relação que se cria nos cultos, festas, etc:

“Os cultos, com os seus cerimoniais, com as suas festas (...), realizavam continuamente a fusão entre esses dois materiais da memória (passado individual e passado coletivo) Provocavam a lembrança de épocas determinadas e continuavam como ocasião e pretexto dessas lembranças durante toda a vida. Lembrança voluntária e involuntária perdem assim sua exclusividade recíproca.”⁷⁹

3. *A memória e a experiência do choc*

Como se vê na *Obra de arte...*, a perda da aura, que marca profundamente a recepção da obra de arte na modernidade, atinge também o plano da experiência. A autenticidade que se vê na conjunção do passado coletivo com o passado individual não é mais possível na época da industrialização porque o coletivo se tornou massa. Assim, a aura da experiência já não encontra repouso nas relações sociais. A aura foi dissipada na vida moderna, assim como na arte reproduzida tecnicamente. Para além de uma lamentação, Benjamin busca aí a elucidação da experiência fundada no *choc*, típica do movimento das massas que inspirou Baudelaire em sua jornada poética como *flâneur*. A

⁷⁹ BENJAMIN, W. *Sobre Alguns Temas em Baudelaire*, p. 38.

Erlebnis se caracteriza também por ser uma espécie de repouso inevitável da experiência do *choc*.

O fundamento da absorção do *choc* é um treinamento. “O fato de o *choc* ser captado e aparado assim pela consciência, daria ao acontecimento que o provoca o caráter de vivência em sentido estrito. E esterilizaria para a experiência poética esse acontecimento incorporando-o diretamente ao inventário da lembrança consciente.”⁸⁰ Assim, consciência e traços mnemônicos estariam em lados opostos. A consciência e a *Erlebnis* são agora íntimas, uma depende da outra.

O que está na raiz da reflexão é o fato de que os *chocs* não penetram na experiência exatamente porque são aparados pela consciência, que absorve apenas aquilo que reduz a existência à uma normalidade aceitável. É a capacidade de espanto que está em jogo. O treinamento da recepção dos *chocs* deve acompanhar uma atividade constante de preparo, de atenção total a tudo e a todos. “No caso de funcionamento falho da reflexão, ocorreria o espanto, agradável ou não, no mais das vezes, desagradável, que, segundo Freud, sanciona a falência da defesa contra os *chocs*.”⁸¹ Sem a defesa contra os *chocs*, a consciência se rende ao espanto, aos estímulos e às paixões. É isso que fundamenta a existência manietada da modernidade, tal como aparece também em a *Imagem de Proust*:

“As rugas e dobras do rosto são as inscrições deixadas pelas grandes paixões, pelos vícios, pelas intuições que nos falaram, sem que nada percebêssemos, porque nós, os proprietários, não estávamos em casa.”⁸²

Isto não significa que a reflexão seja uma inimiga da experiência autêntica, mas sim que ela não corresponde à tarefa de decifrar os mistérios da vida que, por força das

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ Ibidem.

⁸² BENJAMIN, W. *A imagem de Proust*, p. 46.

circunstâncias modernas, não possui mistério algum. Toda a vida se reduz a um eterno retorno do mesmo ritmo, do mesmo movimento sufocante de que fala Blanqui. Neste sentido, o memorialista que Benjamin percebe em Proust recupera a figura do narrador, mas não com as mesmas características que envolviam a atividade narrativa antes da industrialização.

Por isso mesmo o esforço de memória que caracteriza a obra *A la recherche du temps perdu* de Proust serve de base para a produção do livro *Infância em Berlim...*, escrito no período que marca o fim da República de Weimer e a ascensão do fascismo na Alemanha. Por essa razão, o livro tem um significado histórico fundamental, pois trata da memória de uma cidade prestes a ser destruída. Condenado ao exílio, Benjamin se esforça para preservar as imagens de uma época que está destinada ao esquecimento. O fato de que o livro é dedicado ao seu filho, Stefan, reforça o valor histórico e memorialista de *Infância em Berlim*, pois se trata de um mergulho de um autor nas memórias de sua infância, conjugando biografia individual a um passado coletivo. É um livro escrito de criança para criança, à margem da cultura adulta, como expressa Willi Bolle.

A tarefa de buscar imagens de uma cidade que já não existe é um atividade de escavação, na qual a busca em si já representa um desafio tão estimulante quanto o próprio objeto que se quer alcançar. Também no livro *Infância em Berlim...* não se busca um passado como ele foi, mas uma memória viva de quem o viveu. Vale aqui o que vale para o trabalho das *Passagens*, isto é, a construção de imagens que presentifiquem o passado. A tarefa do escavador consiste, então, em uma missão típica de quem não está em busca de um todo, mas de objetos específicos que se tornem significantes para o presente, tornando passado e presente em elementos conexos através de uma construção histórica.

“Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois

fatos nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensam a escavação.”⁸³

Revolver o solo do passado não garante toda sua integridade, porém é o único modo de reconstruir o vivido sem render-se à pecha do historicismo que esquece o presente na busca pelo passado. É o perigo do presente, da destruição, que move a construção de imagens do passado. Este passado só tem significado no presente se o próprio presente mobilizar a busca, a escavação. O terreno no qual o velho é conservado é o terreno do presente. Escavar aí significa, primeiro, uma desconstrução, um revolver constante em busca de ruínas que se tornem achados. A memória se transforma no meio para a exploração do passado. Se este não pode ser reconstruído na íntegra ele pode, ao menos, ser inundado de presente. O passado soterrado está agora mais presente do que nunca na memória do autor, por força do presente. Por isso escavar também significa perder-se, como método e como único caminho. A memória da cidade se transforma em experiência uma vez que os choques não se tornem vivência, *Erlebnis*, mas impressões mnemônicas capazes de gerar novas experiências, como aquelas produzidas pelo narrador.

O perder-se marca a viagem de Benjamin ao seu passado e ao passado da Berlim destruída pelo fascismo e pela guerra. O primeiro fragmento de *Infância em Berlim...*, “*Tiergarten*”, (Jardim Zoológico) traça o perfil da criança que se perde para descobrir novos mundos:

“Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perder-se numa cidade, como quem se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto seco ao ser

⁸³BENJAMIN, W. “Escavando e recordando”. *Imagens do Pensamento. IN Obras Escolhidas II*, p. 239.

pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro.”⁸⁴

A intenção do perder-se não é muito diferente de um flunar cujo espaço de descoberta é a própria memória. Perder-se numa cidade como quem se perde em uma floresta remonta àquela metáfora de Proust que versa sobre a ‘floresta encantada da memória’. Também guarda simulacro com a experiência do choc, marcada pela rendição às intuições, instintos, paixões que não são permitidas pelo cotidiano moderno. É pelo sonho da criança que habita o autor que se descobre as inúmeras imagens do passado perdido. As ruas não são apenas caminhos que levam a algum lugar quando não se sabe onde se quer chegar. Quando se está perdido, os nomes das ruas, como gravetos pisados na floresta, são sucessivas descobertas que delimitam qualquer caminho.

A descoberta que caracteriza o perder-se se une ao encanto da viagem que marca a rememoração. No fragmento *Partida e regresso* percebe-se bem a relação entre o viajar e o rememorar. A viagem começa antes como expectativa, na noite anterior, nos preparativos que despertam a atenção da criança insone. “O rasto luminoso sob a porta do quarto, na véspera, quando os outros ainda estavam de pé – não era o primeiro indício de uma viagem?”, questiona Benjamin na abertura do fragmento, e com isso rememora os sentimentos que acompanhavam a criança em sua cama.

A memória como meio de recordação do passado é como a locomotiva que deixa para trás a casa, o ponto de saída. A casa, que antes era próxima do autor em seus detalhes mais ou menos significativos, agora, no caminho, “se apresentava à memória como deformada.”⁸⁵ Do mesmo modo, na recordação do passado o presente se desfaz, e também por isso, tanto o passado como quem recorda e o que é recordado já não são os mesmos. O presente provisoriamente abandonado - entregue à poeira assim como a casa vazia de quem viaja - e o passado recordado são separados apenas pela distância. Se a locomotiva vence a distância entre os lugares, a memória supera a distância entre passado e presente, também modificando-os. Uma vez distante de casa, só é possível

⁸⁴Idem. *Infância em Berlim por volta de 1900*, p. 73.

⁸⁵Ibidem, p. 82.

recordá-la pela memória, por isso é a própria memória a essência da transformação do passado.

O desejo de não regressar ao apartamento dos pais acompanha a criança por toda viagem no regresso. O momento do desembarque é como um abandono da ‘nave de sonhos’, e voltar à casa não significa um retorno à cidade. Benjamin deixa implícita a idéia de que a distância é capaz de suscitar novas descobertas sobre esse mesmo ponto. É como se, obrigado a render-se à recordação, o objeto recordado só atingisse significado poético quando longe. O longe surge assim como o substrato da viagem pela memória. Embora a distância seja superada, ela é sempre necessária. Trata-se de um constante ir e vir, de tal modo que as coisas, nesse movimento, sempre se transformam.

Já no fragmento *O jogo das letras* o resgate do passado aparece em seu potencial destruidor, (em oposição à recriação operada pela memória imagética do ocorrido a partir do parcial). O que está em jogo é a compreensão da saudade dos momentos significativos, mas que não podem mais ser vividos porque já o foram de modo único. É o caso do aprendido. O que uma vez foi aprendido não se repete. O mesmo vale para o esquecido.

A saudade desperta pela lembrança do jogo das letras que ocupava Benjamin em certo momento de sua infância o faz perceber como essa brincadeira foi significativa. Porém, somente na infância o jogo tem tal significado. A saudade é tudo que o jogo é capaz de despertar no presente. Reviver os momentos mágicos da brincadeira é impossível. Mas não seria exatamente essa a função da saudade? Isto é, a saudade possui um sentido orientador na busca de algo esquecido, mas também é presentificador do passado, uma vez que é a saudade o elemento capaz de nos fazer lembrar instantes valiosos. O valor histórico do passado individual só adquire importância graças à saudade. Esta seria a prova inequívoca de que o vivido não pode ser revivido, mas apenas lembrado e re-significado.

“A saudade que em mim desperta o jogo das letras prova como foi parte integrante de minha infância. O que busco nele na verdade, é ela mesma: a infância por

*inteiro, tal qual a sabia manipular a mão que empurrava as letras no filete, onde se ordenavam como uma palavra. A mão pode ainda sonhar com essa manipulação, mas nunca mais poderá despertar para realizá-lo de fato. Assim, posso sonhar como no passado aprendi a andar. Mas isso de nada adianta. Hoje sei andar; porém, nunca mais poderei tornar a aprendê-lo.”*⁸⁶

A saudade, portanto, faz sonhar, mas não reviver o ocorrido. Na citação acima também é mencionada a já conhecida tese de captar uma existência toda a partir de uma imagem. No caso, trata-se da infância do escritor pela veia do jogo, pelo qual o que está distante se torna próximo.

A literatura de mercado, adaptada ao jogo do esquecimento que marca a cultura de massas, não reconhece a necessidade de redescobrir o passado porque toda possibilidade rememorativa já está de antemão esgotada no ciclo da moda. A *Erlebnis*, vista sob o ângulo da industrialização, é também reproduzida tecnicamente e o mercado literário se torna uma máquina de produzir o esquecimento como artigo de massa. Neste contexto, a atividade intelectual é *proletarizada*, no mínimo, em dois sentidos muito próximos: como abastecimento de um tipo de cultura, a de massas, e como trabalho explorado por determinadas relações de produção.

4. *O mercado e as massas: proletarização da atividade intelectual*

A partir das características do mercado literário e sua influência na atividade intelectual, retoma-se a investigação de Benjamin sobre as alterações ocorridas na literatura no ensaio *A Paris do Segundo Império em Baudelaire* e em alguns fragmentos de *Paris, a capital do século XIX*.

⁸⁶ Ibidem, p. 105.

Uma mudança fundamental é a que ocorre na relação entre público e autor. O fenômeno das massas, das multidões, reconfigura o público consumidor de literatura a partir de uma demanda totalmente diferente. Trata-se de um novo panorama da vida social moderna.

No texto de Benjamin o tema é tratado após a descrição do ambiente da boêmia e os tipos que nela conviviam. É traçado um perfil dos conspiradores de acaso e os profissionais, conforme interpretação que Benjamin faz de Marx (*18 Brumário...*). Outra relação apontada é a que existe entre Baudelaire, Blanqui e Napoleão III, inseridos nessa boêmia. Do primeiro Benjamin salienta o caráter rebelde do posicionamento político, mas sem nenhum comprometimento com a luta operária.

Como tipo emergente do mesmo fenômeno, a *bôemia*, a intelectualidade se via inserida num poderoso processo de transformação das condições literárias, ainda em seus primórdios, mas já capaz de se adaptar a outro fenômeno: o advento das massas e o que isso representou em termos de público consumidor da atividade intelectual.

O que representou a criação de um mercado literário? Em primeiro lugar, a transformação do intelectual em uma espécie de operário, fenômeno que se intensifica no século XX. Em segundo lugar, a criação de um mercado literário reforça a própria literatura como mercadoria. Trata-se de um tema que possui várias facetas, pois o alcance social do folhetim, que se tornou o meio mais eficaz de popularidade para o escritor, se deve ao fenômeno das massas e a relação que a imprensa passa a ter com elas.

Benjamin lembra outra prática que teria se iniciado com a mercantilização da literatura. Aqui o advento das massas é fundamental para o escritor no século XIX. “Uma das atitudes preferidas dos autores best-sellers é sua identificação com a classe trabalhadora”⁸⁷. Esta demanda se expressa fortemente em Victor Hugo, por exemplo, cuja percepção do mercado literário se expressa nos títulos de suas obras, tais como *Os Miseráveis* e *Trabalhadores do Mar*. Juntam-se a Hugo outros autores como Dumas, Lamartine e Eugène Sue. Esses autores “tiraram proveito de seu sucesso literário, para fazerem fortuna como políticos.”⁸⁸

⁸⁷ BOLLE, W. *Fisiognomia da Metrópole Moderna*. p. 391.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 392.

Contudo, no ensaio *Paris, capital do século XIX* Benjamin aborda a nova configuração social da obra de arte a partir de seus desdobramentos na vida cotidiana. Com o novo público, diz ele, “o *intérieur* é o refúgio da arte. O colecionador é o verdadeiro habitante do *intérieur*. Sobre ele recai a tarefa de Sísifo de despir as coisas de seu caráter de mercadoria, uma vez que as possui.”⁸⁹ Tal afirmação revela, entre outras coisas, o modo como a produção material de uma obra é ocultada pelo fetiche, o que guarda semelhança ao processo de ocultação do trauma vivido e absorvido pela consciência segundo a teoria freudiana.

Pouco a pouco, o mercado, ainda um estranho para o intelectual, começa a substituir a função do mecenas. Benjamin vê o *flâneur* como ‘abandonado’ na multidão, o rebelde que caminha pelas ruas como quem se sente em casa. As passagens parisienses representam aí o interior da residência.

*“Com o flâneur, a intelectualidade encaminha-se para o mercado. Como ela pensa, é para olhá-lo, mas na verdade já o faz para encontrar um comprador. Nesse estágio intermediário no qual ainda tem um mecenas, porém já começa a familiarizar-se com o mercado, ela aparece como bohème. À indefinição de sua posição econômica corresponde a indefinição de sua função política.”*⁹⁰

A posição econômica do flâneur é indefinida porque nessa fase ele ainda não tem público e a figura exemplar disso é Baudelaire. Se Dumas foi capaz de assinar um contrato que lhe garantiria 63 mil francos, durante cinco anos, para a publicação anual

⁸⁹ BENJAMIN, W. *Passagens*, p. 46.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 47.

mínima de 18 volumes, Baudelaire não teria arrecadado mais de 15 mil francos com toda sua obra⁹¹.

