

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

MANUELA SAMPAIO DE MATTOS

ÉTICA DA MEMÓRIA: IMAGENS DE WALTER BENJAMIN

Porto Alegre
2015

MANUELA SAMPAIO DE MATTOS

ÉTICA DA MEMÓRIA: IMAGENS DE WALTER BENJAMIN

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza

Porto Alegre
2015

MANUELA SAMPAIO DE MATTOS

ÉTICA DA MEMÓRIA: IMAGENS DE WALTER BENJAMIN

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: ____ de _____ de 2015.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza – PUCRS

Prof. Dr. Norman Roland Madarasz – PUCRS

Profa. Dra. Ana Maria Medeiros da Costa – UERJ

Porto Alegre
2015

À memória da tia Laura e do primo Luís.

AGRADECIMENTOS

Com muito carinho e respeito, quero dirigir especiais agradecimentos para aqueles que estiveram comigo, nas suas singulares e variadas formas, durante a construção desta dissertação:

Ao Prof. Dr. Ricardo Timm de Souza agradeço a confiança no meu trabalho e a transmissão constante de uma herança que dá sentido a minha existência.

À Profa. Ana Maria Medeiros da Costa e ao Prof. Dr. Norman Roland Madarasz, pessoas que muito me inspiraram na minha trajetória e que hoje me honram por aceitarem compor a banca de avaliação deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Salo de Carvalho, para sempre meu professor, padrinho e amigo.

À Profa. Elisabeth Koelln, admirável transmissora da língua alemã.

Aos meus pais, Valéria Sampaio de Mattos e Marco Antônio de Mattos, ao meu irmão Marco Antônio de Mattos Filho e à minha cunhada Jaqueline Marin Siena de Mattos. Às minhas avós: Edyla de Moura e Silva e Sada Dadia Guimarães.

Ao Alexandre Costi Pandolfo agradeço o amor incomensurável que me transmite a cada gesto de carinho, cuidado e companheirismo. Aproveito para estender meus agradecimentos aos nossos amorosos parceiros felinos Freud, Victório e Gaia. E, também, à Eliane Costi Pandolfo, Leonel Pandolfo e Thiago Pandolfo.

À prima-irmã Fernanda Sampaio Ghem Gaya.

Aos amigos...

Moysés Pinto Neto, agradeço as atentas e cuidadosas leituras e tudo que me ensina como amigo e interlocutor.

Jonathan Fajardo, agradeço as decisivas indicações bibliográficas.

Carla Marrone Alimena, Teresa Alimena Linck e José Antônio Gerson Linck.

Marco Antônio de Abreu Scapini.

Mariana Dutra Garcia e Marcelo Mayora Alves.

Mariana de Assis Brasil e Weigert.

Guilherme Michelotto Böes.

Camila da Silva Gonzatto.

Caio Yurgel.

Através dos nomes de Jerônimo Milone e Evandro Pontel registro os meus agradecimentos aos colegas que marcaram a minha trajetória no PPG de Filosofia da PUCRS.

À Andréa Simione e ao Paulo Mota, com quem tive o prazer de conviver nestes dois

anos.

À Nadine Werner, funcionária do Das Walter Benjamin Archiv e pesquisadora de Walter Benjamin e Sigmund Freud, que me recebeu com muito carinho em Berlim.

Aos colegas da APPOA, companheiros de percurso.

ONDE AGORA? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar. Dizer eu. Sem pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses. Ir adiante, chamar isso de ir, chamar isso de adiante.

Samuel Beckett, *O inominável*.

RESUMO

Este trabalho procura abordar o tema da ética da memória em Walter Benjamin, dando particular ênfase à grande e singular obra das *Passagens*. Para o enfrentamento da questão, inicialmente são trabalhados conceitos fundamentais da obra do autor, os quais projetam o caminho que nos leva à temática da ética da memória. Primeiramente, é abordada a concepção do despertar como um amplo conceito, que representa um momento dialético ao extremo, em que cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. O despertar é um limiar no qual imagens aparentemente ínfimas e dispensáveis podem ser lidas, já que todo presente é permeado por imagens do passado que lhe são sincrônicas. As imagens não pertencem a uma determinada época, mas se tornam legíveis, como um relâmpago, apenas num momento específico. O interpretar das imagens se relaciona diretamente com o despertar, tanto para os mitos quanto para o mundo de sonhos do século XIX, levando em conta que o mais potente mito daquele século foi (e continua sendo) o mito do progresso. Este trabalho também expõe algumas considerações acerca do que significa, na obra de Benjamin, as imagens dialéticas, assim como algumas ideias a respeito da montagem literária como método. Tudo isso para direcionar e confirmar a hipótese de que há, no instante do despertar, uma ética da memória na obra de Walter Benjamin.

Palavras-chave: Despertar. Imagens dialéticas. Montagem. Ética da memória. Walter Benjamin.

ABSTRACT

This study aims to approach the subject “ethics of memory” in Walter Benjamin, with particular emphasis on the large and singular work “The Arcades Project”. The work tries to face the proposed theme through the explanation of the fundamental concepts that integrates Benjamin’s works, ideas that design the path which leads us to the theme “ethics of memory”. Initially, it is discussed the concept of awakening as a wide idea, which is an extreme dialectical moment where every “now” is a given “now of knowability”. The notion of “awakening” is a threshold where apparent tiniest and undesirable images can be read, since every present moment is permeated by images of the past that are synchronous to the present. The images do not belong to a specific time, but they become legible, like a lightning, only at a certain time. The interpretation of the images is directly related with the awakening from the myths and from the world of dreams which was the nineteenth century, taking into account that the most powerful myth of that century was (and still is) the myth of progress. Then, this work also exposes some considerations about what it means the dialectical images in Benjamin’s work, and it also explains some ideas about literary *montage* as a method. All these points were visited to direct and confirm the hypothesis that in the moment of awakening there is an “ethics of memory” in the work of Walter Benjamin.

Keywords: Awakening. Dialectical images. *Montage*. Ethics of memory. Walter Benjamin.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 SOBRE SONHO E DESPERTAR	14
3 O ESPAÇO DO SUSPENSO – A IMAGEM QUE EXPÕE	43
3.1 IMAGEM DIALÉTICA.....	43
3.2 MONTAGEM.....	53
4 TEMPO E MEMÓRIA. ÉTICA DA MEMÓRIA	61
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
REFERÊNCIAS	82

1 INTRODUÇÃO

A confiança de que existe uma ética da memória na obra de Walter Benjamin é o que move e permeia a escrita deste trabalho. Que o tema da memória em geral esteja recebendo crescente enfoque e espaço na contemporaneidade é outro dos motes desta pesquisa, assim como também o é a atualidade das questões filosóficas propostas por Walter Benjamin ainda no início do século XX, o conhecido século das catástrofes e da crise da representação. Como uma espécie de reação interrogativa à escuta, ao olhar e à leitura que perfazemos de nosso tempo, entendemos como fundamental articular estes pontos para iniciar um pensamento que julgamos estar em consonância e compromisso com o legado filosófico que herdamos, bem como com os apelos que constatamos na época em que vivemos.

Se a filosofia sobrevive como forma de pensamento capaz de interrogar, de modo radical, aquilo que se nos apresenta como realidade, aquele que se arroga ao trabalho de pensar filosoficamente tem a “[...] tarefa de, por uma espécie de retorção mental, penetrar na nebulosidade do pensamento que ainda não assumiu as rédeas de seu próprio desenvolvimento, que ainda não se deixou penetrar e seduzir por sua própria inexorabilidade lógica [...]”¹. Isto quer dizer que, para trazermos à tona as questões presentes nesta escrita, procuramos tomar como nossa essa tarefa, de modo que o movimento de entrada no terreno teórico de Walter Benjamin tem justamente o intuito de mostrar que o pensamento deste autor é capaz de nos conduzir a um agir em resistência ao *logos* hegemônico.

Nesse sentido, este trabalho busca explicitar os pontos relevantes a serem considerados para a compreensão do que pretendemos demonstrar acerca do tema da ética da memória em Walter Benjamin. A singular obra das *Passagens* (*Das Passagen-Werk*²) ganha especial enfoque para o desenvolvimento das pontuações conceituais, sobretudo por ser obra inacabada e, com isso, abrir incontáveis possibilidades de leitura – gesto inconciliável com qualquer interpretação exegética do texto. É bastante comum, no cenário dos estudos a respeito de Ben-

¹ SOUZA, Ricardo Timm de. *Filosofia mínima: fragmentos de fim-de-século*. Disponível em <<http://timmsouza.blogspot.com.br/2012/09/filosofia-minima.html>>. Acesso em 02 dez. 2014.

² *Das Passagen-Werk* (o trabalho das *Passagens*) é como Rolf Tiedemann, editor alemão das *Passagens*, intitula a publicação dos textos que fazem parte do projeto das *Passagens*. No entanto, Walter Benjamin não deu um título específico para este projeto. Ao longo de sua elaboração, chamou-o de diversas formas. Na edição brasileira, os editores optaram por intitular a publicação deste conjunto de textos como *Passagens*. Quando as citações aqui utilizadas são retiradas dos arquivos que compõem as “Notas e Materiais” serão mencionados os códigos alfanuméricos entre colchetes, com o intuito de respeitar a organização usada por Benjamin para localizar os fragmentos, tanto espacial quanto temporalmente, dentro das sessões temáticas que compõem o grande volume de notas e citações do trabalho das *Passagens*.

jamin, a interpretação de que as *Passagens* se tratam de um grande projeto inacabado, pois restaram, de fato, na forma de manuscritos e, além disso, o próprio autor se referia a essa obra como um projeto em permanente construção e inconclusão, o que é possível verificar nas cartas trocadas com os seus interlocutores. Para esta escrita, nos atemos principalmente ao caráter bastante arenoso do que pode ser compreendido como “inconclusão”; o que, a nosso ver, se trata sobremaneira de um substrato alegoricamente típico de um certo modo muito particular de filosofar. Esta tensão que permeia o intenso processo de construção das passagens, sempre em vias de (in)conclusão, é o que, para nós, *mostra* prototipicamente o próprio estilo do pensamento filosófico benjaminiano, o qual apresenta a sua constante luta em conceber um pensamento avesso a quaisquer tentativas de compreensão efetuadas através de uma síntese totalitária e sistemática da realidade. Tomamos os textos e arquivos que compõem as *Passagens* como uma espécie de mapa cartográfico da construção do pensamento do autor, cujo caráter fragmentário expõe a potência que escorre de seus espaços-fragmentos, os quais desembocam em textos cruciais para a leitura de séculos precedentes e também do nosso, como é o caso dos notáveis “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, “Experiência e pobreza”, e o derradeiro “Sobre o conceito da História”, apenas para citar alguns exemplos. Que Benjamin tenha se suicidado em um local de passagem³ e que parem muitas dúvidas sobre a exata localização de onde teria sido enterrado e, ainda, sobre se ele de fato carregava, em sua fuga, na famosa pasta preta, a obra completa das *Passagens*, nos diz menos de sua fraqueza – conforme compreendem muitos de seus amigos e leitores – mas muito mais de sua *Nachleben*, de sua sobre-vivência como testemunho da catástrofe.

A construção deste texto se dá em três etapas. O primeiro capítulo aborda a relação truncada entre a temática do sonho e a do despertar, com o intuito de desdobrar a importância que tiveram ambas para o pensamento de Benjamin. Entendemos que este constitui um excelente ponto de partida para abordar a questão da memória, pois apresenta, de plano, sobretudo a partir do amplo conceito de despertar, a possibilidade de um pensamento que não se dá na hermética concepção de síntese como ponto referencial. Benjamin concebe o despertar como um momento dialético ao extremo, em que cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. O despertar é um limiar no qual imagens aparentemente ínfimas e dispensáveis se mostram e podem ser lidas, já que todo presente é permeado por imagens do passado que lhe

³ Benjamin era judeu e, em razão da perseguição nazista aos judeus, empreendeu fuga a pé e com um grupo de amigos através dos Pireneus e, quando chegou ao município espanhol Port Bou, localizado na província de Girona e próximo à fronteira da Espanha com a França, temendo ser capturado para um campo de concentração, por ter sido fechada a fronteira para os “sem nacionalidade” (condição em que ele se encontrava naquele momento), suicidou-se com uma dose letal de morfina.

são sincrônicas. As imagens não pertencem a uma determinada época, especificamente, mas se tornam legíveis, como um relâmpago, apenas em uma determinada época – “[...] a saber, aquela na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe como tal justamente esta imagem onírica [...]”; é assim que, exatamente neste instante decisivo, “[...] o historiador assume a tarefa da interpretação dos sonhos [N 4, 1]⁴” e a apresentação da história pelo materialista histórico deve começar a partir do despertar⁵. O despertar é tanto dos mitos quanto do mundo de sonhos do século XIX, levando em conta que o mais potente mito daquele século foi (e continua sendo) o mito do progresso.