Estas considerações demonstram como a posição política do intelectual pode estar permeada por interesses econômicos e, dessa perspectiva, a produção de grande parte da intelectualidade no século XIX é identificada por Benjamin a partir da boêmia. “Seu campo de trabalho inicial é o exército, mais tarde, será a pequena-burguesia, ocasionalmente o proletariado.”⁹² Produz-se não a partir de posicionamento político, mas a partir de interesses de mercado.

Nesse contexto o *Manifesto Comunista* “põe fim à existência política” da camada social pertencente à boêmia porque “os líderes autênticos do proletariado” aparecem como seus adversários. Isso só pode ser observado com maior profundidade se for levado em consideração que a indefinição política da intelectualidade nessa fase ‘intermediária’ se deve à sua indefinição econômica, ou, em outros termos, se trata da transferência da função do mecenas para o aparelho produtivo, que aos poucos toma conta da atividade intelectual. O custo disso é uma seleção entre os escritores, uma preferência por temas que atendam a certas demandas. Por tudo isso, o lucro já se apresenta como mola propulsora da criação literária no século XIX e o mercado e seus critérios de escolha começam a se configurar nesse mesmo século. O novo é um elemento que se destaca neste contexto:

“O novo é uma qualidade independente do valor de uso da mercadoria. É a origem da aparência que pertence de modo inalienável às imagens produzidas pelo inconsciente coletivo. É a quintessência da falsa consciência cujo agente infatigável é a moda.”⁹³

⁹¹ Ver páginas 60 e 64 de *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*.

⁹² *Passagens*, p. 47.

⁹³ *Passagens*, p. 48.

O novo se torna imperativo para a obra de arte, pois só assim se alcança a falsa aparência de superação do seu verdadeiro valor de uso enquanto mercadoria. No contexto do caráter mitológico do novo, a arte se situa na inútil tarefa de Sísifo de que fala Benjamin, cujo fim é o esquecimento, a morte.

A proletarização do intelectual encontra no público consumidor uma das mudanças capazes de impor um caráter servil à intelectualidade, que se vê totalmente dependente de uma classe dominante e seu aparelho de produção, bem como de um público selvagem, devorador de mercadorias literárias.

A burguesia, no entanto, *deu* ao intelectual um aparelho de produção e divulgação jamais realizado em outras épocas. Esse aparelho de produção é elemento transformador da atividade intelectual nos sentidos essencial e social. Essencial porque atingiu plenamente a idéia de “liberdade de criação”; social porque alterou a função que as obras cumprem uma vez inseridas nas relações sociais.

“O desenvolvimento das forças produtivas deixou em pedaços os símbolos dos desejos do século anterior, antes mesmo que desmoronassem os monumentos que os representavam. No século XIX, tal desenvolvimento emancipou as formas configuradoras da arte, assim como no século XVI as ciências se livraram da filosofia. O início disso é dado pela arquitetura enquanto construção de engenheiro. Em seguida vem a fotografia enquanto reprodução da natureza. As criações da fantasia se preparam para se tornarem práticas enquanto criação publicitária. Com o folhetim, a poesia se submete à montagem. Todos esses produtos

estão a ponto de serem encaminhados ao mercado enquanto mercadorias.”⁹⁴

O caráter onírico do mundo moderno aparece aí como regra de um mundo em construção no século XIX, um mundo novo que se encaminha ininterruptamente para o novo. Este mundo é visível nas passagens, nos interiores, nas exposições universais e nos panoramas, temas que intitulam as partes que integram o ensaio *Paris, a capital do século XIX* e figuram as fantasmagorias do mundo moderno, acentuando-se a arte como mercadoria a serviço do sonho. Não é por outra razão que a experiência estética da modernidade reorienta os caminhos pelos quais transita a arte, e com isso, o caminho percorrido pelos próprios intelectuais desde a produção à inserção nas relações sociais.

5. *Repetição e experiência estética da modernidade*

A experiência estética da modernidade reúne cotidiano e arte. Isso se deve, por um lado, à massificação e ao público consumidor de arte que aí se desenvolve, mas também é importante o sonho racionalista que atua como princípio gerador do mundo moderno. Por isso, a estética da modernidade é a essência do projeto racional que representa o progresso. Isso significa, como foi visto, aprisionar o passado no tempo vazio e homogêneo do progresso, colocando o antigo no “seu devido lugar”, no passado irrecuperável. Trata-se da morte que configura a modernidade.

Não seria a necessidade do novo uma fuga dessa mesma morte? O que mais teme o moderno? Exatamente a morte. Assim como o artista luta contra o esquecimento, o moderno quer ser eterno. O desejo de eternidade se choca com a efemeridade do círculo vicioso da moda, figurando apenas mais uma entre as inerentes contradições da modernidade. A morte que a modernidade tanto evita é o seu próprio meio de vida, ao matar o passado fixando-o como etapa de uma construção retilínea da história. Benjamin manuseia as ruínas da construção ainda em andamento e congela figuras caleidoscópicas. Se isso for aceito, então é aceitável também a criação de um espaço no tempo em que as coisas ainda estão acontecendo, mas porque estão imobilizadas. A

⁹⁴ *Passagens*, p. 51.

imobilização é a possibilidade de retirar a história do movimento linear, como se fosse um tranco no tempo histórico burguês, ou no historicismo.

Os rejeitados são, porquanto, as testemunhas capazes de fazer recordar as utopias e sonhos do passado, expressões de modos de ver o mundo que não chegaram a se concretizar. O lixo da história é a porta pela qual se entra nos cômodos mais íntimos da modernidade, isto é, o lixo da história é a porta aberta da história. Aí estão situados o *flâneur*, a prostituta, o jogador, o trapeiro e toda sorte de marginalizados da história burguesa. Contudo, é preciso ter cuidado com uma conclusão muito comum acerca desta busca redentora caracterizada por Benjamin em vários ensaios: o passado não é o espaço onde se encontram as respostas para os problemas do presente. O passado, para Benjamin, é o lugar onde se pode verificar o que poderia ter sido. A revolução não é operada no passado, mas no presente.

Ao procurar os derrotados e rejeitados do passado, as gerações presentes teriam a rara oportunidade de enterrar seus mortos e redimir o presente. Tal salvação do passado, que remete ao messianismo tão comentado de Benjamin, possui um elemento intrigante: reconstruir o passado não como ele foi, mas como ele poderia ter sido, é uma atividade de reflexão, mas fundamentalmente trata-se de recriar o passado. E aqui é permitido um paralelo entre a atividade do historiador materialista com a faculdade mimética que constrói o mundo infantil. O modo como o próprio Benjamin investiga o século XIX é revelador dessa característica de quem colhe os escombros, os detritos e os transforma em algo totalmente inesperado, liberando significados que antes eram apenas latentes. Essa característica é típica das crianças, que nutrem o gosto pelas coisas menos importantes, pequenas.

Benjamin, como uma criança curiosa, vai ao passado como quem se contenta com o pouco que lhe resta, pois isso já é suficiente para desmascarar a historiografia oficial. Do mesmo modo que as crianças recriam o mundo a partir dos restos do mundo adulto, Benjamin reconstrói o século XIX penetrando nas fendas da história oficial, rompendo com a visão burguesa de mundo. Esta se revela em sua falsa racionalidade no momento em que se percebe que as vitórias dos dominadores sempre implicam em derrotados. Na verdade, sendo a regra a exceção, a verdadeira catástrofe é que as coisas sejam como são porque assim sempre foram, de onde irrompe nas *Teses* a barbárie como elemento constitutivo dos documentos de cultura.

Todavia, a faculdade mimética é revolucionária por excelência. Trata-se de percepção e ação. Práxis movida por um modo de perceber o mundo. Dito de outra forma, o modo como o mundo é percebido é a base para a sua transformação ou manutenção do estado de coisas vigentes. Com isso, o próprio homem se transforma, transformando as coisas ao seu redor. Assim fazem as crianças, que criam mundos imaginários dando novos significados às coisas que antes faziam parte da rotina, do habitual, do estabelecido.

Em um fragmento de *Rua de mão única*, “Canteiro de obras”, Benjamin afirma que “as crianças são inclinadas de modo especial a procurar todo e qualquer lugar de trabalho onde visivelmente transcorre a atividade sobre as coisas.”⁹⁵ Para a criança, portanto, perceber é também agir, por isso seus objetos de interesse costumam ser os restos abandonados pelos adultos. As crianças “sentem-se irresistivelmente atraídas pelo resíduo que surge na construção, no trabalho de jardinagem ou doméstico, na costura ou na marcenaria.”⁹⁶

Também em *Rua de mão única*, no fragmento “Criança desordeira”, encontra-se a paixão da criança pela coleção, mas de um modo diverso do que ocorre com o adulto. “Nela, essa paixão mostra sua verdadeira face, o rigoroso olhar índio, que, nos antiquários, pesquisadores, bibliômanos, só continua ainda a arder turvado e maníaco.”⁹⁷ A verdadeira face do modo como a criança reúne suas coleções é a curiosidade espantosa de quem se depara com objetos únicos, o ‘olhar índio’ de quem vê algo totalmente diverso do habitual.

Já em um pequeno artigo de 1924, “Velhos livros infantis”, Benjamin lembra, não por acaso, que Karl Hobrecker começou sua coleção de livros infantis antigos quando estes ainda eram utilizados como pacote de embrulho, no final do século XIX. Trata-se de dois modos bem distintos de recepção ao mundo infantil. De um lado a mão do adulto dominador, controlador, que impõe regras como se as certezas que possui fossem inabaláveis. De outro a mesma mão adulta, mas que preserva, por algum tempo, as imagens de um passado infantil, e por isso, preserva o próprio passado a partir daquilo que já é subproduto e rejeitado em seu valor original. Não é outra coisa que também faz o *flâneur* a não ser colher os restos, como se verifica em Baudelaire.

⁹⁵ *Passagens*, p. 18.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 19.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 39.

O flâneur é um apaixonado pela cidade em função de sua condição marginal, e por isso presencia o ritmo veloz da modernidade, mas ao seu tempo, com sua paciência circunscrita numa seqüência assustadora de choques tal como ocorre com Baudelaire, mas também com Hegel em relação a Paris e Engels em Londres⁹⁸. Trata-se do choque com as massas.

As massas impõem um novo ritmo à vida social. É decisivo que a cultura de massas seja percebida como um reflexo do avanço do mercado sobre a literatura, das novas ruas e construções, dos novos espaços de convivência (passagens), e da vida privada que se inaugura (isolamento). Também é preciso considerar que o valor de troca agora é determinante para a nova função que a arte vai assumir. Seu objetivo não é mais o culto, a religião ou a simples contemplação, mas verifica-se de fato a consolidação da produção industrial da arte e seu consumo como mercadoria, artigo de massas. O isolamento e o refúgio na vida privada em contraposição ao choque e à massificação da vida pública, é o que caracteriza o homem burguês, moderno por excelência.

Por outro lado, o *flâneur* se fortalece nas massas porque também ele se torna um anônimo, e por isso a atividade do observador, fundada no ócio, se torna mais profícua. O verbete “*Flâneur*” do *Grand Dictionnaire Universal*, (Pierre Larousse) citado por Benjamin nas *Passagens*, define dessa maneira a atividade do *flâneur*: “Seu olho aberto e seu ouvido atento procuram coisa diferente daquilo que a multidão quer ver...”, por isso mesmo, “... um ruído, insignificante para qualquer outro ouvido, vai tocar o do músico e lhe dar a idéia de uma combinação harmônica...”⁹⁹. Se para o músico *flâneur*, os ruídos podem despertar combinações harmônicas, para as massas, a mais bela melodia pode representar apenas ruído (não é isso que caracteriza um pouco a chamada música ambiente?). Essa contradição é fundamental, (Marx fala de um ouvido não musical no lugar das massas)¹⁰⁰ pois além de indicar um modo de recepção da arte pelas massas, também revela o que a cidade representa poeticamente para o artista. Surge aí uma dupla função: a cidade origina os temas e o âmbito no qual se dá a criação poética.

⁹⁸ Nessa estadia de dois anos em Londres, o jovem Engels reuniu material para o livro *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*. Benjamin cita um trecho do livro no ensaio *Sobre Alguns temas em Baudelaire*, no qual Engels é apresentado como um observador desprovido da desenvoltura do *flâneur*: “Em Engels, a multidão tem algo que provoca angústia”, *In Os Pensadores*, p. 43.

⁹⁹ *Passagens*, M 20a, 1.

¹⁰⁰ Ver *Teoria da alienação em Marx* (2006) de István Mészáros.

A contradição fundamental do *flâneur* reside exatamente no fato de que ele, em meio às massas, é observador, tem a sensação de ser continuamente observado, mas não passa de um anônimo, e isso é a sua principal arma. Essa relação é pautada pela dialética, na qual há, de um lado, o “homem que se sente olhado por tudo e por todos, como um verdadeiro suspeito; e de outro, o homem que dificilmente pode ser encontrado, o escondido.”¹⁰¹ Assim o ócio se transforma no método de trabalho do *flâneur* e sua ociosidade “é um protesto contra a divisão social do trabalho.”¹⁰²

A experiência do choque é o ‘centro do trabalho artístico de Baudelaire’. “Sob o domínio do espanto, Baudelaire não escapa de provocá-lo ao seu redor.”¹⁰³ Sua atividade é como a do esgrimista que precisa “aparar os *chocs* de onde quer que proviessem”, num mecanismo de defesa tipicamente baudelaireano. Mas o duelo de Baudelaire é também contra si mesmo, no sentido de evitar que as imagens lhe fujam. Cada golpe do esgrimista precede deve ser certo, pois não haverá chance para novas tentativas, como se vê no poema *A uma passante*, citada por Benjamin como modelo do “amor à última vista”, típico do encontro-desencontro que marca o ritmo das massas:

“Longe daqui! Tarde demais! Nunca talvez!

Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste,

*Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!”*¹⁰⁴

Inicialmente, o flânar de Baudelaire tinha algo de improvisação, o que se contrapõe à atividade do esgrimista já maduro. “Nos primeiros anos de sua existência como literato, quando morava no Hotel Pimodan, os seus amigos podiam constatar a discricção com que ele banira do seu quarto todos os vestígios de trabalho: em primeiro lugar, a própria escrivantina.”¹⁰⁵ O poeta queria ‘conquistar a rua’, a mesma que mais tarde, “após abandonar pouco a pouco a sua existência burguesa, a rua se tornou para

¹⁰¹ *Passagens*, M2, 8, p. 465.

¹⁰² *Ibidem*, M 5, 8, p. 471.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 40.

¹⁰⁴ *As Flores do Mal*, p. 345.

¹⁰⁵ BENJAMIN, W. *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*, p. 95.

ele cada vez mais um refúgio.”¹⁰⁶ É aí que a atividade do esgrimista se torna mais presente, como se vê também no poema *Lê Soleil*:

*“Ao longo dos subúrbios, onde nos pardieiros
Persianas acobertam beijos sorrateiros,
Quando o impiedoso sol arroja punhais
Sobre a cidade e o campo, os tetos e os trigais,
Exercerei a sós a minha estranha esgrima,
Buscando em cada canto os acasos da rima,
Tropeçando em palavras como nas calçadas,
Topando imagens desde há muito já sonhadas.”*¹⁰⁷

O *flâneur* é um revoltado, mas incapaz de transformar sua revolta em transformação social. O que ele pode fazer é o que de fato faz: ele flana, vagueia sem rumo, perdido em sua própria casa, descobrindo detalhes reveladores onde antes só residiam a rotina e o habitual. Baudelaire representa esse tipo de *flâneur*, e sua atividade guarda simulacro com o surrealismo, uma vez que este movimento também acertou o alvo central circunscrito na modernidade, ou seja, desvendou aspectos centrais da mitologia moderna. Baudelaire o fez de modo alegórico, e os surrealistas através do êxtase.

6. *O surrealismo*

O surrealismo penetrou profundamente no sonho moderno, produzindo novas experiências oníricas, profanas, mas Benjamin alerta: “estas experiências não se

¹⁰⁶ Ibidem.

¹⁰⁷ BAUDELAIRE. C. *As Flores do Mal*, p. 319.

restringem de modo algum a sonhos, a horas de haxixe ou de fumo opiático.”¹⁰⁸ A experiência do surrealismo se funda na embriaguez, no êxtase, no “afrouxamento do eu” pelo sonho. A inspiração religiosa que circunda o surrealismo reside no reconhecimento de uma nova mitologia inaugurada no bojo da modernidade e, por isso, assumindo a ‘inspiração religiosa’ como fonte criadora. Para Benjamin, o que falta ao surrealismo é exatamente o elemento que permite uma superação de tal inspiração. Falta a revelação profana, a “*inspiração materialista, antropológica, para a qual o haxixe, o ópio e outras coisas mais podem constituir o estágio preparatório. (Mas um estágio perigoso. E o das religiões é o mais severo.)*”¹⁰⁹

O surrealismo não se trata de puro devaneio, pois encontra sua força no diagnóstico da a mágica que representa o mundo moderno. É o que se vê, por exemplo, neste pequeno trecho de *Lê paysan de Paris* de Louis Aragon, citado por Susan Buck-Morss:

“Eles são os grandes deuses vermelhos, os grandes deuses amarelos, os grandes deuses verdes (...) Quase nunca os seres humanos se submeteram a tal visão bárbara de destino e força. Escultores anônimos (...) construíram esses fantasmas metálicos (...). Esses ídolos têm uma semelhança familiar, que os torna pavorosos. Decorados com palavras inglesas e outras palavras criadas de novo, com um braço longo e flexível, uma cabeça luminosa e sem feições, um único pé, e uma barriga impressa com números – às vezes esses depósitos de gasolina exercem sua fascinação de deuses egípcios, ou aqueles de tribos canibais que adoram nada que

¹⁰⁸ BENJAMIN, W. “Surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia”. In *Os Pensadores*. Trad. Erwin Theodor Rosental, p. 84. Daqui em diante *Surrealismo...*

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 84.

*não seja a guerra. O óleo de motor Texaco!
Esso! Shel! Nobres inscrições de potencial
humano! Em breve nós nos cruzaremos
ante nossos mananciais, e os mais jovens
dentre nós perecerão por terem visto suas
ninfas no nafta.”¹¹⁰*

Aragon se refere aos postos de gasolina e às “multinacionais” do petróleo de um modo estupefato. A expressão “fantasmas metálicos” e “ídolos” demonstram bem a dimensão que a maquinaria moderna atinge no autor revelando a forma fetichizada que domina o mundo das mercadorias. O trecho de Aragon sugere uma relação íntima entre o mundo antigo e as coisas da modernidade, uma relação que o autor e o movimento teriam ignorado. A negligência quanto a essa questão enfraquece as energias revolucionárias do surrealismo, mas não lhes tira totalmente os méritos.

Pelo contrário, Benjamin vê no surrealismo uma força capaz de notabilizar a nova mitologia, a mitologia moderna, mas é preciso mais do que isso. É preciso mobilizar energias revolucionárias. A posição de Benjamin quanto ao tema já se delineava em *Rua de mão única*. No fragmento “Posto de gasolina”, que abre o livro, Benjamin acena essa tese ao afirmar que “a verdadeira atividade literária não poder ter a pretensão de desenrolar-se dentro de molduras literárias”, e propõe uma “alternância entre agir e escrever”, privilegiando “formas modestas”, cujo objetivo deve ser a “influência em comunidades ativas...”¹¹¹

A preocupação em não fixar padrões para a atividade literária é visível, uma vez que as ‘molduras’ engessam toda e qualquer atividade intelectual. Por isso, se é preciso evitar molduras, trata-se de perceber que a arte já não pode mais se limitar aos ditames, por um lado, de especialistas e, por outro, do próprio aparelho de produção. Assim, se não se pode admitir molduras, o que efetivamente pode ser arte na modernidade? A experiência da fotografia e, sobretudo do cinema, indicou fortemente que tudo pode ser arte, e o surrealismo é a prova final disso. A literalização das condições de vida, tal

¹¹⁰ BUACK-MORSS, S. *Dialética do olhar*, p. 307.

¹¹¹ BENJAMIN, W. *Rua de mão única*. IN *Obras Escolhidas II*, p. 11.

como aparece no *autor como produtor*, não se caracteriza como modelo, mas a confirmação da abertura que a reprodução técnica oferece ao escritor.

Por qual motivo a construção da vida aparece, ainda no fragmento *Posto de Gasolina*, alijada de convicções? É a crise da vida moderna que alimenta esta tese e aqui se encontra uma íntima ligação com a experiência da vida adulta que se vê no fragmento *Experiência*. O domínio dos fatos sobre a construção da vida é semelhante à vida séria, vida do trabalho imposta pelo adulto aos jovens. Vida séria como abandono dos sonhos, das utopias, das convicções. É preciso encontrar uma literatura capaz de dar conta dessa situação. As formas modestas se contrapõem à universalidade que não é possível atingir na modernidade, daí a metáfora das máquinas (o que explica o título *Posto de gasolina*). O agir e o escrever encontram um lugar tímido nas opiniões, porém com maior eficiência uma vez que se conheça as engrenagens da máquina que se pretende borrifar.

“As opiniões, para o aparelho gigante da vida social, são o que o óleo para as máquinas; ninguém se posta diante uma turbina e a irriga com óleo de máquina. Borrifa-se um pouco em rebites e juntas ocultos, que é preciso conhecer.”¹¹²

As opiniões são importantes, mas na dose certa e nos locais certos. Ademais, a vida social se torna um objeto de conhecimento do escritor, mas também de ação, de práxis conforme Marx. Os ‘rebites’ e as ‘juntas’ representam os espaços precisos que o escritor deve atuar como alguém que produz objetos relevantes à vida social, como alguém que produz no interior da própria vida social, à mercê de todas as contradições que a envolvem.

Os surrealistas tentaram conquistar as forças do êxtase para a revolução, mas para isso é preciso um preparo metódico e disciplinar. O êxtase, em si mesmo, é anárquico, o que é importante, mas insuficiente.

¹¹² Ibidem, p. 11.

É importante ressaltar que a construção do socialismo na Rússia interfere diretamente nas considerações de Benjamin sobre o surrealismo. Um dos elementos que torna o movimento mais próximo do comunismo é o mesmo que o impele para o anarquismo: a liberdade de compor o que se quiser, que estava em xeque na Rússia. Benjamin escreveu o ensaio sobre o surrealismo em 1929, ano em que Trótski foi expulso da Rússia após a consolidação do stalinismo. Benjamin não alimentava esperanças com a situação, mas não deixou de reconhecer que a revolução implica um caráter ditatorial, ou seja, a ditadura do proletariado (é o que se vê nas *Teses*, onde se fala em “verdadeiro estado de exceção”). Hoje é evidente que na Rússia o que vigorou foi a ditadura da burocracia, do partido, etc., mas não do proletariado. Este permaneceu aliado do poder.

De todo modo, a idéia do estado de exceção que permeia a revolução socialista para Benjamin é questão fundamental, pois como ele mesmo afirma, era a situação que se vivenciava nos anos 20 e 30. Ao mencionar a luta pela libertação da humanidade como bandeira central do surrealismo, Benjamin pergunta: “Mas conseguem (os surrealistas) unir esta experiência de liberdade (o êxtase, o afrouxamento do eu, etc.) com aquela outra experiência revolucionária, que temos de reconhecer, porque a vivemos: com o caráter construtivo, ditatorial da revolução? Em breves palavras conseguem fundir revolta e revolução?”¹¹³

Assim, literatura e política conectam-se de modo inexorável, ou como diz o próprio Benjamin, trata-se de uma “política poética.” Na *Obra de arte...* a política é o fundamento da arte porque é o fundamento da produção e da reprodução técnica da arte. Mobilizar as energias da embriaguez para a revolução significa, inequivocamente, isolar a arte contra o otimismo que impregna o ar político dos “partidos da burguesia”, cujo programa não passa de uma “péssima poesia de primavera, saturada de metáforas.”¹¹⁴ O otimismo continuará sendo alvo de críticas até as *Teses*, pois Benjamin há muito (desde os primeiros ensaios) desconfiava e alimentava uma aversão profunda à sociedade burguesa. O otimismo da social-democracia é como uma imagem do futuro perfeito produzida pela visão de mundo sustentada pela fé cega no progresso. Lá, nas *Teses*, o otimismo da social-democracia não produz resistência alguma ao progresso, e por isso

¹¹³ *Surrealismo...*, p. 90.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 90.

nada faz para impedir que o Anjo da História seja arrastado pela corrente que sopra do paraíso, bem dito, do passado-futuro. No ensaio sobre o surrealismo já se revela tal crítica, que se estende ao marxismo oficial da época.

“O socialista vê ‘o futuro mais belo para os nossos filhos e netos’ no fato de que todos agem ‘como se fossem anjos’, todos possuem tanto ‘como se fossem ricos’ e todos vivem ‘como se fossem livres’. Não há nenhum vestígio real, bem entendido, de anjos, de riqueza e de liberdade. Apenas imagens. E o tesouro de imagens desses poetas da social-democracia, seu gradus ad Parnassum? O otimismo.”¹¹⁵

Mas o surrealismo não se enquadra na crítica. Outro mérito do movimento foi tentar dar uma resposta comunista à pergunta: “onde estão os pressupostos da revolução? Na transformação das opiniões ou na transformação das relações externas?”. Essa é “a questão capital, que determina a relação entre a moral e a política e que não admite qualquer camuflagem.”¹¹⁶ A questão teria sido levada aos escritores por Pierre Naville, que segundo Benjamin, colocou a organização do pessimismo na ordem do dia, e é nisso que se distancia da social-democracia e do marxismo oficial. A resposta dos surrealistas à questão se aproxima do comunismo exatamente porque o movimento em função do mesmo pessimismo, ‘integral’, ‘sem exceção’, se coloca em posição de desconfiança,

“desconfiança acerca do destino da literatura, desconfiança acerca do destino da liberdade, desconfiança acerca do

¹¹⁵ Ibidem, p. 90.

¹¹⁶ Ibidem, p. 90.

destino da humanidade européia, e principalmente desconfiança, desconfiança e desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre classes, entre os povos, entre os indivíduos. E confiança ilimitada apenas na I.G. Farben e no aperfeiçoamento técnica da Força Aérea (Luftwaffe). E então?”¹¹⁷

Segundo Michael Löwy, esta passagem aponta um pessimismo do próprio Benjamin, uma visão crítica que o permite perceber “as catástrofes que esperavam a Europa, perfeitamente resumidas na frase irônica sobre a ‘confiança ilimitada.’”¹¹⁸ O autor lembra que Benjamin não poderia prever as destruições que a Luftwaffe impôs às cidades alemãs, ou o papel importante que a I.G. Farben ocupou na produção do gás utilizado no genocídio, além de abrigar mão-de-obra dos prisioneiros nos campos de concentração. Entretanto, afirma Löwy, Benjamin foi o “único entre os pensadores e dirigentes marxistas daqueles anos”, que teve “a premonição dos monstruosos desastres que podia engendrar a civilização industrial/burguesa em crise.”¹¹⁹ O ensaio *Teorias do fascismo alemão* parece corroborar a tese de Löwy, uma vez que em tal escrito Benjamin sugere uma continuação da Primeira Guerra, com efeitos ainda mais devastadores, também em tom premonitório.

O pessimismo era, então, uma forma interessante de resistência ao discurso político e ao rumo que as coisas tomavam na Europa dos anos 20 e 30. Mas ao pessimismo era preciso acrescentar um elemento organizativo, criador de energias revolucionárias. “Organizar o pessimismo significa simplesmente extrair a metáfora moral da esfera política, e descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem. Mas esse espaço não pode de modo algum ser medido de forma contemplativa.”¹²⁰ Por que extrair a metáfora moral da política? Porque na relação entre

¹¹⁷ Ibidem, *IN Obras Escolhidas I*, p. 34.

¹¹⁸ LÖWY, M. “A filosofia da história de Walter Benjamin”. *IN Estudos Avançados*, volume 16, n. 45. São Paulo, 2002.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ *Surrealismo...*, *IN Obras Escolhidas I*, p. 34.

moral e política é preciso distinguir entre a ação política e a ação moral, distinguir entre os pressupostos teóricos e práticos da revolução.

A tarefa do intelectual revolucionário é teórico-prática, a questão é se elas devem ou não serem cumpridas simultaneamente. Ao indicar a extração da metáfora moral da política, Benjamin sugere que a revolução não se dá no campo das opiniões, à revelia de sua relevância. É, na verdade, o que se verá no *autor como produtor*. Lá como cá as opiniões são insuficientes para a revolução porque elas se fixam no plano da individualidade, da moralidade pura e simples. As opiniões assumem função importante no corpo da vida social apenas, como se viu, na dose certa. De resto, é preciso agir. O capítulo a seguir ocupa a função específica de contrabalancear a interpretação pessimista que se pode montar a partir da interpretação da decadência da *Erfahrung*, dos fracassos de Baudelaire e da impotência revolucionária do surrealismo.

Assim, o último capítulo deste trabalho se compõe como ponto de conversão para pensar, em termos notadamente materialistas, a relação entre estética e política na modernidade. Com isso completa-se a imagem da origem da atividade intelectual, isto é, o modo como as modernas relações de produção intelectual se originam no século XIX e se reconfiguram em conjunto com outros traços também reconfigurados num contexto específico do século XX: os anos do fascismo e da guerra.

CAPÍTULO III - ESTÉTICA E POLÍTICA NO COMBATE AO FASCISMO-CAPITALISMO

1. *A técnica como elo entre estética e política*

Num trecho sobre o processo de *Compra e venda da força de trabalho*, também no *Capital*, Marx analisa como comprador e vendedor da força de trabalho aparecem no mercado como dois livres negociadores, mas, na verdade, segundo Marx, essa relação se funda na necessidade de sobrevivência da classe trabalhadora, bem como na necessidade de mão-de-obra para a produção do capital. Isso transformava a classe trabalhadora na principal força contra o capital e, com isso, contra a burguesia. Era esse o pressuposto fundamental da luta de classes nas reflexões de Benjamin sobre estética e política.

A luta de classes forjou uma tradição revolucionária que estava em decadência com a hegemonia da *Erlebnis*. A social-democracia e o marxismo da II Internacional depositavam esperanças no progresso, e com isso castravam as energias revolucionárias da classe operária. Acreditar que no futuro está a salvação é notório nas crenças irresolutas tal como a que configura a essência da fé no progresso capitalista. Foi isso que se viu, neste trabalho, com o comentário de algumas das *Teses*.

A Primeira Guerra Mundial apresentou ao mundo o potencial destruidor da técnica, do progresso, e o mundo peremptoriamente parecia aguardar a inevitável sequência do massacre da técnica sobre o corpo humano. Para Benjamin, de modo algum tal realidade poderia ser ao mesmo tempo comparada a um avanço político para a classe operária. Que a técnica ocupe um lugar central na obra de Benjamin em nada depõe contra a idéia de que o autor adotava uma postura radicalmente crítica quanto aos efeitos catastróficos da técnica. Se a destruição é o *ethos* da modernidade, então aquela metáfora de Baudelaire, a saber, a modernidade como morte, assume no fascismo a

morte como gozo estético. A crença no progresso técnico compartilha a visão da guerra como espetáculo.