O segundo momento desta escrita expõe algumas considerações acerca do que significam, na obra de Benjamin, as imagens dialéticas. Este é um ponto também crucial para a compreensão do pensamento do autor, cuja especificidade tem sido tema de pesquisa de importantes trabalhos da atualidade. A imagem dialética como formulação conceitual nasce em íntima relação com a valorização da visualidade, do imagético na exposição da história. Com as imagens dialéticas, Benjamin “[...] fundou uma concepção forte de exposição (*Darstellung*) histórica – em oposição ao registro da *re-presentação* – na qual interagem palavras e imagens⁶ [...]” e, além disso, “[...] também apagou outra fronteira que tradicionalmente conduzia a escrita discursiva do historiador: a fronteira entre o agente da história e o responsável pelo seu relato⁷ – o que faz com que o historiador narre implicado com a herança e com a transmissão de uma concepção outra de história. Podemos rapidamente apontar que, na concepção de Benjamin, a imagem dialética mostra que a relação do ocorrido com o agora é dialética e de natureza imagética: “[...] não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade [N 3, 1]⁸”. Em decorrência do percorrido acerca da imagem dialética, o tema da montagem como método é trabalhado nesta parte da escrita, pois também é de extrema relevância para a compreensão de *como* poderia se dar a leitura/escrita das imagens no momento crucial do despertar.

A abordagem das questões expostas desemboca no que entendemos ser o campo da ética da memória em Benjamin; desde esse local aporético que significa o despertar, interpre-

⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 506.

⁵ *Ibidem*, p. 506.

⁶ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 227.

⁷ *Ibidem*, p. 228.

⁸ BENJAMIN, Walter. *op. cit.*, p. 505.

tamos que uma concepção ética flui da pena desse autor. Com o intuito de começar a tatear este terreno, expomos aquilo que nos parece vital para a compreensão desta temática. A memória ética como memória primeira, ideia concebida por Ricardo Timm de Souza, permeia o início da colocação da questão, em articulação com o momento do despertar pensado por Benjamin, justamente por ser este o instante em que se desdobra a possibilidade de um conhecimento que se dá no compasso do princípio da montagem, do choque do material trazido pela imagem dialética. O que se atualiza neste momento do despertar é uma memória ética, no sentido de que a memória ética é a memória primeira: memória que revela o caráter inescapavelmente relacional da realidade e que deflagra um agir em nome desta memória. O que escorre disso é o que denominamos como ética da memória, que indica, concomitantemente, “[...] uma irrupção, no campo da presença intelectual e da organização dos dados da consciência, do *estranho* que a *memória corporificada* em apelo ético significa⁹” e um desígnio de atualização do passado através da construção de um espaço mnemônico que faça jus às vozes emudecidas pelo cortejo triunfal do progresso. Adiante, trazemos elementos caros a Benjamin no que diz respeito a esta complexa e ampla temática, como é o caso da tensão existente entre memória voluntária e memória involuntária, assim como as ideias de vivência (*Erlebnis*), experiência (*Erfahrung*) e aura, sobretudo para enfatizar que, no pensamento deste autor, a recordação como um agir é propriamente um gesto ético.

É importante destacar que, na fase de preparação desta escrita, tivemos a oportunidade de visitar o arquivo de Walter Benjamin em Berlim, Das Walter Benjamin Archiv, localizado na Akademie der Künste, e assim ter contato com alguns manuscritos, fotos e cartas do filósofo berlinense, além de percorrer alguns dos caminhos e dos lugares descritos por Benjamin no livro *Infância em Berlim por volta de 1900*, muitos dos quais restam apenas no legado de suas memórias escritas, pois os prédios há muito tempo não mais existem.

⁹ SOUZA, Ricardo Timm de. “Ecos das vozes que emudeceram”: memória ética como memória primeira. In: RUIZ, Castor M. M. Bartolomé (Org.). *Justiça e memória*. Para uma crítica ética da violência. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2009. p. 113.

2 SOBRE SONHO E DESPERTAR

Enquanto ainda houver um mendigo, ainda haverá mito¹⁰.

Não foi Marx quem ensinou que a burguesia como classe nunca poderia atingir uma consciência perfeitamente clara de si mesma? E, caso isso seja verdade, não seria legítimo complementar a sua tese com a ideia do coletivo onírico (que é o coletivo burguês)?¹¹

A constatação de que Walter Benjamin é um autor conhecido pela sua preocupação extrema e inconfundível com os restos da história diz respeito não a uma evidência meramente abstrata e conceitual, mas ao contato inevitavelmente concreto que proporcionam os seus escritos – seus comentários de uma realidade – com o que fora desprezado, esfarrapado, restolhado na e pela história. E este não é um dado notável em apenas uma parte de seus escritos, mas no decorrer de sua obra vista como um grande conjunto e como um testamento histórico. Entretanto, especificamente na elaboração do singular e ousado *Passagen-Werk*, Benjamin dá início ao projeto de uma filosofia materialista da história¹², o qual deveria ser construído de modo a conquistar para uma época a concretude extrema¹³ através do método da montagem literária: “[...] não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não me apropriarei de formulações espirituosas, não surrupiarei coisas valiosas. Porém, os farrapos, os resíduos: estes não quero descrever e sim exibir [N1a, 8]¹⁴”. Neste contexto, Benjamin ocupou-se com os resquícios anacrônicos das passagens de Paris, tomando-os como “ur-fenômenos” da modernidade, pois eles carregavam em si o material necessário para uma interpretação recente da história¹⁵, a partir do despertar da mitologia latente que se revela nas imagens de sonho produzidas neste contexto histórico.

Conforme expõe Rolf Tiedemann, organizador e introdutor da edição alemã das *Passagens*, o modo inusitado pelo qual Benjamin optou para construir este projeto, isto é, através da apresentação do material e da teoria em uma constelação inédita de citações e interpretações fragmentárias, tem como pano de fundo o que ele considera como problema central do materialismo histórico: a interrogação acerca da possibilidade de conciliar uma plena visibilidade com a aplicação do método marxista. O trabalho das *Passagens*, portanto, foi engenhosamen-

¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. [K 6, 4]. p. 444.

¹¹ Ibidem, [S 2, 1], p. 946.

¹² BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002. p. 25.

¹³ BENJAMIN, Walter. [Carta] 15 mar. 1929. Berlin [para] Scholem, -. In: *Gesammelte Schriften*. v. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, p. 1090-1091. Tradução livre.

¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, p. 943.

¹⁵ BUCK-MORSS, S. op. cit., p. 25.

te pensado por Benjamin como uma forma de enfrentamento desta questão atinente ao materialismo histórico¹⁶. Este projeto de Benjamin, tal como o introduziu Tiedemann, se trata de um edifício com duas plantas diferentes de construção, sendo que cada uma delas pertence a um determinado estágio de trabalho, as quais o introdutor alemão nomeou como: fase inicial (de 1927 a meados de 1929), fase média (1934 a 1935) e fase tardia (1937 a 1940)¹⁷.

Nas cartas de Benjamin trocadas com seus interlocutores, as primeiras menções sobre o projeto das *Passagens* indicam que este seria um projeto de continuação de *Rua de mão única* (*Einbahnstrasse*), e a intenção inicial era buscar um tipo específico de concreção nas formas aforísticas deste livro¹⁸. É a partir de elementos mundanos que Benjamin propõe, tanto em *Rua de mão única* quando nas *Passagens* uma ponte entre experiência cotidiana e questões acadêmicas tradicionais¹⁹. Desse modo, já no conjunto dos 405 primeiros fragmentos intitulado por Benjamin como “Passagens parisienses”, os quais vieram a compor o primeiro esboço do que seria o projeto das *Passagens*, a paisagem de uma passagem aparece como um lugar peculiar, onde imagens de sonhos se revelam, pois as coisas aparentemente mais contraditórias estão reunidas de modo a sugerir que entre elas há uma afinidade indefinida e um parentesco primevo. Nas passagens, “[...] mundo orgânico e inorgânico, necessidade vulgar e luxo atrevido aliam-se da maneira mais contraditória, as mercadorias ficam expostas e se sucedem tão inescrupulosamente como imagens dos sonhos mais confusos. Paisagem primeva do consumo [A°, 5]²⁰”.

¹⁶ TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã (1982). In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 15.

¹⁷ Como uma rápida introdução a respeito da estrutura da obra *Passagens*, vale destacar que ela não existiu enquanto obra finalizada por Benjamin. Ela foi um grande projeto que levou ao extremo os seus pressupostos relativos ao materialismo e ao caráter visual e fragmentário das citações, e permaneceu ainda no nível de anotações. Como organização do amontoado de citações e comentários, a partir da segunda fase de trabalho, Benjamin dividiu-as em arquivos (*Konvoluts*), os quais foram indicados por letras e nomeados por referência ao tema que se relacionava. Exemplo: *Konvolut A* – Passagens, Lojas de Novidades, Vendedores. É possível constatar a fase das entradas do material nos arquivos, pois Benjamin a partir de então seguiu uma rigorosa ordem numérica, por motivos práticos de documentação, por exemplo: A 1, 1; A 1a, 1; A 1, 2 etc. O acesso que temos a esse trabalho se trata de uma edição organizada por Tiedemann dessas notas e materiais, em conjunto com textos elaborados por Benjamin durante esse período, e inspirada pelo projeto das *Passagens*. Da fase inicial resultou: o curto texto “Passagens” (texto completo e ligado à fase realmente inicial, que contava com a colaboração de Franz Hessel); as notas fragmentárias organizadas por Tiedemann, como “Passagens de Paris I” e “Passagens de Paris II”; e a peça curta *O anel de saturno ou algo sobre a construção de ferro*. Da fase média resultou o *Exposé de 1935*, apresentado ao Instituto de Pesquisa Social. E da fase tardia resultou o livro sobre Baudelaire e o *Exposé de 1939*. Tudo isso Cf. TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã (1982). In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007; e BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002.

¹⁸ TIEDEMANN, R. op. Cit., p. 16. Segundo Tiedemann, “[...] a intenção de Benjamin foi desde o início – e assim permaneceu ao longo dos anos – uma intenção filosófica: ‘pôr à prova’ até que ponto é possível ser ‘concreto’ em contextos histórico-filosóficos”.

¹⁹ BUCK-MORSS, op. cit., p. 25.

²⁰ BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 903.

A passagem é a mais importante arquitetura do século XIX para Benjamin, ao passo que ele também considera a arquitetura como o testemunho mais importante da mitologia latente [D°, 6]²¹. Utilizando a descrição das passagens parisienses constante em um guia ilustrado de Paris, Benjamin as apresenta como:

[...] 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 esse 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 miniatura²².

Essa concisa descrição sobre como eram as passagens parisienses é, nas palavras de Benjamin, a citação adequada para a apresentação delas, “[...] não só porque a partir dela desenvolvem-se as divagações acerca do *flâneur* e do tempo, mas também porque o que se tem a dizer sobre a construção das passagens do ponto de vista econômico e arquitetônico poderia encontrar aqui o seu lugar [A 1, 1]²³”. Ela nos dá elementos precisos do cenário particular no qual Benjamin mergulhou durante os treze anos de desenvolvimento do seu projeto filosófico interrompido e inacabado (1927-1940), local onde o seu pensamento aponta constantemente o caráter relacional da realidade.

A intenção de Benjamin no projeto das *Passagens*, como ele mesmo escrevera a Gerschom Scholem, era testar o quão concreto se pode ser em contextos histórico-filosóficos²⁴. Mesmo ciente de que não mergulhava em águas tranquilas e de que, com isso, estaria correndo um risco de fracasso e, ainda, partindo da ideia de que toda a Paris, a capital do século XIX, de algum modo convergia para si mesma, ele seguiu ampliando o seu perímetro e aprofundando as suas bases, tanto espacial como temporalmente, para trazer o seu projeto à luz do dia. Ao levar o materialismo histórico tão a sério, coletando materiais irremediavelmente desprezados como restos, a consequência decorrente seria que os fenômenos históricos literalmente chegassem a falar²⁵.

A convicção de que “[...] toda a arquitetura coletiva do século XIX constitui a moradia do coletivo que sonha <H°, 1> [...]”²⁶ muito provavelmente direcionou as escolhas certas

²¹ BENJAMIN, W. *Passagens*, p. 910.

²² *Ibidem*, p. 40.

²³ *Ibidem*, p. 78.

²⁴ BENJAMIN, Walter. [Carta] 23. abr. 1928. Berlin [para] Scholem, -. In: *Gesammelte Schriften*. V.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, p. 1085-1086. Tradução livre.

²⁵ BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. p. 27.

²⁶ BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 923. Segundo nota da edição brasileira, “[...] as siglas com ‘cotovelos’ <...> são do editor alemão; trata-se de uma classificação meramente serial, sem conotação semântica, de textos surgidos em ordem espontânea”. Cf. BENJAMIN, op. cit., p. 903.

de Benjamin para construir o enredo altamente perceptivo do trabalho das *Passagens*. Assim como ocorre nos sonhos, em que tudo se desenrola diante de nossos olhos fechados, em que tudo vem de encontro a nós, as diferentes fisionomias das passagens parisienses apresentam-se nesse projeto, e, para compreendê-las profundamente, “[...] nós as imergimos na camada onírica mais profunda, falamos delas como se tivessem vindo de encontro a nós²⁷”, de modo semelhante a como as coisas vêm de encontro ao colecionador – aquele que vê “[...] as suas coisas como dissolvidas num fluxo perpétuo, como o real no sonho <F° 34>²⁸”.

As passagens parisienses, esse mundo em miniatura, são, ao mesmo tempo, moradas de sonho e templo do capital mercantil; nelas se revelam imagens de desejo do sonho coletivo. A maior parte dessas construções surgiu no período de quinze anos após o ano de 1822. Benjamin aponta duas condições para o aparecimento desse tipo específico de arquitetura: a primeira diz respeito ao contexto favorável ao comércio têxtil, em que os *magasins de nouveautés*, primeiros grandes estocadores de mercadorias e precursores das lojas de departamentos, começaram a aparecer; e a segunda remonta aos primórdios das construções em ferro, pois o Império privilegiou esta técnica para renovar a arquitetura “no espírito da Grécia antiga²⁹”. Que esse tenha sido o espírito da arquitetura das passagens não é uma coincidência, pois o filósofo de Benjamin, conforme alude Theodor Adorno, tem o olhar de Medusa, e, “[...] se nessa filosofia o conceito de mito ocupa o lugar central como oposto ao ato de reconciliação (ao menos em sua fase mais antiga, reconhecidamente teológica), então para o seu próprio pensamento tudo se torna mítico, sobretudo o efêmero³⁰”.

No *Exposé de 1939*, Benjamin afirma que a pesquisa do trabalho das *Passagens* procura mostrar como as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica entram no universo de uma fantasmagoria, em decorrência de uma determinada concepção de história, que se chamou “A História da Civilização” – enraizada em uma representação coisificada da civilização. As referidas criações manifestam-se enquanto fantasmagorias tanto nas passagens quanto nas exposições universais, na experiência do *flâneur*, no *intérieur* e na haussmanização. Inspirado pelo último texto de Auguste Blanqui, *L'éternité par les astres*³¹: *hypothèse astronomique*, no qual a humanidade aparece como condenada, Benjamin ressalta que a especulação cósmica contida nesses escritos “[...] comporta o ensinamento segundo o qual a humanidade será tomada por uma angústia mítica enquanto a fantasmagoria aí ocupar

²⁷ BENJAMIN, W. *Passagens*, p. 919.

²⁸ *Ibidem*, p. 919.

²⁹ *Ibidem*, p. 40.

³⁰ ADORNO, Theodor W. Caracterização de Walter Benjamin. In: *Prismas*. Crítica cultural e sociedade. São Paulo: Editora Ática, 1998. p. 228.

³¹ BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 53-54.

um lugar³²”. Nesse sentido, Márcio Seligmann-Silva destaca que tanto as passagens textuais contidas nesse trabalho de Benjamin quanto as passagens arquitetônicas são tomadas “[...] como estrelas que compõem constelações, campos de força. São também, além disso, passagens móveis, que ora se aglutinam a uma ‘nebulosa’, ora a uma ‘galáxia’, ora fazem as vezes de ‘buracos negros’ e sugam para si as demais imagens³³”.

Como lembra Susan Buck-Morss³⁴, o ponto nodal da estima de Benjamin pelas passagens, ou arcadas, como também são conhecidas, diz respeito justamente ao fato de no século XIX elas terem sido “a morada dos primeiros mundos de sonho de consumo” e de, no século XX, terem aparecido como “cemitérios mercadológicos” e com isso terem encetado, circunscrito, encerrado a recusa de um passado já descartado. Elas são centrais para Benjamin porque constituíam réplicas materiais precisas de uma chamada consciência interna (ou inconsciente do sonho coletivo), pois ali poderiam ser encontrados os “erros” da consciência burguesa – fetichismo da mercadoria, coisificação, o mundo como interioridade – e os seus sonhos utópicos – moda, prostituição, jogo. As galerias, outro sinônimo para as passagens, tinham se tornado um ícone das metrópoles modernas e, por esse motivo, foram imitadas em todo o mundo. E elas certamente podiam ser encontradas em cada uma das cidades que foram “pontos cardiais” da bússola intelectual de Benjamin: Berlim, Paris, Moscou e Nápoles³⁵.

O extenso trabalho das passagens obedece a uma dupla orientação: a que vai do passado até o presente, e com isso apresenta as passagens e demais imagens, e a que vai do presente até o passado, com o intuito de “[...] fazer explodir no presente a completude revolucionária desses ‘precursores’ [...]”, sem perder de vista que esta orientação “[...] entende também a observação eligíaca, enlevada, do passado recente como sua explosão revolucionária <O°, 56> [...]”³⁶. Explicando o trabalho para Ernst Bloch, Benjamin o comparou ao “[...] método da fissão nuclear que libera as forças gigantescas que mantêm unidos os átomos – deve liberar as forças gigantescas da história que são acalentadas no ‘era uma vez’ da narrativa histórica clássica <O°, 71> [...]”³⁷. Nesse sentido, de acordo com Theodor Adorno, sobre o filosofar não tradicional de Benjamin se poderia efetivamente falar da presença de uma “[...] energia de desintegração atômica intelectual. Diante da sua insistência dissolvia-se o indissolúvel; [...] O

³² BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 53-54.

³³ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor Adorno*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 61.

³⁴ BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. p. 66-67.

³⁵ *Ibidem*, p. 66-67.

³⁶ BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 945.

³⁷ *Ibidem*, p. 946-947.

rebus [a visada da coisa] torna-se o modelo de sua filosofia³⁸”, e o seu esforço desesperado na via “[...] de escapar à prisão do conformismo cultural obedecia a constelações do histórico que não são redutíveis a meros exemplos permutáveis das idéias, mas que, no entanto, em sua peculiaridade, constituem as idéias como sendo elas mesmas históricas³⁹”. No trabalho das *Passagens* há um comprometimento de Benjamin com a possibilidade de representação concreta e gráfica da verdade, de modo que as imagens históricas tornam visíveis as ideias filosóficas que, em si, assim como as imagens históricas, são descontínuas⁴⁰.

A força que trabalha nas passagens – monumentos de um não-mais-ser – é a dialética: “[...] a dialética as revolve, as revoluciona, revira para baixo o que está por cima, faz delas o que nunca foram [D°, 4]⁴¹”. A imagem que nos resta delas revela uma tensão entre opostos: ela carrega o momento em que as passagens eram castelos de fadas, enquanto nelas ardiavam as lâmpadas a gás e a óleo, assim como o momento em que o brilho interior de suas estruturas se apagou com o acender das luzes elétricas e restou oculto em seus nomes. Buck-Morss menciona que Benjamin inclusive tinha a intenção, no estágio precoce do projeto, de intitular o trabalho das *Passagens* como *Uma cena de conto de fadas dialética*: Benjamin queria contar a história da Bela Adormecida novamente. Desse modo, “[...] o *Passagen-Werk* se torna um recontar marxiano da história da Bela Adormecida, a qual se preocupava com o ‘despertar’[...] do sonho coletivo da fantasmagoria mercadológica⁴²”. A respeito disso, Adorno escreve, em seu texto sobre Benjamin, que o que este “[...] dizia e escrevia soava como se o pensamento assumisse as promessas dos contos de fadas e dos livros infantis, ao invés de recusá-las e repeli-las em nome de uma infame maturidade; e isso de modo tão literal que torna perceptível até mesmo a real efetivação do conhecimento⁴³”.

A referência feita por Buck-Morss ao despertar diz respeito ao fato de existir, para Benjamin, um saber ainda não consciente do passado, que poderá ser conhecido na estrutura do despertar, ao passo que a experiência dialética do despertar é totalmente singular: trata-se de uma “[...] experiência compulsória, drástica, que desmente toda ‘progressividade’ do devir e comprova toda aparente ‘evolução’ como reviravolta dialética eminente e cuidadosamente composta [K 1, 3]”. Assim, evidencia-se em seu pensamento o método dialético novo de escrever a história, o qual “[...] apresenta-se como a arte de experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual se refere o sonho que chamamos de o ocorrido. Elaborar o ocorrido

³⁸ ADORNO, T. W. *Caracterização de Walter Benjamin*. p. 224.

³⁹ Ibidem, p. 226.

⁴⁰ BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. p. 84.

⁴¹ BENJAMIN, op. cit., p. 909.

⁴² BUCK-MORSS, op. cit., p. 60 e 325.

⁴³ ADORNO, T. W. *Caracterização de Walter Benjamin*. p. 225.

na recordação do sonho! – Quer dizer: recordação e despertar estão intimamente relacionados [K 1, 3]⁴⁴”. No fragmento seguinte ao recém-citado, Benjamin afirma que a realidade moderna tornou-se um mundo de sonho:

O século XIX, um espaço de tempo [*Zeitraum*] (um sonho de tempo [*Zeittraum*]) no qual a consciência individual se mantém cada vez mais na reflexão, enquanto a consciência coletiva mergulha em um sonho cada vez mais profundo. Ora, assim como aquele que dorme – e que nisto se assemelha a um louco – dá início à viagem macrocômica através de seu corpo, e assim como os ruídos e sensações de suas próprias entranhas, como a pressão arterial, os movimentos peristálticos, os batimentos cardíacos e as sensações musculares – que no homem sadio e desperto se confundem no murmúrio geral do corpo saudável – produzem, graças à inaudita acuidade de sua sensibilidade interna, imagens delirantes ou oníricas que traduzem e explicam tais sensações, assim também ocorre com o coletivo que sonha e que, nas passagens, mergulha em seu próprio interior. É a ele que devemos seguir, para interpretar o século XIX, na moda e no reclame, na arquitetura e na política, como a consequência de suas visões oníricas [K 1, 4]⁴⁵.

Nesse sentido, o surrealismo certamente exerceu grande influência e fascínio sobre Benjamin, o que é facilmente verificável tanto no seu texto de 1929, “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia”, como no trabalho das *Passagens* e nas cartas trocadas com os seus interlocutores. No texto dedicado ao surrealismo, Benjamin ressalta que os autores desse movimento compreenderam melhor do que ninguém a relação entre os objetos antiquados e a revolução. Para esses “videntes e intérpretes”, as energias revolucionárias transparecem “[...] nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los⁴⁶”. Tiedemann considera que no trabalho das *Passagens* Benjamin glorificou o surrealismo, de modo a igualmente se empenhar em lidar com esta camada de materiais tocada pelos surrealistas, essa substância depositária do passado recente: assim como o *flâneur* Aragon em seu trajeto restava atraído “[...] por uma *vague de rêves* a regiões desconhecidas e nunca antes vistas do real, também Benjamin queria mergulhar em áreas até então ignoradas e desprezadas da história e resgatar aquilo que jamais alguém vira antes dele⁴⁷”. Conforme bem lembra Timm de Souza, no tempo de surgimento do surrealismo “[...] vicejam criaturas *sem fôlego*, estilo Odradek kafkiano,

⁴⁴ BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 434.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 434.

⁴⁶ BENJAMIN, Walter. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v. 1). p. 25.