Entretanto, a técnica não assume em Benjamin um caráter definitivo. Suas reflexões também apontam para certas contradições, uma vez que o progresso é, ao mesmo tempo, método de interpretação e modo de viver a história. O progresso como interpretação da história tem a técnica como medida. Já o progresso como modo de viver a história tem na técnica o conceito dialético de sua lógica auto-destrutiva. Por essa razão a técnica como conceito dialético aparece em Benjamin sob várias facetas.

Neste último capítulo são apresentadas algumas dessas facetas. O objetivo é esclarecer a posição de Benjamin quanto ao papel da técnica como conceito dialético capaz de oferecer ao intelectual melhores chances de combate político. É também aí que se percebe com maior nitidez os limites impostos ao intelectual e a própria reconfiguração da atividade intelectual que provoca rupturas com conceitos tradicionais, concernentes ao produtor e ao que é produzido, isto é, autor e obra.

2. *A técnica transformadora do Teatro Épico*

Em um ensaio de 1931, a primeira versão do texto *Que é teatro épico?*, Benjamin afirma que o que distingue o teatro épico do teatro tradicional é o conjunto de relações funcionais entre palco e público, texto e representação, diretor e atores. O princípio é uma tentativa de alterar funcionalmente tais relações, cujo conceito central é a *refuncionalização*.

O fato de que o aparelho de produção passou a ser “um instrumento contra o produtor” forja um redimensionamento da atividade teatral. Vejamos passo a passo como Benjamin formula as novas relações decorrentes da organização funcional do teatro épico:

1) O texto, antes entendido como fundamento do teatro, passa a ser instrumento ou de preservação da atividade teatral (teatro comercial) ou de sua modificação (teatro épico);

2) o palco, antes ‘espaço mágico’, que significa o mundo, agora passa a ser utilizado como ‘sala de exposição’;

3) o público deixa de ser um ‘agregado de cobaias hipnotizadas’ e passa a ser uma ‘assembléia de pessoas interessadas’;

4) o texto encontra na representação um ‘controle rigoroso’ e não mais se baseia numa ‘interpretação virtuosística’;

5) o diretor abandona a posição de instrutor e ocupa o lugar de quem transmite teses, diante as quais o ator deve se posicionar;

6) o ator, por sua vez, renuncia à posição de ‘artista mímico’ e ocupa o lugar de um ‘funcionário’, cuja tarefa é ‘inventariar’ seu papel.

Tais alterações se situam no contexto da ‘interrupção da ação’, uma das principais funções do teatro épico. A interrupção da ação, diz Benjamin, “combate sistematicamente qualquer ilusão do público”¹²¹ porque o teatro épico ‘não reproduz condições, ele as descobre’. Ao descobri-las, provoca o estranhamento do público. Com a interrupção da ação, os acontecimentos são imobilizados, retirados de seu contexto, obrigando o espectador a “tomar uma posição quanto à ação, e o ator, a tomar uma posição quanto ao seu papel.”¹²²

Assim, o teatro épico segue uma tendência muito viva no cinema e no rádio: a montagem. Isso é fundamental, pois Benjamin acredita que a montagem brechtiana, ao contrário de suas formas modistas, é totalmente humanizada. A cena de família tomada

¹²¹ BENJAMIN, W. “O autor como produtor”. IN *Obras Escolhidas I*, p. 133.

¹²² *Ibidem*, p. 133.

como exemplo de texto que descobre uma situação é bem esclarecedora sobre a importância da interrupção da ação na interpretação de Benjamin. Em tal cena, uma mulher está preparada para lançar sobre a filha um objeto. Ao mesmo tempo, o pai está abrindo a janela para chamar a polícia. Nesse momento aparece um estranho que se depara estranhamente com as condições do local¹²³.

O olhar do estranho é o olhar do próprio espectador que se vê apanhado pelo assombro da descoberta de uma situação comum, habitual. Nesse sentido, o objetivo do teatro épico “não é tanto alimentar o público com sentimentos, ainda que sejam de revolta, quanto aliená-lo sistematicamente, pelo pensamento, das situações em que vive.”¹²⁴ O assombro aqui assume um papel central, pois ‘é no indivíduo que se assombra que o interesse desperta’, ao passo que a alienação aparece positivamente, no sentido de uma descoberta daquilo que foi esquecido, mas cotidianamente é conhecido de todos. A descoberta brechtiana é uma lembrança, é um ato de lembrar-se daquilo que foi esquecido porque nunca se tornou efetivamente uma experiência, no sentido da *Erfahrung*. Afastando-se da situação é que se a descobre com o assombro do seu absurdo, humor, etc.

Daí se segue outro aspecto importante do teatro épico. Ele é destinado, como diz Benjamin, aos indivíduos que ‘não pensam sem motivo’, ou seja, o interesse de Brecht é a transformação das massas em especialistas, mas isso só é possível graças ao caráter (dialeticamente) alienante da interrupção da ação. Sem tal distanciamento, não há a descoberta das situações, mas apenas a sua reprodução, tampouco haveria o estímulo ao pensamento, já que um dos princípios do teatro épico é exatamente cumprir uma função organizadora do seu público, ou seja, o público operário.

Afastar-se de uma situação vivida não significa, contudo, afastar-se da realidade vivida. Significa, pois, uma reaproximação com essa mesma realidade. Um novo contato mediado pelo teatro épico. O caráter didático aí consiste também em transformar o teatro num *meeting* político, mas com qualidade. A qualidade pensada por Benjamin no contexto da luta política depende das inovações técnicas. Sobre o que se basearia essa qualidade concretamente é o tipo de questão que pode surgir automaticamente, e com isso aponta-se para uma das teses mais singelamente implícitas

¹²³ BENJAMIN, W. “Que é teatro épico?”. IN *Obras Escolhidas I*, p. 82.

¹²⁴ *O autor como produtor*, p. 134.

no *autor como produtor*: buscar inovações técnicas significa libertar-se de correntes impostas pelo aparelho de produção burguês.

No que diz respeito ao teatro épico, a elaboração do que Benjamin chama de novo palco, em função da refuncionalização vista a pouco, permite “todas as liberdades frente à criação literária”¹²⁵, ou seja, a liberdade de criação literária só se dá a partir da superação dos próprios limites técnicos que estão no bojo da atuação do aparelho de produção burguês sobre o autor.

O teatro épico representa para Benjamin um exemplo de “alimentar um aparelho de produção e modificá-lo no sentido do socialismo” porque seu germe revolucionário está contido nas inovações técnicas que alteram completamente a função do teatro. É isso que faltou ao surrealismo: uma arte capaz de mobilizar energias revolucionárias, no caso de Brecht, mobilizar as massas operárias em torno de um teatro político, por isso com toda a qualidade que lhe é própria por conta de sua tendência literária.

Através do conceito de refuncionalização em consonância com a técnica da paralisação, vê-se bem que Benjamin atribui ao teatro épico de Brecht aquela característica que aqui julga-se fundamental para pensar a atividade intelectual enquanto atividade crítica, a saber: o assombro que remete à técnica do despertar. No teatro épico, o público desperta por força mesmo de uma descoberta inusitada, tal como a captação de uma imagem fugidia, no sentido em que Benjamin pensou as imagens dialéticas, que também são fundamentais para pensar a importância da fotografia e do cinema. No caso do teatro épico, é isso que permite retirar a situação cotidiana de seu desgaste habitual e aplicar-lhe novo sentido, numa tentativa de retirar o próprio teatro do *ciclo desgastante do aparelho de produção burguês*, ainda que alimentá-lo seja inexorável.

“o aparelho burguês de produção e de publicação pode assimilar, e até mesmo propagar, espantosas quantidades de temas

¹²⁵ “O que é teatro épico”. *IN Sociologia*, p. 204.

revolucionários sem, com isso, colocar seriamente em questão a própria estrutura e a própria existência de classe que dominam esse aparelho”¹²⁶,

Retomamos a citação acima para deixar mais claro o que Benjamin quer dizer com abastecer o aparelho de produção. O que está em discussão, entre outras coisas, é a autonomia do autor, definida no *autor como produtor* como “*liberdade de escrever o que quiser.*”¹²⁷ Essa liberdade estaria comprometida não só em função da ascensão do fascismo, mas sobretudo pelas próprias condições de produção intelectual que se estabelecem na modernidade. Também se deve considerar o contexto da luta de classes, que era um elemento decisivo para a reflexão política do intelectual. Quanto a isso, diz Benjamin:

“Em vossa opinião a situação social contemporânea o força a decidir a favor de que causa colocará sua atividade. O escritor burguês, que produz obras destinadas à diversão, não reconhece tal alternativa. Vós lhe demonstrais que, sem o admitir, ele trabalha a serviço de certos interesses de classe. O escritor progressista conhece essa alternativa. Sua decisão se dá no campo da luta de classes, na qual se coloca ao lado do proletariado. É o fim de sua autonomia.”¹²⁸

¹²⁶ “O autor como produtor”. *IN Sociologia*, p. 194.

¹²⁷ *Ibidem*.

¹²⁸ *Ibidem*.

No *autor com o produtor* o entretenimento ganha a forma do escritor rotineiro, que Benjamin define como “o homem que renuncia por princípio a modificar o aparelho de produção a fim de romper sua ligação com a classe dominante, em benefício do socialismo”¹²⁹, e continua, afirmando que “uma parcela substancial da chamada literatura de esquerda não exerceu outra função social que a de extrair da situação política novos efeitos, para entreter o público.”¹³⁰

Ora, um dos méritos do avanço técnico residiria no fato de permitir às massas a possibilidade de se tornarem também produtoras. Benjamin lança essa responsabilidade sobre o autor enquanto alguém que se propõe a tarefa política de colocar à disposição, tanto dos outros produtores como dos *consumidores*, um aparelho de produção melhorado. Na concepção de Benjamin, “esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores ou espectadores.”¹³¹ Há um pressuposto importante aqui, que aparece tanto no *autor como produtor* como na *Obra de arte...*: o avanço dos meios técnicos da produção cultural forja ao mesmo tempo em que dissolve o muro que separa autor e público.

Os recursos disponibilizados, sobretudo pela imprensa, se consolidam enquanto possibilidade de uma cultura efetivamente produzida pelas massas e retirá-las da condição de meros leitores ou espectadores, diferença fundamental entre Benjamin e Adorno. Este rejeita totalmente a cultura de massas, portanto, rejeita também os instrumentos técnicos que a tornam possível. Para Benjamin,

“raros são os europeus inseridos no processo de trabalho que em princípio não tenham uma ocasião qualquer para publicar um episódio de sua vida profissional, uma reclamação ou uma reportagem. Com isso a diferença essencial

¹²⁹ “O autor como produtor”. IN *Obras Escolhidas I*, pág. 128.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 128.

¹³¹ *Ibidem*, p. 132.

entre autor e público está a ponto de desaparecer.”¹³²

Isso significa que a batalha ideológica se trava num campo em que a burguesia tem vantagem. Neste caso, cabe a lembrança de que a burguesia é uma classe revolucionária, e por isso as idéias revolucionárias coexistem com o pensamento reacionário no capitalismo. É essa a contradição maior apontada por Benjamin no *autor como produtor*. Os interesses de classe têm duplo sentido no contexto em que essa constatação é feita.

Implicitamente, percebe-se a idéia de que o pensamento burguês é confuso na mesma medida em que é confusa a situação do intelectual. Os interesses de classe se confundem com opções estético-políticas, que por sua vez remontam a problemas insolúveis, como a relação entre forma e conteúdo por exemplo. A idéia de refuncionalização limpa o terreno, mas não joga a sujeira para debaixo do tapete. Se a fusão das formas literárias é um mérito da técnica, então esta última como conceito dialético também sofre constantes alterações, não apenas em função do desenvolvimento das forças produtivas, mas especialmente na função que desempenha no corpo social. É essa função que ilustra a atuação crítica do intelectual. A aplicação da técnica é ambígua, por isso a atuação do intelectual é também ambígua. A técnica pode tanto dissolver quanto reabilitar a crítica e ao intelectual cabe a tarefa de, em todos os espaços de atuação, perceber as rachaduras da armadura que protege o aparelho produtivo.

3. *Técnica literária como engajamento*

Os limites do aparelho produtivo são abordados aqui a partir da oposição entre a *Nova Objetividade* e o *Teatro Épico* de Brecht. O primeiro estaria transformando a miséria em objeto de consumo, entretenimento. Benjamin cita o exemplo da fotografia, especificamente, um livro de Renger-Patsch, sob o título *O mundo é belo*. Segundo

¹³² BENJAMIN W. “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. IN *Os Pensadores*. Trad. José Lino Grünnewald. São Paulo; Abril Cultural, 1983, p. 184. Daqui em diante *A obra de arte...* .

Benjamin, este livro representava o apogeu da fotografia da *Nova Objetividade*, mas sua técnica representava uma renovação do mundo segundo os critérios da moda. Seguir os critérios da moda aqui significa interpretar a fotografia em seu caráter cada vez mais moderno, no sentido das diferentes matizes que se abrem em função dos desdobramentos da própria sociedade moderna.

Neste caso, ‘transformar a miséria em objeto de consumo’ representa, no que tange à fotografia, não abalar a barreira entre escrita e imagem. “Temos que exigir dos fotógrafos a capacidade de colocar em suas imagens legendas explicativas que as liberem da moda e lhes confirmem um valor de uso revolucionário”¹³³, é o que afirma Benjamin, mas pensando na superação das ‘esferas compartimentalizadas de competência no processo de produção intelectual, que a concepção burguesa considera fundamentais’, o que pressupõe inovações técnicas, e imprimir legendas explicativas às fotografias é uma dessas inovações. Contudo, como isso é capaz de liberar a fotografia da moda e conferir-lhe um valor de uso revolucionário?

Segundo a interpretação de Benjamin, o conceito de refuncionalização é um passo da superação das contradições impostas à atividade intelectual e, portanto, trata-se de um conceito vinculado à técnica.

A refuncionalização, para Benjamin, significa a “transformação de formas e instrumentos de produção por uma inteligência progressista e, portanto, interessada na liberação dos meios de produção, a serviço da luta de classes.”¹³⁴ A liberação dos meios de produção, entendida aí como superação do controle funcional capitalista, é a tarefa que se exige do intelectual revolucionário. Benjamin, ainda com Brecht, adota tal formulação, definida na “exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem o modificar, na medida do possível, num sentido socialista.”¹³⁵ A *Nova Objetividade* representa um exemplo de abastecimento do aparelho de produção sem modificá-lo porque, no caso da fotografia, mantém uma distinção convencional entre imagem e texto que contribui para a utilização modista não somente da fotografia, mas do próprio objeto de captação, ainda que seja um objeto de caráter revolucionário.

¹³³ “O autor como produtor”. *IN Obras Escolhidas I*, p. 129.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 129.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 127.

A exigência feita por Benjamin ao fotógrafo é de natureza revolucionária porque estaria situada no contexto daquela fusão das formas literárias, observada na imprensa soviética. Portanto, cumpre a função de ‘transformar formas e instrumentos de produção’. Já na crítica feita à literatura da *Nova Objetividade*, acusada também de ‘transformar em objeto de consumo a luta contra a miséria’, vê-se outra linha de argumentação. No *autor como produtor* Benjamin aborda o caráter propagandista do movimento, retomando a refuncionalização da qual se falou a pouco.

O problema reside no conceito de tendência. O propagandismo consiste na simples divulgação de idéias revolucionárias, e Benjamin entende que isso não é suficiente para uma definição política da obra. Para esclarecer esta questão, cumpre retornar ao ensaio *Melancolia de esquerda*, escrito em 1930, em função de um livro recém-lançado à época por Erich Kästner, autor da *Nova Objetividade*.

Destaca-se uma passagem em particular do texto, na qual Benjamin define o caráter geral da obra de Kästner:

*“a popularidade desses poemas (de Kästner) está ligada à ascensão de uma camada social que se apoderou sem qualquer disfarce de suas posições de poder econômico e que, como nenhuma outra, se orgulha do caráter explícito e não-dissimulado de sua fisionomia econômica.”*¹³⁶

A camada social a que Benjamin se refere é a pequena burguesia alemã dos anos 30. “É para essa camada, desde o princípio, que o poeta tem algo a dizer, é ela que o autor lisonjeia, não mostrando-lhe um espelho, mas correndo com o espelho atrás dela, desde seu despertar até a hora em que ela se recolhe para dormir.”¹³⁷

¹³⁶BENJAMIN, W. “Melancolia de Esquerda”. *IN Obras escolhidas I*, pág. 73.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 74.

A metáfora do espelho é uma forma de definir a relação que os poemas de Kästner estabelecem com seus leitores. Sua obra cumpre a função de entretenimento. Mostrar-lhes o espelho significaria interromper a ação cotidiana dessa camada social, arrancar-lhe de sua rotina. Aí vê-se um vestígio daquele despertar pelo assombro, pela imobilização do cotidiano.

Pelo contrário, com a frase “correr com o espelho atrás dela” é possível interpretar que os poemas de Kästner se integram à rotina dessa pequena burguesia, esgotando a função política da obra. “O próprio ódio que ela proclama contra a pequena burguesia tem um aspecto pequeno-burguês de intimidade excessiva”¹³⁸, tendo em vista que o autor se pretendia revolucionário, a favor da classe trabalhadora e nada tinha a ver com o movimento operário, mas imaginava estar combatendo a burguesia com seus poemas.

Para Benjamin, isso poderia ser traduzido em uma espécie de ingenuidade, na qual

*“a grotesca subestimação do adversário, que está na raiz de suas provocações, mostra até que ponto a posição ocupada por essa inteligência radical de esquerda está de antemão perdida. (...) Os publicistas radicais de esquerda, do gênero de um Kästner, Mehring ou Tucholsky, são a mímica proletária da burguesia decadente.”*¹³⁹

O propagandismo revolucionário definido por Benjamin nessas palavras se completa com a caracterização bem peculiar das obras da *Nova Objetividade*: “sua função política é gerar cliques, e não partidos, sua função literária é gerar modas, e não

¹³⁸ Ibidem, p. 74.

¹³⁹ “O autor como produtor”. *IN Obras Escolhidas I*, p. 131.

escolas, sua função econômica é gerar intermediários, e não produtores.”¹⁴⁰ Este trecho contém a concepção de Benjamin sobre não somente a função política, mas também literária e econômica de um certo tipo de literatura: a literatura de mercado. A primeira contraposição, *cliques*-partidos, equivale a dizer que, politicamente, tudo que Kästner consegue é a formação de clubes, grupos, quando o objetivo deveria ser a organização política dos próprios escritores. A segunda contraposição, modas e escolas, serve de complemento à primeira. Fundar moda significa, literariamente, fixar padrões de produção em função da aceitação no mercado, neste caso, um certo público. Gerar escolas remete à terceira contraposição, intermediários-produtores, pois isso exigiria a transformação de consumidores em colaboradores.¹⁴¹

O que está na raiz da crítica é, no fundo, a concepção do que seja uma obra literária engajada, no sentido daquela refuncionalização brechtiana. A função organizadora da obra não se limita à propaganda, pois a tendência política não basta, o que equivale a dizer que as opiniões, embora importantes, precisam ser acompanhadas de uma “atitude que o escritor deve adotar para concretizar essa tendência.”¹⁴² Esse comportamento pedagógico, prescritivo, se resume na afirmação de que ‘um escritor que não ensina nada aos outros escritores não ensina nada a ninguém’. Para Benjamin, o Teatro Épico de Brecht era um exemplo da refuncionalização e do caráter modelar que deve ter uma obra literária.

“A inteligência que fala em nome do fascismo deve desaparecer. A inteligência que o enfrenta, confiante em suas próprias forças miraculosas, há de desaparecer.

¹⁴⁰ Ibidem, p. 131.

¹⁴¹ No Brasil dos anos 60 e 70 temos o movimento tropicalista como exemplo de tais contradições, isto é, a dificuldade de fundir política e literatura sem, com isso, render-se aos ditames da moda e do mercado.

¹⁴² “O autor como produtor”. *IN Obras Escolhidas I*, p. 132.

Porque a luta revolucionária não se trava entre o capitalismo e a inteligência, mas entre o capitalismo e o proletariado.”¹⁴³

A luta revolucionária não se trava entre o capitalismo e a inteligência porque não é a inteligência (intelectualidade) que faz a revolução. Sua posição social é por demais ambígua para assumir tal tarefa. Quem é o intelectual nas relações de produção? Daí a idéia de o autor como produtor, ou seja, o autor como alguém que produz uma mercadoria, alguém inserido num aparelho de produção que o domina, um aparelho que se tornou um instrumento contra o produtor. Qual é a idéia de revolução que atua como pano de fundo? Ora, o controle do aparelho de produção. Para Benjamin, o intelectual engajado é aquele que se dispõe a controlar o aparelho de produção e colocá-lo à serviço da revolução proletária. Porém, tal controle é técnico, por isso parcial.

A revolução que o intelectual pode realizar não é a revolução proletária, esta só o proletariado pode levar a cabo, mas sim uma revolução técnico-literária constante na medida em que é constante a transformação dos meios de produção, e isto o remete diretamente às técnicas de produção, reprodução e divulgação cultural. Por isso a idéia de que a tendência política - e agora já se pode afirmar sem maiores problemas - só é correta se seguir também uma tendência literária correta. Para Benjamin, a tendência política correta consistia num apoio à classe operária. Que tipo de apoio? Aqui é o lugar da tendência literária. Esta se mede pela transformação que promove nas formas literárias, uma vez que as formas tradicionais se concentram em tornar cada vez mais especializada a produção cultural, de tal modo que o aparelho de produção se torna acessível apenas para poucos em cada área. Antes de apontar para as possibilidades permitidas pelo conceito dialético da técnica, é importante aprofundar no conceito de tendência para que o próprio conceito de técnica se torne visível, pelo campo da literatura, também no cinema.

4. *Técnica literária e o conceito de tendência*

¹⁴³ Ibidem, p. 136.

No *autor como produtor* Benjamin parte do princípio de que seguir uma tendência significa fazer uma opção. O escritor progressista¹⁴⁴, tendo por base a luta de classes, seria aquele que orienta sua atividade de acordo com o que for “útil para o proletariado.”¹⁴⁵ Essa afirmação não garante imunidade à autonomia. Pelo contrário, a compromete seriamente. Isto é verdade enquanto a autonomia for pensada, conforme afirma Benjamin, como liberdade de escrever o que quiser. Um conceito de tendência que negue esta prerrogativa abala tal concepção. Note-se que a autonomia está sendo entendida apenas em seu aspecto literário, remontando à problemática desenvolvida no século XVIII¹⁴⁶ acerca da liberdade de criação.

Contudo, Benjamin não se limita a um conceito de tendência baseado nesta relação entre a autonomia e tendência política. Ao definir a relação entre tendência e qualidade, Benjamin apresenta a seguinte tese: “uma obra caracterizada pela tendência justa deve ter necessariamente todas as outras qualidades.”¹⁴⁷ Porém, acrescenta que a tendência política correta inclui a tendência literária correta. Com isso, Benjamin vincula política e literatura ampliando o leque de ambas.

Benjamin estabelece uma relação necessária entre tendência política, tendência literária e qualidade, e formula essa relação concluindo que “a tendência política correta inclui sua qualidade literária, porque inclui sua tendência literária.”¹⁴⁸ A qualidade não depende mais do conteúdo. E mais, Benjamin acena que a qualidade central de uma obra é sempre literária. A relação entre forma e conteúdo perde sua força porque a qualidade literária é inseparável da técnica de produção literária, por isso a tendência literária assume um posto de destaque. Se antes a tendência literária poderia ser pensada em termos de forma, agora, com o advento da reprodução técnica, se vê a origem da tendência literária como possibilidade técnica de produção.

O tratamento dialético desta questão consiste em perguntar como uma obra se coloca *dentro* das relações de produção. O que se procura é a função que a obra cumpre enquanto produto que é consumido no interior da cultura de massas, portanto, enquanto

¹⁴⁴ Benjamin se refere à intelectualidade de esquerda. O termo progressista ainda hoje é utilizado para determinar o pensamento e a prática revolucionária, de esquerda. Na tradição marxista o tema do progresso ocupa um lugar central, e Benjamin está no centro da polêmica erigida a partir de sua concepção de História e a crítica à idéia de progresso.

¹⁴⁵ “O autor como produtor”. *IN Obras Escolhidas I*, p. 120.

¹⁴⁶ Trata-se do fenômeno que Cassirer identificou como *livre exercício da imaginação*. (Ver, do autor, *Filosofia do Iluminismo*).

¹⁴⁷ “O autor como produtor”. *IN Obras Escolhidas I*, p. 121.

¹⁴⁸ *Ibidem*.

objeto inserido em relações sociais determinadas. Esse passo é extremamente importante, pois com ele Benjamin acredita alçar a técnica como um conceito que permite definir de modo mais exato a relação entre tendência e qualidade. Perguntar como uma obra se coloca dentro das relações de produção remete imediatamente à técnica literária de uma obra. Cumpre, então, analisar as funções do conceito de técnica e entender como de fato se relacionam tendência e qualidade.

A primeira função da técnica é permitir uma análise materialista dos produtos literários. Para isso, parte-se do exemplo ao qual Benjamin dá certo destaque no *autor como produtor*: o escritor russo Sergei Tretiakov e a função que desenvolveu no final dos anos 20, durante a coletivização das fazendas na Rússia. Autor de *Os senhores do campo*, Tretiakov teve vasta influência para a formação das fazendas coletivas. Enquanto esteve em uma delas desenvolveu atividades diversas, como convocação de assembléias, introdução do rádio e do cinema itinerantes e direção de jornal, entre outras. O problema que Benjamin levanta é a necessidade de “repensar a idéia de formas ou gêneros literários”, pois as modernas relações de produção provocaram profundas transformações na produção literária, e esse processo é claramente perceptível na imprensa. Daí o exemplo de Tretiakov, pois Benjamin tinha em vista uma alteração crucial na imprensa soviética: o fim da separação entre autor e público, e isso de uma forma revolucionária, pois tal processo punha em xeque a especialização numa área do saber como pré-requisito para ter acesso à condição de autor.¹⁴⁹

Com a assimilação dos leitores, elevados a categoria de colaboradores uma vez que têm publicadas suas “perguntas, opiniões e protestos”, “o mundo do trabalho toma a palavra”, e para fazê-lo, cumprir dominar os meios técnicos para descrever esse mundo e para a própria execução do trabalho. Questionar a separação entre público e autor, dessa maneira, permite uma concepção politécnica da produção literária. A isso Benjamin chama de “fusão de formas literárias”¹⁵⁰, promovida pelo que Tretiakov chama de “literalização das condições de vida”¹⁵¹, que é o próprio processo de assimilação de leitores e sua transformação em produtores literários.

¹⁴⁹ No decorrer do século XX a situação da arte modificou-se de tal modo que perguntar o que é arte se tornou uma questão infrutífera em face da abertura provocada não só pelos meios técnicos, mas também pelo caráter geral da cultura de massas no que tange ao fim de qualquer critério.

¹⁵⁰ “O autor como produtor”. *IN Obras Escolhidas I*, p. 124.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 125.

A produção literária já não é mais uma exclusividade de especialistas ou profissionais, mas de qualquer pessoa. A simples capacidade de descrever um processo produtivo, por exemplo, já constitui elemento suficiente para alcançar a posição de autor.

Enquanto a imprensa burguesa sustenta de modo convencional a separação entre autor e público, e com isso caminha para um “declínio da dimensão literária” em função de sua natureza massificada, mas de conteúdo especializado, restrito, na imprensa soviética, por sua vez, Benjamin via surgir uma nova configuração da atividade literária, baseada na literalização das condições de vida. Mas essas alterações só têm valor se pensadas do ponto de vista da técnica, que é o elemento decisivo para a reformulação ocorrida na imprensa.

“a tendência política, por mais revolucionária que pareça, está condenada a funcionar de modo contra-revolucionário enquanto o escritor permanecer solidário com o proletariado somente ao nível de suas convicções, e não na qualidade de produtor.”¹⁵²

Benjamin acredita haver uma relação conflituosa entre a posição política e a prática política em parte da esquerda literária alemã dos anos 20 e 30. No *autor como produtor* ele cita o *Ativismo* e a *Nova objetividade*. O conflito residiria na crise que se abre em função do caráter do aparelho burguês de produção e divulgação.

Porém, como Benjamin vê tal conflito? Para responder a essa questão, é preciso considerar a tese de que “o lugar do intelectual na luta de classes só pode ser determinado, ou escolhido, em função de sua posição no processo produtivo.”¹⁵³ Que lugar é esse? O lugar de um produtor que não domina as formas de produção e

¹⁵² Ibidem, p. 126.

¹⁵³ Ibidem, p. 127.

divulgação de seu próprio trabalho. Mas e se esse produtor segue uma tendência política de esquerda, em que nível se coloca o conflito? No caso do *Ativismo*, no diálogo com Hiller, Benjamin rebate a idéia de que os intelectuais não são ‘membros de certos ramos profissionais, mas representantes de um certo tipo caracteriológico’, ou seja, a palavra de ordem do *Ativismo* é o ‘reinado da inteligência’, que Benjamin afirma ser um princípio reacionário, pois substitui a “dialética materialista pela categoria, indeterminável em termos de classe, de senso comum.”¹⁵⁴

O senso comum aí é entendido como consenso, o que é demonstrado no debate com Döblin. Segundo Benjamin, defender a posição do intelectual na luta de classes como um ‘mecenas ideológico’ ou um ‘protetor’ do proletariado, impõe ao intelectual um lugar ‘impossível’. Se a tendência política do *Ativismo* está baseada apenas no plano da opinião, então surge o problema sobre a própria definição de socialismo, levantado por Benjamin ao analisar o modo como Döblin realiza tal definição. Segundo este autor, citado por Benjamin, socialismo é “liberdade, união espontânea dos homens, recusa de toda coação, indignação contra a injustiça e a violência, humanidade, tolerância, opiniões pacíficas”¹⁵⁵. Implicitamente, se percebe uma recusa à própria luta de classes, o que para Benjamin resultava em uma confusão ainda maior visto que o lugar indicado por Döblin ao intelectual, na luta de classes, é a aprovação com ‘emoção e tristeza’ ao combate do proletariado, repudiando o ‘alistamento em suas fileiras’, sob pena de comprometer a ‘liberdade individual’, a solidariedade espontânea, a fraternidade dos homens’. Uma tendência política que segue essa orientação não pode ser revolucionária uma vez que exclui da prática política a atividade literária, separando, portanto, política e literatura.

Outro alvo da crítica benjaminiana aqui é a concepção de autonomia enquanto liberdade de escrever o que se quiser, direito que não é negado pelo conceito de tendência, mas pelo próprio aparelho de produção, na medida em que a atividade intelectual permanece intimamente vinculada, isto é, dependente da produção capitalista, da qual a produção literária faz parte. A tendência política só poderia comprometer a autonomia se esta de fato fosse possível numa estrutura social baseada na divisão social do trabalho, e é aí que o cinema apresenta uma virtude, pois sua técnica de produção acompanha aquela mudança que se viu na imprensa soviética.

¹⁵⁴ Ibidem, p. 126.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 127.

Porém, antes de elogiar as vantagens do cinema, é preciso observar atentamente as conseqüências contraditórias da sua introdução como expressão máxima da cultura de massas. A primeira delas passa pela noção de arte como mercadoria e as implicações disso no corpo social.