⁴⁷ TIEDEMANN, R. *Introdução à edição alemã (1982)*. p. 17.

aquela criatura sem memória nem futuro, destroços mal-ajambrados, ‘coisinhas’, semi-vidas ambulantes, sem pulmões, aparições dispensáveis, massa indiferenciada, abortos semoventes, vida mortíça, até mesmo vida morta⁴⁸”. Nesse sentido, “[...] viviam-se tempos doentes, que não *aconteciam*, mas giravam em torno a si mesmos e faziam de sua desorientação e desespero a sua retórica tresloucada e violenta. Assim, tudo o que o surrealismo pretende nada mais é do que – vida⁴⁹”. Vida a “perder de fôlego”, como única alternativa a não-vida de uma “Totalidade heterofágica” já em processo de desagregação e de anulação do outro enquanto o outro. O delírio desta Totalidade “[...] é obliterar a compreensão de seu próprio processo de extinção infinitamente dolorosa, porque infinitamente violenta: tornada autofágica. Auto-devoração de que a loucura sã do sonho (o surrealismo) foge com botas de sete léguas, pois sabe o perigo mortal que significa⁵⁰”.

Benjamin explica, em outra parte da anteriormente citada carta a Scholem, de 1929, que o trabalho do surrealismo é um para-vento para o trabalho das *Passagens*⁵¹. Isso quer dizer que, mais do que uma técnica estética, Benjamin considerava que a visão surrealista era uma posição filosófica, de modo semelhante ao que considerava a respeito dos alegoristas do *Trauerspiel*⁵². De acordo com Tiedemann, se, de um lado a concepção do concreto representa um dos pólos da armadura teórica de Benjamin, de outro, a teoria surrealista do sonho representou o polo oposto: ele queria seguir um procedimento de apresentação da história semelhante aos preceitos dos primeiros surrealistas, pois pretendia “[...] tratar o mundo das coisas do século XIX como se fosse um mundo de coisas sonhadas⁵³”. A realidade empírica em geral restara enfraquecida com os alcances do surrealismo, pois seus autores tratavam a organização teleológica da realidade “[...] como mero conteúdo onírico, cuja linguagem só pode ser decifrada indiretamente: ao dirigir a óptica do sonho ao mundo de vigília, as idéias ocultas, latentes que dormitavam em seu seio, deveriam ser resgatadas⁵⁴”. Contudo, no primeiro esboço do trabalho das *Passagens*, Benjamin traça enfaticamente a delimitação da tendência do trabalho em relação a Aragon: “[...] enquanto Aragon persiste no domínio do sonho, deve ser encontrada aqui a constelação do despertar. Enquanto em Aragon permanece um elemento im-

⁴⁸ SOUZA, Ricardo Timm de. Surrealismo e espírito do tempo. Disponível em <<http://timmsouza.blogspot.com.br/2013/09/surrealismo-e-espírito-do-tempo.html>>. p. 13. Acesso em 10 nov., 2014. Originalmente em: GUINSBURG, J. - LEIRNER, S. (Orgs.), *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

⁴⁹ Ibidem, p. 13.

⁵⁰ Ibidem, p. 13.

⁵¹ BENJAMIN, Walter. [Carta] 15 mar. 1929. Berlin [para] Scholem, -. In: *Gesammelte Schriften*. v.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, p. 1090-1091. Tradução livre.

⁵² BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. p. 285.

⁵³ TIEDEMANN, R. *Introdução à edição alemã (1982)*. p. 17.

⁵⁴ Ibidem, p. 17.

pressionista – a ‘mitologia’ [...] trata-se aqui da dissolução da ‘mitologia’ no espaço da história⁵⁵”.

O advento do capitalismo é determinante para este estado onírico destacado por Benjamin, pois “[...] foi um fenômeno natural com o qual um novo sono repleto de sonhos se abateu sobre a Europa e, com ele, uma reativação das forças míticas [K 1a, 8]⁵⁶”. Adorno entende que no filosofar contra a filosofia de Benjamin há dois polos, mito e reconciliação, e que o lema de sua filosofia seria a reconciliação do mito, apesar de esse tema não se enunciar claramente, “[...] pois se mantém oculto e repassa a carga de sua legitimação à mística judaica”. Entre os polos mito e reconciliação esvai-se o sujeito, pois Benjamin se volta contra o conceito mesmo de “subjetivo”, de modo que “[...] o ser humano transforma-se grandemente em palco de ocorrências objetivas. Por isso, a filosofia de Benjamin não suscita menos horror do que promessas de felicidade [...]” e, seguindo o raciocínio de Adorno, “[...] assim como no âmbito do mito impera a multiplicidade e plurivocidade ao invés de subjetividade, assim também a univocidade da reconciliação – pensada segundo o modelo do ‘nome’ – é o reverso da autonomia humana [...]”, pois, doravante, “[...] o reconciliar do homem com a criação é condicionado pela dissolução de toda a essência humana posta por si mesma⁵⁷”. É desse modo que o coletivo sonha nas moradas de sonho do século XIX; e o coletivo que sonha ignora a história, pois “[...] para ele, os acontecimentos se desenrolam segundo um curso sempre idêntico e sempre novo. Com efeito, a sensação do mais novo, do mais moderno, é tanto a forma onírica do acontecimento quanto o eterno retorno do sempre igual <M^o, 14>⁵⁸”.

Ainda sobre o advento do capitalismo, é importante trazer à tona as considerações de Benjamin lançadas no fragmento de 1921, intitulado “O capitalismo como religião”. O pequeno e potente texto inicia com a seguinte frase: “O capitalismo deve ser visto como uma religião⁵⁹”. Esta afirmação é desdobrada ao longo do texto, de modo a se diferenciar da concepção de Max Weber no sentido de que o capitalismo é uma espécie de formação condicionada pela religião. Benjamin esforça-se para argumentar que o capitalismo é, na verdade, um fenômeno essencialmente religioso, isto é, o capitalismo se constitui através de uma estrutura religiosa, podendo ser identificados traços que caracterizam esta estrutura. O autor identifica especificamente três traços na estrutura religiosa do capitalismo: o primeiro diz respeito ao caráter cultural do capitalismo, dado que faz com que o utilitarismo, constitutivo do capitalis-

⁵⁵ BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 925.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 925.

⁵⁷ ADORNO, T. W. *Caracterização de Walter Benjamin*. p. 229-231.

⁵⁸ BENJAMIN, op. cit., p. 936. Cf. [S 2, 1 e K 2, 5].

⁵⁹ BENJAMIN, Walter. O capitalismo como religião. In: LÖWY, M. (Org.). *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013. p. 21.

mo, obtenha “coloração religiosa” apesar de o capitalismo não possuir nenhuma dogmática, nenhuma teologia; o segundo traço liga-se ao aspecto do culto em relação à duração permanente deste culto: “[...] não há dia que não seja festivo no terrível sentido da ostentação de toda a pompa sacral, do empenho extremo do adorador⁶⁰; e o terceiro traço é aquele que indica que tal culto é culpabilizador, e não expiatório, sendo aqui o local em que Benjamin lança seu entendimento na via daquilo que, em suas palavras, resta inaudito do capitalismo: “[...] a religião não é mais reforma do ser, mas seu esfacelamento. Ela é a expansão do desespero ao estado religioso universal, do qual se esperaria a salvação. A transcendência de Deus ruiu. Mas ele não está morto; ele foi incluído no destino humano⁶¹”. E é precisamente neste sentido que Benjamin sustenta que esta passagem do ser humano pela casa do desespero caracteriza o *éthos* pensado por Nietzsche, pois esse ser humano é o ser super-humano (*Übermensch*), quem passa a cumprir a religião capitalista. Ao final da explanação dos primeiros traços, Benjamin acrescentou, ainda, um quarto traço decorrente dos demais, o qual revela que nesta religião “[...] Deus precisa ser ocultado e só pode ser invocado no zênite de sua culpabilização. O culto é celebrado diante de uma divindade imatura; toda representação dela e toda a ideia sobre ela viola o mistério de sua madureza⁶²”.

Desse modo, reunindo as concepções de Benjamin semeadas neste fragmento inicial de sua obra com o trabalho das *Passagens*, é possível visualizar que o culto permanente do capitalismo é exercido através de um “sonhar coletivo” e “inconsciente” em um duplo sentido: “[...] de um lado pelo seu estado distraído de sonho, de outro porque era inconsciente de si mesmo, composto de indivíduos atomizados, consumidores que imaginavam o seu mundo de sonho mercadológico ser unicamente pessoal (a despeito de toda a evidência objetiva do contrário)⁶³”. Nesse sentido: “[...] a celebração ou apologia está empenhada em encobrir os momentos revolucionários do curso da história. Ela almeja intensamente a produção de uma continuidade, e dá importância apenas àqueles elementos da obra que já fazem parte da influência que ela exerceu [N 9a, 5]⁶⁴”.

As imagens de sonho produzidas no culto ao capitalismo circunscrevem uma repetição incessante, de modo que “[...] no contexto da lógica ‘onirocapitalista’ à qual Benjamin se reporta, a ‘novidade’ é, portanto, a forma ‘fantasmagórica’ assumida pelo ‘sempre-igual’ ao in-

⁶⁰ BENJAMIN, Walter. O capitalismo como religião, p. 22.

⁶¹ Ibidem, p. 22.

⁶² Ibidem, p. 22.

⁶³ BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. p. 311.

⁶⁴ BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 516.

gressar no circuito ‘infernado’ da produção e consumo de mercadorias⁶⁵”.

Nesse contexto, em *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, obra que fora requerida pelo Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt am Main e escolhida por Benjamin como capaz de afirmar a concepção do trabalho das *Passagens*⁶⁶, o filósofo destaca que “[...] o ambiente objetivo do homem adota, cada vez mais brutalmente, a fisionomia da mercadoria. Ao mesmo tempo, a propaganda se põe a ofuscar o caráter mercantil das coisas⁶⁷”. O que revela a sequência desse movimento de disfarce e esvaziamento é que “[...] à enganosa transfiguração do mundo das mercadorias se contrapõe a sua desfiguração no alegórico. A mercadoria procura olhar-se a si mesma na face, ver a si própria no rosto. Celebra sua humanização na puta⁶⁸”. A mulher não apenas ocupa um lugar como mercadoria nas cidades grandes, mas também como expressivo artigo de massa⁶⁹. Assim, na interpretação de Benjamin, a aura que de forma ínfima se preserva na própria mercadoria vem à luz na obra de Baudelaire: a mercadoria aparece humanizada, mas de forma diversa à tentativa sentimental burguesa de humanizar e harmonizar as mercadorias e de dar a elas, como ao homem, uma casa (através de estojos, capas e forros que cobriam os objetos burgueses). Ao contrário da barroca, a alegoria em Baudelaire traz “[...] as marcas da cólera, indispensável para invadir esse mundo e arruinar suas criações harmônicas. O heróico, em Baudelaire, é a forma sublime em que aparece o demoníaco, o *spleen* sua forma infame. Naturalmente, essas categorias de sua ‘estética’ devem ser decifradas⁷⁰”. O *spleen* é o sentimento, em Baudelaire, que corresponde à catástrofe em permanência, ao *continuum* da história; e as estrelas, em seus escritos, representam a “[...] imagem ardilosa da mercadoria. São o sempre igual em grandes massas [...] ⁷¹”. Nas palavras de Benjamin: “[...] a idéia do eterno retorno transforma o próprio evento histórico em artigo de massa [...] ⁷²; por isso, o objeto histórico precisa ser extraído dessa continuidade, explodido do *continuum* da história.

O curso da história sob a insígnia da catástrofe, portanto, “não pode dar ao pensador mais ocupação do que o caleidoscópio nas mãos de uma criança, para a qual, a cada giro, toda

⁶⁵ BRETAS, Aléxia. *A constelação do sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas, 2008. p. 145.

⁶⁶ Existe uma importante discussão acerca da significação do projeto sobre Baudelaire dentro do trabalho das *Passagens*. Susan Buck-Morss faz uma detalhada explanação acerca dessa discussão, sobretudo no que diz respeito ao trabalho exaustivo de Michael Espagne e Michael Werner, galgado na descoberta dos papéis que Benjamin confiara a Georges Bataille. Cf. BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. p. 249-260.

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 1 ed. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas; v. 3). p.163.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 163.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 177.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 164.

⁷¹ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. p. 154.