5. *Arte enquanto mercadoria e a estetização da política*

A noção de mercadoria atua como pano de fundo nas reflexões de Benjamin acerca da reprodução técnica. É porque a arte se transformou em mercadoria que sua reprodução técnica é a ordem do dia.

No que tange à arte como mercadoria no contexto da luta de classes e da cultura de massas cabe duas citações de Marx, ambas do primeiro volume do *Capital*¹⁵⁶, já citado na discussão sobre o fetiche.

“As mercadorias só encarnam valor na medida em que são expressões de uma mesma substância social, o trabalho humano.”

“A mercadoria é misteriosa por encobrir as características sociais do próprio trabalho dos homens, apresentando-as como características materiais e propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho.”

A mercadoria é resultado do trabalho humano, substância social que lhe doa valor. Como se vê, a mercadoria é entendida como resultado do trabalho social, e é isso que define o valor da mercadoria. Quanto mais trabalho social, maior o seu valor econômico e social. Econômico porque passa a ficar mais custosa, e social porque precisa ter um amplo alcance para gerar um retorno econômico compatível com os gastos de produção.

¹⁵⁶ MARX, K. *O capital: crítica da economia política*. Livro I, V. I. Trad. Reginaldo Sant'Anna – 15ª edição – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996, ps. 55 e 81.

No entanto, na segunda passagem, encontra-se o modo como a mercadoria é percebida nas relações sociais. Na verdade, trata-se de uma idéia que compõe a definição de fetiche-mercadoria. O que aparece não é o valor como expressão de um trabalho social, mas ‘propriedades sociais inerentes aos produtos do trabalho’. O que fica para trás é o conjunto de características sociais deste trabalho, que no capitalismo são definidas pela exploração do trabalho, exploração de classe, etc.

A própria força de trabalho se transforma em mercadoria na medida em que “quem quiser vender mercadoria que não seja sua força de trabalho, tem de possuir meios de produção, como matérias-primas, instrumentos de produção etc.”¹⁵⁷ O trabalhador é aquele que nada possui além de sua força de trabalho, e por isso precisa vendê-la para sobreviver. Essa é uma das medidas da nova dimensão social da obra de arte em função de sua reprodução técnica. Isso altera completamente a própria concepção de arte e sua função nas relações sociais, a começar pela autenticidade, atingida em cheio pelas técnicas de reprodução. ‘Desde que a reprodução técnica destituiu a arte de sua autenticidade, de seu *aqui e agora*, o que se perdeu foi a sua aura, aquilo que a torna única, perto, mas inatingível ao mesmo tempo’.

A arte perdeu os vínculos com a tradição e deixou de ser objeto de culto coletivo, como existia entre os gregos antigos, por exemplo. Nada restou à obra de arte a não ser seu caráter social, sua inserção enquanto mercadoria. Para Benjamin, curiosamente, esse processo representava a “emancipação da obra de arte com relação à existência parasitária que lhe era imposta pelo seu papel ritualístico.”¹⁵⁸ Isso significa que a reprodução técnica tira a obra da imobilidade social, aspecto que é levantado como argumento contra a *arte pela arte*, movimento que, segundo Benjamin, conduzia diretamente a uma teologia negativa, na medida em que concebia uma arte pura, “que recusa, não apenas desempenhar qualquer papel essencial, mas até submeter-se às condições sempre impostas por uma matéria objetiva.”¹⁵⁹

Com a reprodução técnica, a obra de arte encontra-se totalmente transformada pelas condições materiais, e a expressão máxima disso é, para Benjamin, o cinema, cuja técnica de produção funda diretamente a técnica de reprodução. Ocorre, ainda, uma

¹⁵⁷ Ibidem, p. 189.

¹⁵⁸ *A obra de arte...*, p. 17.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 17.

mudança da percepção estética na medida em que o cinema evoca uma nova forma de sensação visual.

Benjamin cita alguns autores que expressaram a opinião de que o cinema só seria arte quando atingisse dimensão sobrenatural. É o caso de Abel Gance, cuja interpretação da produção cinematográfica conduz ao atestado de deficiência da linguagem das imagens em função de uma “falta de maturidade”. Conforme Gance, “inexiste ainda atenção suficiente, **culto** por aquilo que elas exprimem”.¹⁶⁰ Ou então Franz Werfel, que via no mundo exterior uma barreira que o cinema deveria transpor para “ascender ao nível da arte”, alcançando assim o ‘feérico’, ‘o maravilhoso’, o ‘sobrenatural’. Mas Benjamin leva em conta o risco de se procurar uma definição do cinema como arte em função de seu caráter ritualístico.

Não se trata mais de ver a arte com sentido sagrado, pois é este que se perdeu com a reprodução técnica. O cinema experimenta uma nova configuração social da obra de arte, e mesmo a concepção de *obra de arte* entra novamente em questão, pois com o advento do cinema se confirma o que vinha se delineando desde os primórdios da imprensa e o que faz com que Benjamin afirme que a técnica é o elemento dialético pelo qual se insere uma obra de arte nas relações de produção de uma época. No caso do capitalismo, trata-se da técnica de produção e reprodução. No caso do cinema, isto significa que a produção é inseparável da reprodução, portanto, há uma relação necessária entre *aquele* que produz com *aquilo* que reproduz.

A técnica de produção tende a acompanhar a técnica de reprodução. Na medida em que esta se modifica as conseqüências serão visíveis naquela. Mas não de modo imediato.

Entretanto, Benjamin abordou um problema que lhe foi caro. Com o advento do cinema, “as massas procuram diversão” e a reflexão fica em segundo plano. Como é possível sustentar um projeto politizador da arte, e é disso que se trata para Benjamin, tendo em vista uma característica tão ambígua?

Conforme algumas considerações feitas no *autor como produtor*, a imprensa, representante dos mais avançados meios de produção literária, resultou na possibilidade do encurtamento da distância entre autor e público. Com isso, “a competência literária

¹⁶⁰ Ibidem, p. 20.

não mais se baseia sobre a formação especializada, mas sobre uma multiplicidade de técnicas e, assim, ela se transforma num bem comum.”¹⁶¹ O cinema apresenta o mesmo resultado, pois “qualquer pessoa tem a sua chance de aparecer na tela.”¹⁶² Além disso, devido ao caráter coletivo de sua produção e o modo de sua inserção social, o cinema adquire característica política relevante porque “transforma cada espectador em um aficionado”, e a atitude desse aficionado “não é produto de nenhum esforço de atenção. O público das salas obscuras é bem um público examinador, porém um examinador que se distrai.”¹⁶³

Em função do cinema, as massas são mobilizadas não mais como meros consumidores, mas em certa medida também como especialistas.

Segundo Paulo Eduardo Arantes¹⁶⁴, um aspecto importante para a teoria de Benjamin sobre o cinema é o fato de que a experiência do inconsciente visual, provocado pela filmagem na medida em que substitui o espaço onde o homem age conscientemente por outro onde sua ação é inconsciente, exibe uma reciprocidade entre a matéria e ação, de tal modo que Benjamin via no cinema um instrumento de grande valia para o pensamento materialista. No entanto, ele deveria ser adaptado ao proletariado que, tomando o poder, torná-lo-ia portador de uma “extraordinária experiência histórica”. Essa interpretação, considerando um posicionamento otimista, revelaria uma politização da arte que teria no cinema um instrumento adaptável à revolução protagonizada pela classe operária.

A luta de classes assume um sentido estético-político encarnado na origem histórica do cinema. Mas nos anos 30, o objeto imediato era o fascismo como ponta de lança da atividade capitalista. Neste caso, é importante lembrar que Benjamin ataca a glorificação da guerra, identificando um aspecto crucial do fascismo: a mobilização das massas. Esta mobilização não poderia ser realizada, de modo algum, no sentido do questionamento do regime de propriedade que tende a ser rejeitado pelas massas. O projeto fascista se funda, portanto, num modo de mobilização que permite às massas o direito de exprimir seus direitos, mas mantém o regime de propriedade. Para Benjamin, só há um caminho para que isso ocorra, e ele é determinado pela estetização da vida

¹⁶¹ Ibidem, ps. 24-25.

¹⁶² Ibidem, p. 24.

¹⁶³ Ibidem, p. 33.

¹⁶⁴ Ver apresentação da 2ª edição de *Os Pensadores*.

política, cuja máxima expressão é a mobilização em torno da guerra. “A guerra, e só ela, permite fornecer um motivo para os maiores movimentos de massa, sem, assim, tocar-se no estatuto da propriedade.”¹⁶⁵

É por essa razão que Benjamin vê na glorificação da guerra, ou melhor, na própria guerra, a verdadeira realização da arte pela arte. A guerra representa, no caso fascista, uma espécie de “satisfação artística”. A destruição da guerra imperialista, como define Benjamin, confirma um “gozo estético de primeira ordem”. Um dos maiores exemplos de tal percepção é encontrado no manifesto de Marinetti, citado por Benjamin, no qual se identifica o culto da guerra enquanto fenômeno artístico, de valor estético inestimável. Em um trecho lê-se:

*“A guerra é bela porque ela concretiza, pela primeira vez, o sonho de um corpo metálico.”*¹⁶⁶

Ou ainda,

*“A guerra é bela porque ela cria novas arquiteturas, como aquelas dos grandes carros, das esquadrilhas aéreas de forma geométrica, das espirais de fumo subindo das cidades incendiadas e ainda muitas outras...”*¹⁶⁷.

Nestas palavras encontra-se ainda aquela idéia de progresso criticada nas *Teses*. Portanto, além de um culto estético da guerra, impera no fascismo alemão a visão progressiva da história como tempo vazio e homogêneo que preenche passo a passo e de forma linear. É conhecida a opinião de Benjamin sobre essa idéia. Ele a rejeita porque sabe que o desenvolvimento das forças produtivas no capitalismo representa um aumento da estrutura de repressão e exploração do trabalho, e era esse desenvolvimento que permitiu o fascismo chegar ao auge.

¹⁶⁵ Ibidem.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 34.

¹⁶⁷ Ibidem, p. 34.

Se o progresso técnico aparece em Marx como pressuposto para a construção do socialismo, no interior do capitalismo - e disso, o autor do *Capital* tinha plena consciência - o mesmo progresso atua contra os donos da força de trabalho, ou seja, os trabalhadores. A guerra imperialista¹⁶⁸ foi vista sob este ângulo por Benjamin, e o prenúncio de sua continuação, como se vê em *Teorias do Fascismo Alemão*, o leva a refletir sobre a guerra de gases (armas químicas), os aviões que escapam aos radares e outras conseqüências inevitáveis numa continuação da guerra de 1914. Diz Benjamin em *Teorias do Fascismo Alemão*:

“A guerra química (...) promete dar à guerra do futuro uma fisionomia que dispensa definitivamente as categorias soldadescas em prol das esportivas e colocará as ações militares sob o signo do recorde.” Continua mais a frente. *“De vez em quando aparece uma notícia ‘tranquilizadora’, como a invenção de um aparelho de escuta ultra-sensível, capaz de registrar à grande distância o zunir das hélices. E alguns meses depois, anuncia-se a invenção de um avião silencioso.”*¹⁶⁹

Benjamin observa o potencial destruidor deste tipo de guerra, o mesmo tipo que se disputa nos dias atuais, não mais diferindo entre população civil e militar, guerra que

¹⁶⁸ Assim como Lênin, Benjamin chamava a Primeira Guerra Mundial de imperialista, tese que, aliás, se confrontava com todos os mecanismos de convencimento popular sobre a guerra pela Europa. Estes mecanismos foram incrementados e, em alguns casos, acrescidos de outros ainda mais poderosos na preparação da Segunda Guerra. Ver *A era dos extremos* de Hobsbawn.

¹⁶⁹ BENJAMIN, W. “Teorias do Fascismo Alemão”. In *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. Textos selecionados e apresentados por Willi Bolle. São Paulo; Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1986, p. 131.

já não precisa sequer contar com a anuência do Direito Internacional e das instituições que por ele prezam¹⁷⁰.

Contudo, a estetização da política encontra nas massas um objeto valoroso:

“Nas grandes demonstrações nazifascistas, especialmente nas marches aux flambeaux, a massa humana era usada como material estético numa escala monumental. Ali, a função estética subordinava-se, porém, a um propósito maior: a destruição do outro e, inconscientemente, a destruição de si mesmo.”¹⁷¹

A “massa como força destrutiva” já era prenunciada “na obra de Baudelaire” em sentido diferente. A destrutividade da massa em Baudelaire consiste na experiência moderna e na “vivência do choque no contato com a multidão.”¹⁷² Por isso, a lógica autodestrutiva da modernidade se apresenta no fascismo como uma “evolução negativa” que o fascismo representava em relação ao que se predisse no século XIX através de Baudelaire.

A mobilização das massas em torno das exposições universais também requer um paralelo com a utilização das mesmas pelo fascismo por um princípio semelhante: a arte como propaganda. Em Baudelaire, a condenação da mercantilização da arte parte do pressuposto que a morte está no bojo da modernidade. A mesma morte, que em Baudelaire é alegórica, no fascismo, adquire esteticidade naquilo que tem de mais brutal: a guerra. Por isso é preciso combater o fascismo e isso inclui uma revisão do conceito de progresso e da interpretação da história, uma vez que a crise que assola a

¹⁷⁰ Sobre isso, ver CHOMSKY, N. *Uma nova geração define o limite: os verdadeiros critérios das potências ocidentais para suas intervenções militares*. Trad. Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2003.

¹⁷¹ KOTHE, F. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro, F. Alves, 1976, p. 85.

¹⁷² *Ibidem*, p. 78.

produção intelectual passa, necessariamente, pelo caráter técnico e histórico que marca o fenômeno do fetiche.

Para a intelectualidade moderna, imersa nas contradições advindas do avanço técnico, impõe-se um tipo de crise que acompanha, no plano conceitual, as dificuldades colocadas ao historiador pela linearidade da história. A modernidade impôs ao historiador a tarefa de redescobrir o passado, admitindo-se que algo se perdeu no caminho da história linear, na edificação da história pelo progresso; ao artista impôs-se a necessidade de admitir que novas condições de produção são forjadas pelo progresso técnico, e que portanto, também algo se perdeu. O que está na raiz das complicações políticas dessas imposições não é propriamente a luta de classes, mas antes a idéia de que aquilo que se perdeu só pode ser recuperado por um instante, na captação de uma imagem. As possibilidades de uma história materialista, como já se acentuou neste trabalho, não recaem sobre o entendimento pleno do passado, pois Benjamin admite que a técnica, na modernidade, alcança um nível extraordinário de produção do esquecimento como artigo de massa. As massas aspiram esquecer o passado; querem o futuro, o progresso. A moda dita o tom do sonho moderno, e por isso a arte sucumbe à moda.

“também na evolução musical, tanto na esfera da produção como da reprodução, temos que reconhecer um processo de racionalização cada vez mais rápido... O disco, o cinema sonoro, o automático musical, podem... fazer circular obras-primas da música em conserva, como mercadorias. Esse processo de racionalização tem como consequência que a produção musical se limita a grupos cada vez menores, mas também cada vez mais

qualificados. A crise da música de concerto é a crise de uma forma produtiva obsoleta, superada por novas invenções técnicas.”¹⁷³

A passagem acima é uma suspeita que se confirma no comentário seguinte a outra citação de Eisler. Este afirma que a música de concerto, a música sem palavras, só conheceu ampla difusão no capitalismo em função da reprodução e sua conseqüente transformação em mercadoria. No entanto, o público consumidor torna-se cada vez mais elevado no que diz respeito à erudição. Daí surge uma palavra de ordem que Benjamin formula a partir de Brecht: transformar o concerto em um *meeting* político, ou seja, imprimir-lhe uma legenda explicativa, tal como se verifica no caso da fotografia.