⁷² *Ibidem*, p. 154.

a ordenação sucumbe ante uma nova ordem. [...] O caleidoscópio deve ser destroçado⁷³”. No *Konvolut N*, arquivo integrante das notas e materiais do trabalho das *Passagens*, Benjamin firma seu posicionamento no ponto de fissura no qual, ao contrário do caminho da historiografia, que sempre selecionou um objeto de dentro desse curso contínuo da história para depois reinseri-lo neste mesmo *continuum* que ela própria recriava, o historiador materialista “[...] precisa renunciar ao elemento épico da história. Ele arranca, por uma explosão [*sprengt ab*], a época da ‘continuidade da história’ reificada. Mas ele faz explodir [*sprengt auf*] também a homogeneidade dessa época, impregnando-a com *ecrasita*, isto é, com o presente [N 9a, 8]⁷⁴”. É nesse sentido que, para o historiador materialista, não existe “[...] a aparência da repetição na história, uma vez que precisamente os momentos do curso da história que mais lhe importam tornaram-se eles mesmos – em virtude de seu índice como ‘história anterior’ – momentos do presente [N 9a, 8]⁷⁵”. O índice histórico toca justamente no tema da legibilidade da história, o qual é considerado por Seligmann-Silva um dos principais temas da epistemologia de Benjamin, pois é “[...] um ponto privilegiado na construção teórica das *Passagens*⁷⁶”. A legibilidade da história pensada por Benjamin traz a ideia de que poderão ser lidas imagens, eminentemente dialéticas, em um determinado ponto crítico específico do seu movimento interior e ligadas ao seu índice histórico,

[...] que diz, pois, não que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época [...] e todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (Esta explosão, e nada mais, é a morte da *intentio*, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade.) [N 3, 1]⁷⁷.

A apresentação materialista da história deve mirar uma crítica imanente ao conceito de progresso, o qual está fundamentado na ideia de catástrofe: “[...] que tudo ‘continue assim’, isto é a catástrofe. Ela não é o sempre iminente, mas sim o sempre dado. O pensamento de Strindberg: o inferno não é nada a nos acontecer, mas sim *esta vida aqui*⁷⁸”. A catástrofe já está dada, apesar da falsa aparência das coisas trazida pela engrenagem do progresso. O que deve ser buscado é o que se esquia da permanência dessa falsa aparência que cultiva a catás-

⁷³ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, p. 154.

⁷⁴ BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 516.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 515.

⁷⁶ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 152.

⁷⁷ BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 505.

⁷⁸ BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. p. 174.

trofe contínua: “[...] a salvação se apega à pequena fissura na catástrofe contínua [...]”⁷⁹. De acordo com Manuel-Reyes Mate, a esperança vislumbrada por Benjamin, “quando é meia noite do século”, “[...] nasce de pensar a catástrofe até o fim: o fim do projeto moderno de história é acabar com todas as esperanças [...] A tarefa do historiador benjaminiano é ler nas caveiras um projeto de vida, frustrada certamente, mas pendente”⁸⁰.

Assim, que o objeto histórico seja arrancado do *continuum* da história é justamente uma exigência de sua própria estrutura monadológica – “[...] onde se realiza um processo dialético, estamos lidando com uma mônada [...] [N 11, 4]”⁸¹ – e, ainda, que o objeto perscrutado com o intuito de exceder o domínio do pensamento, lá onde ele se imobiliza, em uma constelação saturada de tensões, significa que este objeto é, ele mesmo, uma imagem dialética passível de ser decifrada no nível da linguagem, com o içar das palavras – as quais são as velas do pensamento dialético –, pois a imagem dialética é justamente a cesura no processo de movimento e de imobilização do pensamento. No trabalho das *Passagens* fica evidente que, para Benjamin, apresentar ou escrever a história significa citar a história e dar às datas a sua fisionomia, considerando sobretudo estar implícito no conceito de citação que o objeto histórico seja arrancado de seu contexto, de seu texto escrito em tinta invisível; e tais citações, somente elas, se apresentam de uma maneira legível para todos [N 3, 1]”⁸². De acordo com o entendimento de Seligmann-Silva, a força da citação é o que baseia o aspecto destrutivo do processo de conhecimento, qual seja, a categoria temporal e epistemológica do agora da cognoscibilidade, categoria cuja capacidade de romper com o contínuo e com a falsa totalidade das coisas constitui o momento extremo destrutivo do conhecimento; a citação lança os elementos arrancados dos seus contextos às suas origens, “[...] isto é, realiza o ato de conhecimento como *leitura*, trabalho de *atualização*, de entrecruzar o ocorrido e o agora”⁸³. Para tanto, o método da montagem literária é certamente decisivo, sendo a própria obra das *Passagens* a performatização desta ideia.

Para a compreensão do que seja a concepção de Benjamin sobre o “moderno” como o tempo do inferno, a imagem do caleidoscópio é especialmente importante. Segundo Georges Didi-Huberman, “[...] el caleidoscopio, en Benjamin, es un paradigma, un modelo teórico.

⁷⁹ BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, p. 174.

⁸⁰ MATE, Reyes. *Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin "Sobre o conceito de história"*. Trad. Nélio Schneider. São Leopoldo: Ed. Unisinos, RS, 2011. p. 219. O autor refere que a expressão “meia noite do século” foi tomada do relato de Victor Serge *S'il était minuit dans le siècle* (Grasset, Paris, 1986).

⁸¹ BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 518.

⁸² *Ibidem*, p. 504-505.

⁸³ SELIGMANN-SILVA, M. *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária*. p. 153.

Significativamente, surge en los contextos donde es interrogada la *estructura del tiempo*⁸⁴. Especificamente no que diz respeito ao moderno e ao tempo do inferno, para Benjamin, sabemos, o caleidoscópio deve ser destruído nas mãos do pensador: “[...] nunca houve uma época que não se sentisse ‘moderna’ no sentido excêntrico [...] Cada época se sente irremediavelmente nova. O ‘moderno’, porém, é tão variado como os variados aspectos de um mesmo caleidoscópio [S 1a, 3]⁸⁵”, ou seja, repercutindo o que já fora citado anteriormente, a cada giro dado no caleidoscópio, todas as já dadas peças do artefato sucumbem a uma nova ordem. Portanto, o que se trata aqui não é de o que acontece é “sempre o mesmo” e nem do “eterno retorno”, pois no modelo ótico do caleidoscópio, em suas configurações visuais sempre entrecortadas “[...] se encuentra una vez más el doble régimen de la imagen, la polirritmia del tiempo, la fecundidade dialéctica [...] el material de esta imagen dialéctica es la matéria dispersa, un *desmontaje errático de la estructura das cosas*⁸⁶”. Trata-se, então, do “[...] fato de que o rosto do mundo nunca muda justamente naquilo que é o mais novo, de forma que o ‘mais novo’ permanece sempre o mesmo em todas as suas partes. – É isto que constitui a eternidade do inferno [...]”, cuja implicação desemboca na ideia de que “[...] determinar a totalidade dos traços em que se manifesta o ‘moderno’ significa representar o inferno [S 1,5]⁸⁷”.

Sobre o tema de o mais novo permanecer sempre o mesmo e de isso constituir a eternidade do inferno, Benjamin leva seriamente em consideração Baudelaire, Blanqui e Nietzsche, tanto nos fragmentos das *Passagens* quanto no livro sobre Baudelaire, enfatizando ser um dever mostrar energicamente como a ideia do eterno retorno penetrou quase que ao mesmo tempo o mundo desses autores. Analisando esta ideia nos três autores, Benjamin sustenta que, em Baudelaire, o acento recai sobre o novo que é extraído do “sempre igual” com esforço heróico. No caso de Nietzsche, o acento recai sobre o “sempre igual” enfrentado pelo homem como calma heróica, de modo que a tese de que “já não acontece nada de novo” se projeta cosmologicamente. E Blanqui está mais próximo a Nietzsche, mas nele predomina a resignação⁸⁸. Como bem lembra Alexia Bretas, até o *Exposé de 1935*, o aspecto onírico é central para a articulação da teoria. Após este primeiro esboço, principalmente devido às interlocuções com o Instituto e especialmente com Adorno, o trabalho das *Passagens* ganha uma outra camada, em que categorias como “fantasmagoria”, “fetichismo da mercadoria” e “visão do inferno” figuram com muita ênfase. No livro sobre Baudelaire, protótipo do *Passagen-Werk*,

⁸⁴DIDI-HUBERMAN, Georges. La imagen-malicia. Historia del arte y rompecabezas del tiempo. In: *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. p. 204.

⁸⁵BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 587.

⁸⁶DIDI-HUBERMAN, G. *La imagen-malicia*. Historia del arte y rompecabezas del tiempo. p. 189.

⁸⁷BENJAMIN, op cit., p. 586.

⁸⁸BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. p. 165.

tais categorias aparecem com total relevo. Entretanto, apesar da diferença conceitual entre as primeiras categorias que se remetiam especialmente à constelação dos sonhos, “[...] há certamente uma ligação de fundo entre elas, cujo teor diz respeito ao âmago mesmo da teoria benjaminiana da modernidade como ‘espaço-tempo onírico’ (*Zeitraum, Zeit-Traum*): a definição do eterno retorno como sonho⁸⁹”. Para complementar essa análise, é importante integrar o que mostra Buck-Morss, pois, novamente, apesar dos termos diferentes e dos momentos diferentes dessa obra, “[...] a teoria é única em sua abordagem da sociedade moderna, pois leva a cultura de massa a sério, não meramente como uma fonte da fantasmagoria do mundo social, mas como uma fonte de energia coletiva capaz de superá-la⁹⁰”.

Representar o inferno importa lidar com as imagens dialéticas, elas mesmas objetos históricos arrancados do *continuum* da história. Isso exige que seja atingido e frisado o ponto de entendimento de que no espectro da imagem dialética “[...] o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o ‘ocorrido desde sempre’. Como tal, porém, revela-se somente a uma época bem determinada – a saber, aquela na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe como tal justamente esta imagem como onírica” – e é assim que, exatamente neste instante decisivo, “[...] o historiador assume a tarefa da interpretação dos sonhos [...] [N 1, 1]⁹¹” e a apresentação da história pelo materialista histórico deve começar a partir do despertar. Sobre esse ponto, Benjamin questiona-se: “[...] seria o despertar a síntese da tese da consciência onírica e da antítese da consciência desperta? Nesse caso, o momento do despertar seria idêntico ao ‘agora da cognoscibilidade’, no qual as coisas mostram seu rosto verdadeiro – o surrealista [N 3a, 3]⁹²”. A respeito da indagação quanto ao despertar ser a síntese da tese da consciência onírica e da antítese da consciência desperta, Bretas observa que o próprio Benjamin não teria chegado a uma conclusão acerca desta questão, o que certamente demonstra que ela estava ainda em desenvolvimento, sendo que tal reflexão apontava, até a sua dura recepção pelo Instituto de Pesquisa Social, a direção que a construção das passagens tomaria. Nas palavras da autora, “[...] malgrado a pontuação interrogativa, a proposição tem o mérito de colocar em relevo a articulação triádica entre o modelo do sonho, as operações dialéticas e a crítica ao ‘historicismo narcótico’ como ponto de fuga de seus escritos de maturidade⁹³”. Nesse sentido, distanciando-se dos surrealistas no que diz respeito ao culto dos sonhos, Benjamin avança a necessidade de avançar em relação à afinidade com o mundo do sonho e pro-

⁸⁹ BRETAS, A. *A constelação do sonho em Walter Benjamin*. p. 144.

⁹⁰ BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. p. 302.

⁹¹ BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 506.

⁹² *Ibidem*, p. 505.

⁹³ BRETAS, A. *A constelação do sonho em Walter Benjamin*. p. 32, e 141.

põe que essas imagens de sonho devem ser interpretadas no despertar, no agora da cognoscibilidade.

Proust – além de Marx e outros – é fundamental referência para Benjamin sobre o despertar, pois sua marcante obra *Em busca do tempo perdido* inicia a narrativa com a apresentação do espaço daquele que desperta. Proust enfatiza “[...] a mobilização da vida inteira em seu ponto de ruptura, dialético ao extremo: o despertar [...] [N 3a, 3]⁹⁴”. No caminho de *Swann*, primeiro livro da construção catedralesca⁹⁵ que foi *Em busca do tempo perdido*, um momento crepuscular descrito por Proust é especial para o entendimento do ambiente que Benjamin se inspirou para construir algo semelhante de modo exitoso nas *Passagens*. Nele aparecem significantes cruciais da temática das *Passagens*, como é o caso de termos como “imobilidade”, “memória”, “limiar”, “adormecer”, “despertar”, “passado”, “atualidade” e, de modo indireto, o “*intérieur*”⁹⁶, através da descrição da moradia e dos aposentos burgueses e, ainda, o “agora da cognoscibilidade” e a “imagem dialética”, através da virtualidade projetada de que a ideia exata a respeito do acontecido voltaria a ser vista dali a pouco, no momento do despertar. É imperioso citar o parágrafo inteiro que contempla este entremeio entre sonho e vigília, com o intuito de respeitar ao máximo o estilo de fluxo de consciência de Proust, ainda que traduzido, e reverenciar a unicidade da obra:

Talvez a imobilidade das coisas ao nosso redor lhes seja imposta pela nossa certeza de que tais coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade de nosso pensamento em relação a elas. A verdade é que, quando eu assim

⁹⁴ BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 505.

⁹⁵ No prefácio da tradução para o português, da editora Ediouro, Fernando Py usa tal termo para referir-se à estrutura da obra de Proust. Ele explica: “Grande apaixonado por igrejas e catedrais góticas, Marcel Proust concebeu *Em busca do tempo perdido* como uma construção catedralesca. A principal característica da igreja gótica é a constante simetria que se observa nos menores detalhes. Assim, a um altar corresponde outro altar simétrico, a um transepto outro transepto, a uma ogiva outra ogiva, a um vitral outro vitral etc., sempre simétricos no plano geral do edifício. E, à medida que a igreja se eleva, suas partes mais opostas vão convergindo, sem abandonarem a sua simetria, até se juntarem no alto da torre. Desse modo, Proust procurou erguer *sua* catedral, cuidando de redigir seu enorme romance com extremo rigor de simetria, desenvolvendo episódios e acontecimentos de forma igualmente simétrica, onde o fim remete ao começo numa construção cíclica. O romance que só ao final de *O tempo recuperado* o Narrador se julga apto a escrever é justamente o que acabou de ser escrito... Tal simetria minuciosa e obsessiva atinge inclusive os diversos títulos de livros, partes e até capítulos que compõem *Em busca do tempo perdido*”. Cf. PY, Fernando. Prefácio. In: PROUST, Marcel. *No caminho de Swann; À sombra das moças em flor*. Vol. I. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

⁹⁶ Nas palavras de Benjamin: “Sob Luís Filipe o homem privado adentra o palco da história. [...] Para o homem privado, o espaço em que vive se opõe pela primeira vez ao local de trabalho. O primeiro constitui-se com o *intérieur*. O escritório é seu complemento. O homem privado, que no escritório presta contas à realidade, exige que o *intérieur* o sustente em suas ilusões. Esta necessidade é tanto mais urgente quanto menos ele cogita estender suas reflexes relativas aos negócios em forma de reflexões sociais. Na configuração de seu mundo privado, reprime ambas. Disso originam-se as fantasmagorias do *intérieur*. Este representa para o homem privado o universo. Aí ele reúne o longínquo e o passado. Seu salão é um camarote do teatro do mundo”. Cf. BENJAMIN, Walter. Paris, a capital do século XIX. In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 45.

acordava, meu espírito agitando-se para tentar saber, sem o conseguir, onde me encontrava, tudo girava ao meu redor no escuro, as coisas, os países, os anos. Meu corpo, entorpecido demais para se mexer, buscava, segundo a forma do seu cansaço, localizar a posição dos membros para daí deduzir a direção da parede, a situação dos móveis, para reconstruir e denominar a moradia em que se achava. Sua memória, a memória de suas costelas, dos joelhos, dos ombros, lhe apresentava sucessivamente vários quartos onde havia dormido, ao passo que em seu redor as paredes invisíveis, mudando de lugar conforme o aspecto da peça imaginada, giravam nas trevas. E antes mesmo que meu pensamento, vacilante no limiar dos tempos e das formas, tivesse identificado o aposento para reunir as circunstâncias, ele – meu corpo – recordava, para cada quarto, o tipo de cama, o local das portas, o lado para onde davam as janelas, a existência de um corredor, tudo isso com o pensamento que eu tivera ao adormecer e que voltava a encontrar quando despertava. Meu flanco anquilosado, procurando adivinhar sua orientação, imaginava-se, por exemplo, ao longo da parede em um grande leito de dossel, e eu logo me dizia: ‘Ora, acabei dormindo antes que mamãe viesse me dar boa-noite’; estava então no campo, em casa do meu avô, morto havia muitos anos. E meu corpo, o flanco sobre o qual estava deitado, guardião fiel de um passado que meu espírito jamais deveria esquecer, me recordava a chama da lâmpada de cristal da Boêmia, em forma de urna, suspensa do teto por pequenas correntes, a lareira de mármore de Siena, no meu quarto de dormir de Combray, na casa de avós, em dias longínquos que naquele momento eu julgava atuais, sem deles formar uma idéia exata e que voltaria a ver bem melhor dali a pouco, quando despertasse completamente⁹⁷.

Desse modo, o momento do despertar deve ser tomado como “um limiar, uma soleira, no qual os dois campos, o do onírico e o da vigília, se interpenetram: apenas neste lugar de passagem pode-se ainda ter acesso às imagens do sonho e interpretá-las, sem também, por outro lado, entregar-se aos mecanismos de censura da vigília⁹⁸”. É possível dizer, com Seligman-Silva, que, nas *Passagens*, o trabalho de interpretar as imagens relaciona-se diretamente com um despertar tanto para os mitos quanto para o mundo de sonhos do século XIX, levando em conta que o mais potente mito daquele século era o mito do progresso. Há nesta obra, portanto, uma forma revolucionária, que revela a importância do *gestus* de construir e, ao mesmo tempo, interromper e fragmentar a linearidade da historiografia. Esse gesto é peça fundamental no que Benjamin propõe a respeito da historiografia como “terapia de choque”; e é justamente ele, o gesto, que tem a força de romper com as forças negativas do mito⁹⁹. Como bem aponta Oneide Perius, o século XIX viveu a promessa de felicidade como consequência da revolução industrial, que avançara na técnica de domínio e transformação da natureza como nunca antes houvera acontecido na história. Foi um século que vivenciou o otimismo e a fé no

⁹⁷ PROUST, Marcel. *No caminho de Swann; À sombra das moças em flor*. Vol. I. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p. 23.

⁹⁸ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor Adorno*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010. p. 67-68.

⁹⁹ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor Adorno*. p. 68.

futuro, de modo que “[...] a secularização da imagem messiânica do Paraíso ou Reino dos Céus apresenta os próprios homens como capazes de construir esse ‘céu-na-terra’. Paris, no século XIX, encarnou essa promessa de um paraíso terreno¹⁰⁰”. Nesse estado de coisas, “[...] sob a aparente exigência de permanente inovação como marca característica da modernidade, esconde-se o tempo estático do mito: onde a estrutura social e política da dominação de uma classe sobre a outra sempre se repete¹⁰¹”. O despertar desse estado de coisas pressupõe que esse núcleo estático do mito seja fatalmente atingido.

Enquanto a partir dos escritos de Max Weber ganhou espaço o alastramento da noção de que a essência da modernidade é a desmistificação e o desencantamento do mundo social, no trabalho das *Passagens* Benjamin sustenta que a industrialização e o desenvolvimento da técnica sob os preceitos do capitalismo engendraram o re-encantamento do mundo social e, por meio dele, uma reativação dos poderes míticos. Conforme avalia Buck-Morss, Benjamin não contestaria as observações de Weber no sentido do triunfo da razão abstrata e formal como princípio organizador das estruturas de produção em ampla projeção na modernidade. No entanto, para Benjamin, sobre as instituições sociais e culturais recaiu forte racionalização na forma, e “[...] esse processo permitiu que o conteúdo fosse entregue às mais distintas forças. Sob a superfície de uma racionalização sistêmica crescente, em um nível ‘onírico’ inconsciente o novo mundo urbano-industrial foi plenamente re-encantado¹⁰²”. Em contraste com a “mitologia” de Aragon, Benjamin preocupa-se com a “[...] dissolução da mitologia no espaço da história [...] [N 1, 9]¹⁰³”. O “espaço da história” refere-se não apenas ao século imediatamente anterior, “[...] mas à história ontogenética ‘natural’ da infância – especialmente à infância de sua própria geração, nascida no fechamento do século¹⁰⁴”. Em um belo fragmento das *Passagens*, Benjamin coloca a infância de sua geração como uma imagem objetiva da própria época:

O fato de termos sido crianças nesta época faz parte de sua imagem objetiva. Ela tinha que ser assim para fazer nascer esta geração. Quer dizer: no contexto onírico procuramos um momento teleológico. Este momento é a espera. O sonho espera secretamente pelo despertar, o homem que dorme entrega-se à morte apenas até nova ordem – ele espera com astúcia pelo segundo em que escapará de suas garras. Assim também o coletivo que sonha, para o qual os filhos se tornam o feliz motivo para seu próprio despertar [K 1a, 2]¹⁰⁵.

¹⁰⁰ PERIUS, Oneide. *Walter Benjamin: a filosofia como exercício*. Passo Fundo: IFIBE, 2013. p. 98.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 99.

¹⁰² BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. p. 312.

¹⁰³ BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 500.

¹⁰⁴ BUCK-MORSS, op. cit., p. 313.

¹⁰⁵ BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 435.

Os “filhos” do coletivo como motivo para o despertar são aqueles que integram o novo mundo ao espaço simbólico – eis a tarefa da infância. Conforme anotou Benjamin, a “[...] criança é capaz de fazer algo que o adulto não consegue: rememorar o novo. Para nós, as locomotivas já possuem um caráter simbólico, uma vez que as encontramos na infância. Nossas crianças, por sua vez, perceberão o caráter simbólico dos automóveis [K 1a, 3]¹⁰⁶”. Diante da novidade, o adulto vê apenas o novo, o elegante, o moderno, o atrevido. A criança descobre e incorpora as formações verdadeiramente novas da natureza, as novas imagens, ao patrimônio de imagens da humanidade [K 1a, 3]¹⁰⁷. Buck-Morss coloca que para o entendimento da teoria de Benjamin do sonho coletivo como fonte de energia revolucionária é necessário levar em conta a compreensão do que significa a infância em geral no seu pensamento. A autora sustenta, em conformidade com Scholem, que a abordagem cognitiva de Benjamin abrangendo sempre os fenômenos descartados na e pela história não é diferente da forma com que as crianças se relacionam com o mundo: “[...] as crianças, escreveu Benjamin, se intrigam menos com o mundo pré-formado que os adultos criaram do que com a produção de seus dejetos. Elas se sentem atraídas pelas coisas aparentemente sem valor e sem propósito¹⁰⁸”. É de conhecimento geral daqueles que se debruçam por sobre a obra de Benjamin que ele próprio colecionava livros infantis e brinquedos. A intimidade com o contexto infantil – com as viravoltas, gracejos e monstruosidades da infância – é notória e decisivamente envolvente em muitos momentos de sua obra. A leitura de seus escritos, sobretudo de suas próprias memórias em *Infância em Berlim* e em *Berliner Chronik* (ainda não traduzido para o português), inevitavelmente concerne a quaisquer dos seus leitores, pois é na cena perdida de cada infância que está lançada a aposta na possibilidade da construção de outros sentidos para os já dados de forma totalizante e violenta. Há um saber sobre o ocorrido, relacionado a esse momento da vida de cada um, que resta tocado pelas palavras de Benjamin, lá onde ele não pode ser dito de forma plena, lá onde o traço permanece enquanto marca mnêmica e não passível de esquecimento total. A criança que se entrega ao empuxo de um texto que “[...] envolve branda e secretamente, densa e incessantemente como flocos de neve [...]”¹⁰⁹, sente o sopro de todas as figuras e respira o ar dos acontecimentos. “Ela está misturada entre as personagens muito mais de perto que o adulto. É indizivelmente concernida pelo acontecer e pelas palavras trocadas e, quando

¹⁰⁶ BENJAMIN, W. *Passagens*, p. 435.

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 435.

¹⁰⁸ BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. p. 313.

¹⁰⁹ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. 1 ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa, com assistência de Pierre Paul Michel Ardengo. São Paulo: Brasiliense, 2011. (Obras escolhidas; v. 2). p. 34.

se levanta, está totalmente coberta pela neve do lido¹¹⁰”.