Ainda que o concerto esteja sob o domínio dos meios de produção burgueses, ele ainda não assume, em função de sua técnica de produção e de seu público, o caráter de cultura de massa. Contudo, a música de concerto, - desfrutando de uma difusão que não era possível até o século XIX -, já não exprime a cultura dominante ou, em outras palavras, já não cumpre outra função senão a de entreter um pequeno público.

Para Benjamin a reprodução técnica coloca para a arte a necessidade de pensar a sua função a partir de sua inserção social. Nesse sentido, a mercantilização da arte tornou-se um fator decisivo também para o fim da autonomia do poeta, tal como aparece no *autor como produtor*, cujo princípio fundamental é o de abastecimento do aparelho de produção. Tal abastecimento nada mais é do que resultado da inserção do autor e da obra no interior das relações de produção capitalistas, ou uma conseqüência do avanço do mercado sobre a arte. Isso de tal modo que o autor não controla os meios de produção. Mais do que isso. Segundo Benjamin, endossando a máxima brechtiana, os meios de produção atuam contra o autor. A técnica como possibilidade de superação dialética encontra no teatro épico, passando pelo conceito de tendência, e no cinema a compressão de uma interpretação da própria função da técnica na sociedade capitalista.

A estetização da política levada a cabo pelo fascismo é assentada na tentativa de recuperação da *aura* das relações sociais, esta mesma que entra em decadência com a reprodução técnica e a cultura de massas. Uma vez que política e arte se fundem por

¹⁷³ “O autor como produtor”. IN *Obras Escolhidas I*, ps. 129-130.

força de tal processo, estetizar a política significa atribuir à arte aquela função mágica que se perdeu, mas num campo onde impera a destruição. Numa referência aos tempos de Homero, nos quais a humanidade oferecia-se aos deuses em espetáculo, Benjamin aponta o fascismo como forma de transformar a política em meio de admiração estética, tendo na guerra a expressão máxima de tal processo.

Tendo em vista a vinculação inevitável da arte e da política, a idéia de politização da arte poderia ser entendida como retomada de uma situação já posta. De certo modo, é essa interpretação que aqui se adota, pois o modo como Benjamin encerra o ensaio *A obra de arte* localiza a politização da arte no campo da luta política contra o fascismo e contra o capitalismo, uma vez que politizar a arte seria a resposta do comunista à estetização da política. Assim, não se parte de nenhuma possibilidade no campo do devir, mas sim daquilo que já está posto e ainda envolvido em relações contraditórias. Mais uma vez a dialética, em consonância com a ambigüidade da técnica, é ponto de referência. Estetizar a política significa interpretar o mundo como palco de um espetáculo; politizar a arte significa tomá-la em sua configuração social viva, isto é, como técnica e mercadoria, e assumir um pressuposto advindo das relações de produção de uma época.

A politização da arte, vista desta forma, não se funda na politização de um determinado conteúdo, mas sim naquelas inovações técnicas que retiram da arte - ainda que parcialmente, mas decisivamente - seu caráter de mercadoria e entretenimento e a transforma em instrumento de luta política. Tanto a estetização da política como a politização da arte são movimentos tributários de uma interpretação dialética do avanço técnico, portanto uma interpretação dialética da própria técnica. Não se trata de fazer arte para fazer política, pois uma coisa é intrínseca à outra. Assim se formula a tese de que a atividade intelectual é engajada não por força da intenção do intelectual, mas em função da situação social do intelectual e das relações de produção.

CONCLUSÃO

A modernidade se revela, ao mesmo tempo, em sua ilusão e concretude na expressão que podemos definir como mundo de sonho movido pela técnica enquanto motor do progresso. Trata-se da constante renovação instrumental para a manutenção de um mesmo ritmo sufocante de vivência aprisionada pela crença no progresso. Para o intelectual, isso consiste em um desafio: combater o aparelho de produção do qual se torna dependente. Que o capitalismo se recicle amiúde é ponto central, pois é isso que permite o esclarecimento da necessidade também constante de refuncionalização das formas literárias. O intelectual, ao contrário de *se* adaptar ao aparelho, deve, outrossim, adaptar o próprio aparelho.

O sono letárgico do público consumidor de mercadorias culturais possui, em Benjamin, para além de uma paralisia da reflexão, o germe do despertar por conta de suas contradições. Para Adorno e Horkheimer, estas contradições estariam situadas num campo em que a ação revolucionária das classes oprimidas já não é mais possível, uma vez que a reificação atinge, com a indústria cultural, uma dimensão expansiva, renovadora de suas forças. Ora, como vimos em algumas concepções sobre o cinema, Benjamin não pensou a atividade intelectual à revelia da cultura de massas. Pelo contrário, suas reflexões permitem a visualização originária do público consumidor de cultura no capitalismo.

A possibilidade de superação coexiste com o seu contrário, isto é, o intelectual atua sempre de modo mediatizado porque seus limites estão circunscritos nas definições de público e de aparelho de produção, e as relações que se desenvolvem aí são ambíguas, assim como é ambígua a posição do intelectual nas relações de produção. Daí a idéia de que há uma escolha a ser feita. Por isso, o conceito de indústria cultural nada tem a ver com Benjamin, embora este tenha “inspirado” os autores da *Dialética do Esclarecimento*. Aí, a discussão sobre a indústria cultural passa ao largo de Benjamin, ainda que a este se deva algum crédito.

A interface que propomos entre os séculos XIX e XX deve ter aquela característica libertadora de forças históricas de que fala Benjamin nas *Passagens*. A saída pelo campo da técnica prevê um tipo de atuação transformadora, revolucionária. É este o objetivo proposto com a técnica da montagem, e a verdade é que desde os textos de juventude Benjamin se esforça para desconstruir os modelos burgueses de perceber e viver o mundo. Aí a dialética tem papel central.

Chamamos a atenção para aquilo que Benjamin denomina de “dialética da história cultural”, nas *Passagens*:

“(...) os contornos da parte positiva só se realçarão nitidamente se ela for devidamente delimitada em relação à parte negativa. Toda negação, por sua vez, tem o seu valor apenas como pano de fundo para os contornos do vivo, do positivo. Por isso, é de importância decisiva aplicar novamente uma divisão a esta parte negativa, inicialmente excluída, de modo que a mudança de ângulo de visão (mas não de critérios!) faça surgir novamente, nela também, um elemento positivo diferente daquele anteriormente especificado. E assim por diante, ad infinitum, até que todo o passado seja recolhido no presente em uma apocatástase histórica.”¹⁷⁴

A dialética aqui pressupõe uma inversão de visão do passado, mas esta inversão continua operando com a dicotomia, com o contraditório, com positivo e negativo. O

¹⁷⁴ *Passagens*, (N 1a, 3), p. 501.

conflito é o cerne do método. Buscar o positivo no negativo só é admissível se o negativo se tornar a ordem do dia, e for ele mesmo dividido. O positivo que daí surgir deve ser diferente daquele inicialmente estabelecido. O negativo, que era apenas pano de fundo para o positivo inicial, escapou pela ruptura da cápsula que o protegia: a visão do passado a partir de uma relação de causa e efeito. Esse preceito enclausura a possibilidade de uma presentificação do passado porque dá por encerrado o fato. Assim, o passado não pode se tornar visível em sua totalidade. Isto não significa que a totalidade seja apreensível de modo integral. Uma vez que a imagem se compõe de fragmentos, sua forma não é fixa. Pelo contrário, trata-se de garantir a mobilidade do passado. A apocatástase histórica, no sentido religioso de Orígenes, consiste num recolhimento do passado para o presente em toda sua positividade, isto é, em toda sua relevância interpretativa do presente na construção de uma imagem.

A positividade da dialética¹⁷⁵ permite montar uma imagem utópica do passado, mas não apenas da utopia que se pensou alcançar, mas principalmente daquela que não se efetivou. Benjamin confessa que esta positividade se apresentara ao livro sobre o drama barroco: “*O páthos deste trabalho: não há épocas de decadência. Tentativa de ver o século XIX de maneira tão positiva quanto procurei ver o século XVII no trabalho sobre o drama barroco.*”¹⁷⁶

Tanto em um século como no outro é apresentada uma essência para o método de exposição, de apresentação¹⁷⁷. No livro sobre o drama barroco, “método é caminho indireto, é desvio”, por isso, o pensamento começa sempre de novo, e volta sempre, minuciosamente, às próprias coisas¹⁷⁸. O recomeço é incessante (divisão *ad infinitum*), e a imagem montada é o que permite uma visão dialética do objeto, por isso a imagem é igualmente fragmentada, “*pois ao considerar um mesmo objeto nos vários estratos de sua significação, ela (a contemplação) recebe ao mesmo tempo um estímulo para o recomeço perpétuo e uma justificação para a intermitência do seu ritmo.*”¹⁷⁹ A força deste método consiste na abertura de infinitas possibilidades, desde que a interrupção

¹⁷⁵ Com isso Benjamin diferencia-se de Adorno e Horkheimer em relação à dialética negativa.

¹⁷⁶ *Passagens*, (N 1, 6), p. 500.

¹⁷⁷ Optamos pelo termo “apresentar” (Jeanne-Marie Gagnebin) ao invés de “representação” (Sérgio Paulo Rouanet) para a palavra *Darstellen*, utilizada por Benjamin nas *Questões introdutórias de crítica do conhecimento* ao livro sobre o drama barroco. A palavra apresentação se torna, neste sentido, coerente com a idéia de imagem, como quem tem ‘algo a mostrar, não a dizer’.

¹⁷⁸ *Origem do Drama Barroco Alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense; 1984, p. 50.

¹⁷⁹ *Idem*.

seja regra, pois é ela que fixa o objeto e permite que se o veja em sua particularidade e universalidade, mas apenas por um instante. Assim também deve ocorrer com o pensamento em geral.

“A relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material.”¹⁸⁰

Volta-se ao objeto para certificar-se de que nada ficou para trás. A verdade pode estar escondida, e é preciso procurar a fenda que leva ao seu cativoiro.

Os fragmentos permitem a investigação dialética num nível que se aproxima da totalidade do objeto. Porém, o conteúdo material só é apresentável em sua manifestação total se os fragmentos se tornarem elementos de um conjunto que apliquem à totalidade uma visibilidade imagética, mas nunca fundamentada em elementos definitivos. Disso depende o conteúdo de verdade.

Também em *Parque Central*, escrito por Benjamin em 1937, há um fragmento que retoma a idéia da imagem como a figura de um caleidoscópio. Aqui, a recomposição da imagem tem por objetivo a ruptura com a ordem imposta pelo olhar do vencedor:

“As concepções dos governantes foram, sempre, os espelhos mediante os quais se formou a imagem de uma ‘ordem’. – O

¹⁸⁰ Idem, p. 51.

caleidoscópio precisa ser quebrado em pedaços.”¹⁸¹

Deste modo, a apresentação da verdade como reviravolta crítica sobre si mesma admite seu caráter político, portanto histórico.¹⁸²

No posfácio da segunda edição do *Capital* - citado nas *Passagens*¹⁸³ -, Marx define parte do seu *método dialético* com as seguintes características:

*“É mister, sem dúvida, distinguir, formalmente, o método de exposição do método de pesquisa. A investigação tem de apoderar-se da matéria, em seus pormenores, de analisar suas diferentes formas de desenvolvimento, e de perquirir a conexão íntima que há entre elas. Só depois de concluído este trabalho, é que se pode descrever, adequadamente, o movimento real.”*¹⁸⁴

O caráter dialético da apresentação da verdade, no sentido em que é exposto por Marx, segue a busca pelos detalhes e o modo como estes se relacionam. O que Benjamin acrescenta é que o “movimento real” é sempre uma imagem que se constrói a partir da interrupção do fluxo por onde percorre o objeto. Em Benjamin a dialética deve ser imobilizada para que haja a composição imagética. *“A imagem é aquilo em que o*

¹⁸¹ BEJNAMIN, W. *Parque Central*. In *Sociologia*, p. 126.

¹⁸² Talvez seja por isso que Susan Buck-Morss afirma não haver distinção entre filosofia e política em Benjamin. Ver *Entre moda acadêmica e avant-garde*.

¹⁸³ (N 4a, 5), p. 507.

¹⁸⁴ MARX, Karl. *O Capital. Crítica da economia política*. Livro I, volume I. Tradução de Reginaldo Sant’Anna. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil; 1996, p. 16.

ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade.”¹⁸⁵

A imagem dialética depende de uma imobilização da própria temporalidade na qual está imerso o objeto. Define-se o primeiro passo para conciliar a visibilidade das imagens com a realização do método marxista (materialista):

“(...) aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total.”¹⁸⁶

A montagem segue o ritmo da coisa mesma, não a desfigura e nem dela se apropria. Mostrar, apresentar, significa utilizar seu objeto para deixar que ele fale por si. Esse é o objetivo da citação, recurso que marca notadamente o livro sobre o drama barroco, a obra das *Passagens* e uma série de outros trabalhos. Sobre isso, escreve Benjamin: “(...) os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.”¹⁸⁷ Este utilizar contém, em si mesmo, algo de distanciamento, uma vez que uma das tarefas da investigação filosófica é apresentar a verdade permitindo que ela apresente-se a si mesma.

A relação entre razão, montagem e materialismo histórico conduz à aplicação da dialética a partir do princípio da montagem. Assim é possível garantir a visibilidade do todo na paralisação do movimento contínuo reivindicado pelo historicismo.

Agora é possível dizer que a montagem é método, mas a razão como instrumento e a eliminação da idéia de progresso forjam uma dialética tipicamente

¹⁸⁵ *Passagens*, (N 2a, 3), p. 504.

¹⁸⁶ *Passagens*, (N 2, 6), p. 503.

¹⁸⁷ *Idem*, (N 1 a, 8), p. 502.

benjaminiana, esguia em relação ao formato do sistema. Por isso, é possível afirmar que a montagem é método, doravante, dialético.

O sistema que se torna objeto de crítica, e do qual Benjamin quer se afastar, é aquele que “ignora a alternativa à forma filosófica, representada pelos conceitos da doutrina e do ensaio esotérico”, isto é, “*na medida em que a filosofia é determinada por esse conceito de sistema, ela corre o perigo de acomodar-se num sincretismo que tenta capturar a verdade numa rede estendida entre vários tipos de conhecimento, como se a verdade voasse de fora para dentro.*” Tal sincretismo não é outra coisa senão a captação antecipada de uma verdade em meio a diferentes significados, diferentes tipos de conhecimento, impondo uma penetração autoritária no objeto. A rede do modo sistemático de investigação filosófica tenta alcançar uma universalidade que se mostra imprecisa e até mesmo falsa, tendo em vista que não se vê neste método a relação de fato existente entre o particular e o universal.

Benjamin opõe à forma sistemática o modelo do tratado, que por essência é digno do exercício que deve caracterizar a investigação filosófica.

“Os tratados podem ser didáticos no tom, mas em sua estrutura interna não têm a validade obrigatória de um ensino, capaz de ser obedecido, como a doutrina, por sua própria autoridade. Os tratados não recorrem, tampouco, aos instrumentos coercitivos da demonstração matemática.”¹⁸⁸

A apresentação como desvio é o modo próprio do tratado, e seus recursos elementares são os fragmentos e a citação. O tratado e a imagem têm a mesma característica. Ambos compõem-se muito mais de um caráter educativo do que de ensino. Trata-se da semelhança entre a linguagem escrita e a linguagem imagética.

¹⁸⁸ *Origem do Drama Barroco Alemão*, p. 50.

Tanto em uma como na outra, o exercício deve ser sempre o de recomeçar, de reconstruir desde o começo.