É preciso salientar, como bem aponta Buck-Morss, que a importância dada por Benjamin à infância não significa que seu intuito tenha sido romantizar a inocência infantil; na verdade ele confiava que “[...] somente as pessoas que fossem capazes de viver plenamente a sua infância eram capazes de crescer, e chegar a adultos era claramente o objetivo. Benjamin era consciente das limitações da consciência da criança, que ‘vive em seu mundo como um ditador’¹¹¹”. No mesmo sentido é o entendimento de Jeanne-Marie Gagnebin quando ressalta que *Infância em Berlin* não se trata, para Benjamin, de uma simples autobiografia, de contar a sua infância ou de resguardar lembranças felizes, muito menos de idealizá-la ou de descrever um paraíso que o adulto possa ressuscitar. O que move o interesse de Benjamin sobre a infância em geral diz respeito à tentativa de elaborar uma certa experiência (*Erfahrung*) concernente a tal período da vida. Experiência que, no entendimento da autora, é dupla e altamente crítica. Primeiramente porque ela diz respeito à remessa do adulto à posição de reflexão sobre o passado, sobre aquilo que ele apenas pode ver através do presente e na forma de pistas, o que não implica a idealização, mas a atualização do que poderia ter sido diferente. Depois, porque tal experiência denota uma posição de inabilidade, de desorientação e de falta de desenvoltura da criança com a linguagem e com os objetos em comparação à “segurança” do adulto; isso “[...] contém a experiência preciosa e essencial ao homem do seu desajustamento em relação ao mundo, da sua insegurança primeira, enfim, da sua não-soberania¹¹²”. A importância dada por Benjamin às imagens da infância tenta pensar, de acordo com Gagnebin, o que está imbricado neste prefixo *in* da palavra in-fância, o que remete a um questionamento crucial ao humano: “[...] o que significa para o pensamento humano essa ausência originária e universal de linguagem, de palavras, de razão, esse antes do *logos* que não é nem silêncio inefável, nem mutismo consciente, mas desnudamento e miséria no limiar da existência e da fala?¹¹³” A autora refere que Giorgio Agambem se ocupa desta questão em *Infância e história* e conclui: “[...] é porque a in-fância não é a humanidade completa e acabada, é porque a in-fância é, como diz fortemente Lyotard, in-humana, que, talvez, ela nos indique o que há de mais verdadeiro no pensamento humano: a saber, sua incompletude, isto é, também, a invenção do possível¹¹⁴”. A partir disso, podemos afirmar, com Adorno, que Benjamin insistia na faceta da desumanidade

¹¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*, p. 34.

¹¹¹ BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. p. 317. A frase em aspas simples dentro desta citação se refere ao texto escrito por Benjamin com Asja Lacis: “Program eines proletarischen Kindertheaters”. In: *Gesammelte Schriften II*. p. 766.

¹¹² GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005. p. 180.

¹¹³ *Ibidem*, p. 180

¹¹⁴ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. p. 181

contra o engodo do inteiramente humano¹¹⁵.

A capacidade infantil de mimetizar os objetos como um dos meios de exercer controle sobre suas experiências com o mundo podem ser lidas, de acordo com o que sustenta Buck-Morss, em articulação com a concepção psicanalítica sobre o sintoma baseada em Freud, pois o sintoma neurótico, por exemplo, de forma semelhante como ocorre no mundo relacional da criança, imita uma cena traumática como tentativa de defesa. O adulto, ao observar a capacidade mimética infantil, pode redescobrir um mundo previamente possuído e deteriorado “tanto filogenética como ontogeneticamente¹¹⁶”. Benjamin “[...] reconhecia que a relação entre a consciência e sociedade a um nível histórico estava entremeada de outra dimensão, o nível de desenvolvimento da infância, em que a relação entre a consciência e a realidade tem sua própria história¹¹⁷”. Assim, mesmo que a socialização burguesa tenha domado a “monstruosidade” do agir destruidor e reconstrutor das crianças ao ambiente organizado do *intérieur* burguês, formando adultos domesticados e derrotados enquanto sujeitos revolucionários, no pensamento de Benjamin “[...] enquanto houvesse crianças, essa derrota nunca poderia ser completa¹¹⁸”. Desse modo, considerando a capacidade mimética tanto da criança quanto do sintoma, a interpretação de Buck-Morss é de que “Benjamin sugere que as novas técnicas miméticas podem instruir o coletivo a empregar essa capacidade efetivamente, não só como defesa contra o trauma da industrialização, mas como um meio de reconstruir a capacidade para a experiência desarticulada por esse processo¹¹⁹”.

Apesar de trazer à tona parte da concepção psicanalítica sobre o sintoma, Buck-Morss afirma que “[...] nenhum pensador moderno, com exceção de Jean Piaget, levou as crianças tão seriamente como o fez Benjamin para desenvolver uma teoria da cognição¹²⁰”. No entanto, Freud também deve ser considerado um desses admiráveis pensadores modernos que encarou seriamente a infância. A abordagem da sexualidade infantil e, além disso, a concepção de que há um sujeito sexualmente desejante na infância, são princípios que delineiam desde muito cedo investidas teóricas e preocupações pedagógicas no campo da construção da Psicanálise. O desvendar de Freud sobre um dado óbvio que caracteriza a infância, mas até então soterrado, faz com que a Psicanálise conecte-se, conforme explica Diana Corso, “[...] com a história do sujeito, de um ser que desde muito cedo escreve suas páginas com seus desejos, proibi-

¹¹⁵ ADORNO, T. W. *Caracterização de Walter Benjamin*. p. 231.

¹¹⁶ BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. p. 317.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 316.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 316.

¹¹⁹ BUCK-MORSS, *op cit.*, p. 322.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 313.

dos e realizados, admitidos e recalçados¹²¹”. Desse modo, “[...] ao retroagir à infância a origem da sintomatologia, Freud faz da história individual de cada sujeito a responsável pelo seu vir a ser¹²²”. A visada particular de Freud sobre a infância, ou seja, a abordagem desse momento da vida de modo a considerá-la como central para o sujeito, certamente não pode deixar de ser enfatizada. Na virada do século XIX para o XX, esse ponto específico provocou alvoroços e rupturas importantes no campo intelectual e na cultura como um todo e, sabemos, até os dias atuais segue causando impactos análogos; por isso é imperioso que seja feita uma aproximação séria e cuidadosa do pensamento de Freud com o de Benjamin – como de fato é feita por muitos autores – para que algo esorra desse também polêmico ponto de tensão teórica.

No texto “Brinquedo e brincadeira. Observações sobre uma obra monumental”, Benjamin traz Freud como referencial para a discussão dessa temática, pontualmente no que diz respeito à brincadeira e à grande lei que a rege, qual seja, a lei da repetição. Benjamin considera que a repetição é a essência da brincadeira, pois nada dá tanto prazer à criança como o “brincar outra vez¹²³”. Em seguida, Benjamin inclusive articula a compulsão à repetição na brincadeira com aquela tão violenta e astuta atinente ao sexo, ressaltando não ser um acaso o fato de Freud ter acreditado descobrir neste impulso um “além do princípio do prazer”, afirmando, em conformidade com os apontamentos de Freud, que, “[...] com efeito, toda experiência profunda deseja, insaciavelmente, até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restauração de uma situação original, que foi seu ponto de partida [...]”¹²⁴. No texto de Freud de 1920, o qual leva este mesmo título destacado por Benjamin, “Além do princípio do prazer”, o autor preocupa-se em trabalhar algo que ele identifica em sua prática e que diz respeito à compulsão à repetição de situações que causam desprazer, as quais estão intrinsecamente relacionadas a um mais além do princípio do prazer. Tais situações são de passível verificação em circunstâncias como o brincar da criança – e o impulso que as leva a brincar – assim como os sonhos das vítimas de neurose traumática – tal como ocorrem com pacientes que retornam da guerra, em que se repete o horror do vivido. Sobre isso Benjamin também escreveu em mais de uma oportunidade, como é o caso do tão importante texto “O narrador. Considerações

¹²¹ CORSO, Diana Myriam Lichtenstein. A invenção da criança da psicanálise: de Sigmund Freud a Melanie Klein. In: *Estilos Clin.*, São Paulo, v.3, n.5, 1998. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71281998000200012&lng=pt&nrm=iso>. Acessos em 23 out. 2014. p. 106

¹²² Ibidem, p. 106

¹²³ BENJAMIN, Walter. Brinquedo e brincadeira. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v. 1). p. 252.

¹²⁴ Ibidem, p. 253.

sobre a obra de Nikolai Leskov”. Nesse sentido, Ana Costa desdobra a evolução dessa questão na obra de Freud, explicando que a modificação feita pelo autor ao situar a teoria pulsional em um “mais além do princípio do prazer” implica conceber que “[...] a base desse desenvolvimento é de que não é somente o *princípio do prazer* que orienta as pulsões, mas, para além dele, o que Freud denominou como *pulsão de morte*¹²⁵”. No que diz respeito ao brincar da criança, Freud destaca esse agir como uma das primeiras ocupações do aparelho psíquico do sujeito, de modo a concluir que “[...] as crianças repetem, brincando, o que lhes produziu uma forte impressão na vida, que nisso reagem e diminuem a intensidade da impressão e tornam-se, por assim dizer, donos da situação¹²⁶”. De forma semelhante, Benjamin compreende que no “brincar outra vez” da criança o que está em causa no seu cerne é que ela não quer brincar apenas mais uma vez, mas sempre de novo – infinitas vezes. Portanto, em suas palavras, “[...] não se trata apenas de assenhorar-se de experiências terríveis e primordiais pelo amortecimento gradual, pela invocação maliciosa, pela paródia; trata-se também de saborear repetidamente, do modo mais intenso, as mesmas vitórias e triunfos¹²⁷”. Ao contrário do adulto que “[...] goza duplamente sua felicidade quando narra sua experiência [...]”¹²⁸, a criança começa tudo de novo, desde o início, recriando a experiência. Aqui o significante *spielen* (brincar, jogar e representar) é exemplar para visualizarmos que repetir o mesmo seria o elemento comum entre esta palavra de duplo sentido na língua alemã, pois “[...] a essência da representação, como da brincadeira, não é ‘fazer como se’, mas ‘fazer sempre de novo’, é a transformação em hábito de uma experiência devastadora¹²⁹”.

Conforme bem nota Seligmann-Silva, para Benjamin os brinquedos e a brincadeira implicavam libertação¹³⁰. Sendo a dimensão da infância sempre aquilo que nos remete de alguma forma a um retorno aos inícios, a um novo começo, as revoluções pensadas por Benjamin não culminam na história do mundo, mas apresentam-se como esse novo começo. Pensar as revoluções que permeiam o pensamento deste autor requer que consideremos algo sobre o lançar-se da criança na imensidão do mundo e seus objetos. Através de uma bela imagem ilustrada por Benjamin sobre a chegada à cidade de Moscou, no texto em coautoria com Asja Lascis, *Imagens do pensamento*, a temática dos novos começos pode ser visual e sensivelmente pensada por meio das primeiras aprendizagens infantis: “[...] no princípio, não há nada

¹²⁵ COSTA, Ana Maria Medeiros da. *Sonhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p. 32.

¹²⁶ FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: *História de uma neurose infantil*: (“O homem dos lobos”): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 175.

¹²⁷ BENJAMIN, W. *Brinquedo e brincadeira*. p. 253.

¹²⁸ Ibidem, p. 253.

¹²⁹ Ibidem, p. 253.

¹³⁰ SELIGMANN-SILVA, M. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor Adorno*. p. 78.

a ver exceto neve, a suja que já assentou e a limpa que avança devagar. Logo com a chegada se inicia a fase infantil. Deve-se aprender novamente a andar sobre o espesso regelo das ruas¹³¹”.

Com efeito, Márcia Tiburi propõe que “[...] para quem ainda não envelheceu o tempo é a chance da construção e não a amargura do cansaço: é a memória revolucionária da infância que o adulto não poderia abandonar sob pena de perder a sua verdadeira história, a de seu desejo¹³²”, história sobre a qual o sujeito certamente não tem e nem terá completo domínio. Valendo-se da imagem benjaminiana da estrela cadente como forma do desejo, a autora enfatiza que “[...] a retomada da infância é a de um tempo perdido, do vivido e do não vivido, do que é a experiência subjacente à vivência, é um reencontro do desejo perdido [...]”¹³³, pois, “[...] apenas àquele que vive a experiência de um tempo do qual ele não é privado por sua despotencialização ou seu empobrecimento por meio das relações de produção é possível o desejo que se constitui na história¹³⁴”.