A diferença entre a apresentação e o conhecimento sistemático na investigação filosófica pode ser assim determinada: no primeiro caso, a verdade deve ser exposta, e ela só o faz expondo-se a si mesma; no segundo modo de filosofar a verdade é pensada como uma idéia universal alcançada pela homogeneização dos diferentes tipos de conhecimento. No sistema as coisas se dão por resolvidas à revelia das especificidades que marcam a verdade apresentável de um objeto. Trata-se, portanto, de renunciar ao caráter retilíneo e a intenção puramente subjetiva de quem faz investigação filosófica. Não se atinge a verdade mirando-a diretamente. O método é como uma caminhada na floresta, cujo trajeto é delineado pelo desvio. Depura-se o trajeto apenas com golpes compatíveis aos limites da razão. Estes limites estão circunscritos no âmbito dos grandes obstáculos que a razão não pode superar. Os limites são como grandes troncos que não podem ser removidos do caminho com o uso de um machado. É mais astuto contornar o percalço, reconhecendo-o como vestígio fundamental.

Nas passagens parisienses o *flâneur* persegue os vestígios com o lirismo insurgente da imobilização dos movimentos frenéticos dos *passantes*. Benjamin segue os passos do *flâneur* em seu itinerário alegórico. A prostituta é mercadora e mercadoria; o jogador, sempre disposto ao recomeço; o trapeiro, coletor de ruínas. Neste mesmo século, o intelectual se desloca do mecenato para o mercado, e aí o *flâneur* encontra, enfim, o seu ocaso. O *flâneur* sucumbe ao movimento originário das passagens, mas as suas figuras alegóricas ganham novos significados. A prostituta é a figura alegórica do intelectual - pela qual se visualiza a proletarização da atividade intelectual - assim como o trapeiro pode ser percebido como metáfora do historiador, este que também se associa ao colecionador.

A proletarização do intelectual provoca protestos da parte de Baudelaire, que vê na mercantilização da arte a expressão mais pura da morte que marca a essência da modernidade. Com isso, a alegoria recolhe o moderno ao luto que se vê no barroco. O capitalismo como religião se caracteriza, assim, como máscara de uma modernidade que tenta se livrar do passado - obstáculo rumo ao progresso - destruindo-o e espalhando suas ruínas. A moda retorna ao passado como um enviado de outro mundo, cujo objetivo se confunde com a missão do colonizador de novas terras, que no ato parasita

transforma o passado em fonte de sobrevivência, mantendo-o assim na escravidão. Para o materialista, voltar ao passado não pode ter outro sentido senão fazer justiça aos derrotados, o que demarca bem o lugar das ruínas na teoria benjaminiana da história.

Se reunir os cacos da história pode dar sentido, no presente, aos derrotados do passado, então procurar outras portas na obra de Benjamin deve ser encarado como parte da salvação (*Rettung*) do passado. A assimilação da obra do autor ao passado que é objeto de busca do historiador parece, assim, uma consequência inevitável, posto que obra e autor são, aí, indissociáveis, e por isso a importância do tema do intelectual, pois ao falar de método não é outro o objeto senão a atividade intelectual. Mas não se trata de um objeto definitivo, mas sim urgente.

As dificuldades enfrentadas por Benjamin como um intelectual que produz uma mercadoria já estavam pré-configuradas na figura e na época de Baudelaire. Em função da dimensão que a atividade intelectual assume no capitalismo sob a orientação da indústria cultural, tais dificuldades atingem formas amplas e diversas, que oscilam entre o encanto do sucesso e o medo do ostracismo. Em outros termos, o intelectual vive, no capitalismo, a constante luta contra o esquecimento. O próprio Benjamin não queria ser esquecido. Queria ser lembrado como o maior crítico de seu tempo. Se ele conquistou ou não o posto que desejava não é tema para este trabalho, mas é importante comentar esta ambiciosa intenção do autor para lembrar que sua luta particular contra o esquecimento foi travada num período de indefinições por toda parte, e isso pode ser relacionado ao caráter indefinido de sua obra. A interrupção que o autor julga valiosa para o despertar é a mesma que fez da sua obra um grande projeto inacabado, mas isso à revelia dos projetos, pois Benjamin os fazia e todos eram interrompidos.

Tentou a carreira docente, mas não foi aceito; quando se afirmava, ainda que timidamente, como crítico na Alemanha, foi interrompido pelo fascismo e pelo exílio. Por fim, a guerra o impede de finalizar a obra máxima. Portanto, as coincidências entre a vida, a época e a obra do autor constituem fragmentos de uma imagem do que

significou a primeira metade do século XX para um judeu comunista, mas encantado à *la flâneur* e rebelado *like a dândi*.

Que as condições para a atividade intelectual tenham mudado desde o pós-guerra em nada anula o fato de que o sono que embala a humanidade ainda persiste. Que o mercado seja o vencedor da história também não silencia os protestos que ecoam desde Baudelaire. As tarefas do intelectual podem não ser mais as mesmas. Talvez já nem se pense mais em tarefas para o intelectual, uma vez que o próprio termo *intelectual* já levanta a dúvida sobre de quem se está a falar. Em termos baudelaireanos, poderíamos limpar o terreno a partir da definição de intelectual como *homem de letras*, mas ainda assim restariam muitas questões dado o histórico do tema. É natural que se aplique a Benjamin esta noção de Baudelaire sobre o intelectual, e o homem de letras que era o próprio Benjamin ganha uma forma histórica nítida em sua própria obra. O intelectual Walter Benjamin é constantemente questionado na e pela própria obra, e isso abre uma porta perigosa - como as que existem em todos os labirintos -, uma vez que se torna latente a idéia de que Benjamin era seu maior interlocutor. Uma questão que se pode levantar é: *qual era o público de Benjamin?* A julgar pela *fama* de seus textos, uma conclusão fácil seria: o público de Benjamin é o conjunto dos homens de letras, os intelectuais. E mais. Acrescentaríamos que hoje este público se concentra na academia. Ironicamente, a mesma academia que o rejeitou hoje busca resgatá-lo numa incógnita tentativa de salvação, só não se sabe ainda se ao estilo propriamente benjaminiano.

O tema do intelectual em Walter Benjamin exige ainda que se pense no lugar que suas idéias ocupam na trajetória do debate no século XX. Assim, cabe também citar Gramsci e Sartre. O primeiro por ser contemporâneo de Benjamin; o segundo por sua militância numa época em que as idéias de Benjamin circulavam entre estudantes. Refiro-me aos anos 60, e com isso abre-se a porta da recepção de Walter Benjamin como intelectual engajado, observando os melindrosos riscos de uma interpretação pragmática das concepções do autor.

Outra porta que gostaríamos de indicar a partir do que foi exposto neste trabalho é aquela que se dirige à relação entre estética e política. Especificamente, cabe ressaltar a reflexão sobre o fascismo no que diz respeito à estética da guerra. Neste caso, retomamos a idéia de *estado de exceção como regra* apenas para sinalizar que o conceito de barbárie é outra larga veia de acesso à obra de Benjamin, e um dos mais

intrigantes, por guardar simulacro tanto com o caráter destruidor da modernidade, tratado aqui, esteticamente, no que tange ao fascismo, como com a idéia de Marx de que o capitalismo necessita revolucionar-se constantemente para sobreviver, mas neste processo destrói-se sistematicamente, o que provoca suas fragilidades. Essa ponte é importante, porque no momento muito se fala sobre a natureza da guerra contemporânea (guerra cosmopolita, guerra de civilizações, guerra sem limites, etc.) e creio que este é um terreno onde Benjamin tem trânsito livre, atestando uma das possibilidades de se pensar a sua atualidade.

Ainda em termos estéticos, tal atualidade pode ser ancorada na função da propaganda como mecanismo de ação estético-política sobre as massas, uma vez que a democracia representativa não se distingue mais das técnicas de persuasão forjadas no bojo das inovações técnicas do fascismo. A estetização da política agora atinge seu limite, e a própria política é dissolvida numa rede de ilusões sem precedente. Deste modo, a politização da arte sinaliza para pensar as possibilidades de reabilitação da política.

Como se vê, não se trata de admitir que a política está morta e enterrada, mas sim observar que em Benjamin as portas estão sempre abertas, e suas concepções sobre a modernidade são únicas no mundo contemporâneo porque conseguem, sob riscos variados, saltar dialeticamente no tempo e no espaço, mesmo mantendo-se ligadas a contextos definidos. O mérito da dialética em Benjamin consiste na possibilidade de dispor a obra como uma espécie de caleidoscópio, aquele mesmo que para o autor precisa ser chacoalhado continuamente no sentido de desconstruir o estabelecido.

Referências Bibliográficas

Textos de Walter Benjamin:

- *A Imagem de Proust. Obras Escolhidas I. Magia e Técnica, Arte e Política.* Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo; Brasiliense, 1985.
- *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. Os Pensadores.* Trad. José Lino Grünnewald. São Paulo; Abril Cultural, 1983.
- *A Paris do Segundo Império em Baudelaire. Sociologia.* (Org. Flávio Kothe – Coord. Florestan Fernandes), São Paulo; Ática, 1985.
- *Infância em Berlim por volta de 1900. Obras Escolhidas II. Rua de mão única.* Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa São Paulo; Brasiliense, 1995.
- *Melancolia de esquerda. IN Obras Escolhidas I.*
- *O autor como produtor. IN Sociologia e Obras Escolhidas I.*
- *O narrador. IN Os Pensadores.* Trad. Erwin Theodor Rosental.
- *O que é teatro épico? Primeira versão. IN Sociologia.*
- *Origem do Drama Barroco Alemão.* Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense; 1984.
- *Parque Central. IN Sociologia.*
- *Passagens.* Trad. do alemão Irene Aron – Trad. do francês Cleonice Paes Barreto Mourão Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

- *Rua de mão única*. IN **Obras Escolhidas II**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa.

- *Sobre alguns temas em Baudelaire*. IN **Os Pensadores**. Trad. Edson Araújo Cabral, José Benedito de Oliveira Damião.

- *Surrealismo: o último instantâneo da inteligência européia*. IN **Obras Escolhidas I**. Trad. Erwin Theodor Rosental.

- *Teorias do fascismo alemão*. IN **Obras Escolhidas I**.

- *Teses sobre filosofia da história*. IN **Sociologia**.

Textos complementares:

ADORNO, T., HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ARENDT, H. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Ana Luísa Faria. Lisboa; Relógio D'Água, 1991.

BARTHES, R. *Novos ensaios críticos: o grau zero da escritura*. São Paulo; Cultrix, 1974.

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

BENJAMIN, W. – SCHOLEM, G. *Correspondência*. Trad. Neusa Soliz. Perspectiva; São Paulo, 1993.

_____. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo; Summus, 1984.

BOLLE, W. *Fisiognomia da metrópole moderna. Representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo; Edusp, 1994.

BOLZ, N. “É preciso Teologia para pensar o Fim da História?”. *Revista USP* no. 15, set.-nov. 1992 (*Dossiê Walter Benjamin*).

_____. “Onde encontrar a diferença entre uma obra de arte e uma mercadoria?”. *Revista USP* no. 15, set.-nov. 1992 (*Dossiê Walter Benjamin*).

BRECHT, B. “Cinco Dificuldades no Escrever a Verdade”. *Teatro Dialético: ensaios*. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira, 1967.

BUARQUE, C. *Letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras; 1989.

BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó: Argos, 1989.

_____. “Walter Benjamin: entre moda acadêmica e *avant-garde*”. *IN Crítica Marxista*. São Paulo, n. 10, ps. 48-63, 2000.

CASSIRER, E. *A filosofia do Iluminismo*. Campinas, Ed. Unicamp, 1993.

CHAVES, E. “É possível uma história materialista da cultura? Walter Benjamin (re) lê Friedrich Engels”. *No limiar do moderno. Estudos sobre F. Nietzsche e W. Benjamin*. Belém; Paka-Tatu, 2003.

CHOMSKY, N. *Uma nova geração define o limite: os verdadeiros critérios das potências ocidentais para suas intervenções militares*. Trad. de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FORESTER, V. *O horror econômico*. São Paulo; Unesp, 1997.

GAGNEBIN, J. “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza”. *Kriterion*. Revista de Filosofia, v. 46, no. 112. Belo Horizonte, Dez. 2005.

_____. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1994.

_____. “Walter Benjamin ou a história aberta”. Prefácio de *Obras Escolhidas I*. São Paulo; Brasiliense, 1985.

HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade*. Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento. São Paulo; Martins Fontes, 2000.

HOBBSAWM, E. J. *Era das Revoluções: 1789-1848*. São Paulo; Paz e Terra, 2004.

_____. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo; Cia. das Letras, 2004.

KONDER, L. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. 2ª edição; Rio de Janeiro; Campus, 1989.

KOTHE, F. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro, F. Alves, 1976.

LAGE, N. *Ideologia e técnica da notícia*. Petrópolis: Editora Vozes, 1981.

LÖWY, M. “A filosofia da história de Walter Benjamin”. *Estudos Avançados*, v. 16, no. 45. São Paulo, 2002.

_____. “A filosofia da história de Walter Benjamin”. *IN Estudos Avançados*, volume 16, n. 45. São Paulo, 2002.

_____. “O capitalismo como religião”. *Folha de São Paulo - Caderno Mais* - 18 de set. 2005

LUKÁCS, G. *História e consciência de classe: estudos de dialética marxista*. Trad. Teima Costa. Porto: Publicações Escorpião, 1974.

MARCUSE, H. *A dimensão estética*. São Paulo; Martins Fontes, s. d.

MARX, K. *O 18 Brumário e Cartas a Kugelmann*. Trad. Leandro Konder e Renato Guimarães. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. *O capital: crítica da economia política*. Livro I, V. I. Trad. Reginaldo Sant'Anna – 15ª edição – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.

_____. “Teses sobre Feuerbach”. In *A Ideologia Alemã*. Escrito em parceria com Engels. Trad. de Marcelo Backes. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MATOS, O. C. F. *Iluminismo Visionário: Benjamin leitor de Descartes e Kant*. São Paulo; Brasiliense, 1993.

_____. “Reflexões sobre o amor e a mercadoria”. *Discurso* – Revista do Departamento de Filosofia da USP, no. 13. São Paulo; Polis, 1983.

MÉSZÁROS, I. *Teoria da alienação em Marx*. Trad. Isa Tavares. São Paulo; Boitempo Editorial, 2006.

MURICY, K. *Alegorias da dialética: imagens e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro; Relume Duamrá, 1999.

PRESSLER, G. K. *Benjamin, Brasil. A recepção de Walter Benjamin no Brasil de 1960 a 2005: um estudo sobre a formação da intelectualidade brasileira*. São Paulo; Annablume, 2006.

ROUANET, S. P. *As razões do Iluminismo*. São Paulo; Cia. das Letras, 2004.

- SARTRE, J. P. *O que é literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.
- SCHLESENER, A. H. “Blanqui e a secularização do tempo em espaço: Blanqui na leitura de Walter Benjamin”. *Revista de Ciências Humanas* – v. 9. Curitiba; Editora UFPR, 2000.
- SCHWARZ, R. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo; Ed. 34, 2000.
- SELLINGMAN-SILVA, M. *Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: Romantismo e Crítica Poética*. São Paulo: Iluminuras-FAPESP, 1999.
- THOMPSON, E. P. *Costumes em comum*. São Paulo; Cia. das Letras, 1998.
- VIEIRA, D. M. “A fotografia sob um olhar histórico: da descoberta às primeiras décadas do século XIX – 1839-1940”. *Ciência e Cultura*. Revista da Universidade Tuiuti do Paraná, no. 16. Curitiba, 2000.
- VÁRIOS. *Questões de filosofia contemporânea*. São Paulo: Discurso Editorial; Curitiba: UFPR, 2006.
- VÁZQUES, A. S. *Filosofia da Práxis*. Rio de Janeiro; Paz e Terra, 1968.
- WOOD, E. M. – FOSTER, J. B. (Organizadores). *Em defesa da história: marxismo e pós-modernismo*. Rio de Janeiro; Jorge Zahar Editor, 1999.