Tais apontamentos, na via da retomada de um desejo perdido que se constitui na história, dialogam em estreita intimidade com a concepção de infância de Benjamin, assim como com o que ele sustenta a respeito do reencantamento do mundo através do desenvolvimento das técnicas de produção sob o mito do progresso e o simultâneo potencial subversivo e explosivo que flui em tensão e em espera com o movimento de devoração capitalista, cujo aspecto fantasmagórico aparece no fetiche da mercadoria e nas imagens de sonho coletivo. “O progresso oculta as idades do desejo velho e histórico [...]. Ele – sob a neurose do novo – finge a eterna juventude como que esmagando o potencial erótico do que envelheceu e que se mostraria, desde que permitido, como potência emancipatória, política e crítica¹³⁵”. Portanto, a sensação do mais novo é ao mesmo tempo uma forma onírica do acontecimento e o retorno do sempre igual, sendo que a percepção deste espaço correspondente a essa particular percepção do tempo se dá na superposição de uma forma sobre a outra. Nas palavras de Benjamin:

[...] quando então estas formas se dissolvem na consciência iluminada, surgem em seu lugar categorias político-teológicas. E apenas sob estas categorias, que congelam o fluxo dos acontecimentos, forma-se em seu interior a história como constelação cristalina. – As condições econômicas, sob as quais a

¹³¹ BENJAMIN, Walter. Imagens do pensamento. In: *Rua de mão única*. 1 ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa, com assistência de Pierre Paul Michel Ardengo. São Paulo: Brasiliense, 2011. (Obras escolhidas; v. 2). p. 147.

¹³² TIBURI, Marcia. Reflexões do tempo – sobre Walter Benjamin e a estrela cadente. In: *Uma outra história da razão e outros ensaios*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003. p. 145.

¹³³ Ibidem, p. 145.

¹³⁴ Ibidem, p. 146.

¹³⁵ Ibidem, p. 146.

sociedade existe, a determinam não apenas em sua existência material e na superestrutura ideológica: elas encontram também sua expressão. Assim como o estômago estufado de um homem que dorme não encontra sua superestrutura ideológica no conteúdo onírico, assim também ocorre com as condições econômicas da vida do coletivo. O coletivo interpreta essas condições e as explica, elas encontram sua *expressão* no sonho e sua *interpretação* no despertar [M°, 14]¹³⁶.

Há um momento teleológico no sonho coletivo: a espera pelo despertar e pela interpretação. Este momento, nos diz Benjamin, deve ser procurado. “Sentimos tédio quando não sabemos o que estamos esperando. E o fato de sabermos ou imaginar que o sabemos é quase sempre nada mais do que a expressão de nossa superficialidade ou distração. O tédio é o limiar para grandes feitos [D 2, 7]¹³⁷”. De acordo com Timm de Souza, o tédio, “apanágio exclusivo de estômagos satisfeitos”, indica uma falha de memória: “[...] o ser humano *esquece-se* de que sobreviveu, que acabou de sobreviver e triunfar no ápice de mais um momento, de forma irrepetível, esquece-se que acabou de vincar as horas com sua presença *exatamente no tempo em que outros soçobraram*¹³⁸”. Por isso o tédio é, também, “índice da participação no sono coletivo [D 3, 7]¹³⁹”.

Aquele que sonha está enrolado em um “tecido cinzento e quente”, e sob ele o sonhador parece “cinzento e entediado”. Ao despertar, ele quer relatar o que sonhou e, na maior parte das vezes, o que ele comunica é esse tédio. “Pois quem conseguiria em um só gesto virar o forro do tempo do avesso?¹⁴⁰” O relatar do sonho, para Benjamin, é nada mais do que isso. Ele se dá em um local de passagem, neste espaço que é um limiar e não uma fronteira, em que imagens podem ser lidas e interpretadas. Em 1936, Benjamin escreveu a Adorno: “Vou me dedicar a Freud em breve. A propósito, você se lembra se há algum estudo psicanalítico dele próprio ou da escola dele sobre o despertar?¹⁴¹” A resposta de Adorno é de que ele não tem

¹³⁶ BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 936.

¹³⁷ Ibidem, p. 145.

¹³⁸ SOUZA, Ricardo Timm de. *Ainda além do medo: filosofia e antropologia do preconceito*. Porto Alegre: Dacasa, 2002. p. 49.

¹³⁹ BENJAMIN, op. cit., p. 148.

¹⁴⁰ ADORNO, Theodor W. *Correspondência, 1928-1940*. Theodor Adorno Walter Benjamin. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012. p. 169.

¹⁴¹ Ibidem, p. 188. Tanto Benjamin quanto Adorno ocupam-se do tema da *art nouveau*, também chamado *Jugendstil*, nos seus trabalhos individuais e, inclusive, nas trocas de cartas. Benjamin considerou nas *Passagens* o nascimento do *Jugendstil* como uma primeira tentativa de confrontação com o ar livre, através da utilização da sátira como um meio de respirar. Nas suas palavras, “[...] este nascimento do ‘ar livre’ a partir do espírito do *intérier* é a expressão sensível da situação do *Jugendstil* do ponto de vista da filosofia da história: ele significa sonhar que despertamos [K 2, 6]”. Um pouco antes desse fragmento nas *Passagens*, Benjamin anota: “[...] os primeiros estímulos do despertar aprofundam o sono [K 1a, 9]”. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*, pp. 437 e 436, respectivamente. Buck-Morss reúne essas duas entradas que integram o trabalho das *Passagens* para salientar que Benjamin estava criticando os proponentes do *Jugendstil* pelo fato de estes terem entendido a necessidade de rejeição do *kitsch* do final do século apenas no espaço das ideias. O *kitsch* é justamente aquilo que adensa o esta-

conhecimento, até o momento, de uma literatura psicanalítica sobre o despertar. No entanto, pondera: “[...] não seria essa psicanálise interpretadora de sonhos, essa psicanálise que desperta, que se aparta expressa e polemicamente do hipnotismo (tal como documentado nas conferências de Freud), ela própria parte da *art nouveau*, com a qual coincide no tempo^{142?}” – essa poderia ser uma questão de primeira ordem e de grande projeção, segundo Adorno¹⁴³. Conforme afirma Seligmann-Silva, Benjamin foi um grande leitor de Freud e inclusive retoma no trabalho das *Passagens* “[...] a noção psicanalítica de interpretação dos sonhos para descrever o que ele queria realizar com o século XIX [...]”¹⁴⁴.

Nesse mesmo sentido, Willi Bolle registra que “[...] adaptando o modelo freudiano da interpretação dos sonhos para a compreensão da História, Benjamin equipara a ‘configuração histórica’ da experiência de uma geração a uma ‘configuração onírica’ <F°, 7>¹⁴⁵”. Acrescenta, ainda, como uma espécie de síntese dos argumentos de Benjamin neste sentido, que tal configuração “[...] se torna legível na topografia e na arquitetura, especialmente nas passagens, onde ‘as mercadorias ficam expostas [...] como imagens dos sonhos mais confusos’ <A, 5>¹⁴⁶”. Assim, “‘O coletivo que sonha [...] aprofunda-se nas passagens como se fossem as entranhas do próprio corpo. Devemos segui-lo para interpretar o século XIX como sua visão onírica’ <G°, 14>¹⁴⁷”. Portanto, “[...] o historiador materialista, que representa a história como um ‘despertar do século XIX’ [N 4, 3], é o intérprete desses sonhos coletivos [cf. N 4, 1]¹⁴⁸”.

A coerência desse entendimento não é de difícil verificação¹⁴⁹ e é certamente crucial para pensarmos, a seguir, o que significa, para Benjamin, interpretar os sonhos no momento do despertar. Ou, nos termos em que coloca Benjamin, “[...] é aqui, em suma, que precisa começar a ‘crítica’ ao século XIX. Não a crítica ao seu mecanismo e maquinismo, e sim ao seu his-

do de sonho, e a saída “ao ar livre” foi apenas uma tentativa de sair deste estado. O surrealismo, por outro lado, foi quem soou o primeiro alarme para o despertar. “O objetivo de Benjamin, dentro do ‘legado do surrealismo’, era conectar o choque de acordar com a disciplina do recordar e com isso mobilizar os objetos históricos: ‘Construímos assim um despertador que empurra o *kitsch* do século passado para a linha de ‘montagem’ – e isso realizado com cabal astúcia”. Cf. BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*, p. 326.

¹⁴² ADORNO, Theodor W. *Correspondência, 1928-1940*. Theodor Adorno Walter Benjamin. p. 188. No que diz respeito à psicanálise, ultrapassando a questão de ela ter despertado ou estar desperta, sempre esteve às voltas com a interpretação dos sonhos desde sua teorização por Freud.

¹⁴³ Ibidem, p. 188.

¹⁴⁴ SELIGMANN-SILVA, M. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor Adorno*. p. 67.

¹⁴⁵ BOLLE, Willi. Posfácio. Um painel com milhares de lâmpadas. MetrÓpole & Megacidade. In: BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 1159.

¹⁴⁶ Ibidem, p. 1159.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 1159.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 1159.

¹⁴⁹ Em muitos momentos de sua obra, Benjamin dialoga explicitamente com os escritos de Freud e, além disso, nos arquivos do autor, em Berlim, constam cópias digitalizadas de capas de livros de Freud junto ao extenso material das *Passagens*. Arquivo visitado em 05.06.2014.

toricismo narcótico e à sua mania de mascarar, na qual existe, contudo, um sinal de verdadeira existência histórica [K 1a, 6]¹⁵⁰”, sendo os surrealistas aqueles que a primeiro captaram.

O texto de Freud “A interpretação dos sonhos”, publicado em 1900, é conhecido como aquele que inaugura a Psicanálise. Sobre o momento em que se inaugura a Psicanálise existem algumas discussões, as quais não vêm ao caso neste momento. O que nos interessa, por hora, é que este certamente foi um texto emblemático para a área e, com ele, a técnica da interpretação dos sonhos ganha importância central na teoria psicanalítica. A interpretação é diferente da construção, e isso é certamente importante frisar, pois, conforme sustenta Jacques Lacan, importante herdeiro de Freud e, sobretudo, da Psicanálise, a interpretação trabalha, lida com o elemento *nonsense* que permeia o inconsciente e, por isso, quando do advento da interpretação, trabalha-se no lugar do *s* da significação, levando em conta que esta é sempre aproximada e por efeito faz surgir um significante irreduzível¹⁵¹. Na dimensão da interpretação, além da máxima freudiana de que o sonho é a realização do desejo (primeiramente, do desejo de dormir), os conceitos de deslocamento e de condensação são cruciais para compreendermos algo sobre o “rosto surrealista” que é visto no momento do despertar concebido por Benjamin, limiar onde o que surge – podemos dizer, com Lacan – é um significante irreduzível a partir da interpretação. E, desde este ponto, não é mais possível voltar atrás – a memória dá as caras através da atualização do passado: o passado não é arcaico, mas atual.

No que diz respeito ao deslocamento e à condensação, estes são processos psíquicos primários inegáveis enquanto fatos a serem levados em conta na interpretação dos sonhos, pois ambos dão um jeito de deixar algo escapar da censura. Antes de adentrarmos nesses conceitos, é relevante referir o que enfatiza Freud: “[...] os elementos que se destacam como os principais componentes do conteúdo manifesto do sonho estão longe de desempenhar o mesmo papel nos pensamentos dos sonhos [...]”¹⁵². Desse modo, “[...] como corolário, pode-se afirmar o inverso dessa asserção: o que é claramente a essência dos pensamentos do sonho não precisa, de modo algum, ser representado no sonho. O sonho tem, por assim dizer, uma concentração diferente dos pensamentos oníricos”¹⁵³. Portanto, é a partir dos pensamentos do sonho, do seu conteúdo latente e não manifesto, que se dá a interpretação e se apreenderá o seu sentido.

Assim, resumidamente, um dos processos que formam o sonho é a condensação, que li-

¹⁵⁰ BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 436.

¹⁵¹ LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008. p. 243.

¹⁵² FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos (I) (1900). In: *Obras completas de Sigmund Freud*. Vol. IV. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 331.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 331.

teralmente condensa os pensamentos do sonho de modo a reunir, através de uma imagem coletiva, por exemplo, diversos pensamentos oníricos. Outro conceito fundamental que contribui para a construção do sonho é o de deslocamento, o qual abarca a noção de que o conteúdo do sonho não se assemelha ao núcleo do pensamento do sonho e, assim, apresenta a distorção do desejo do sonho existente no inconsciente. Esta distorção, promovida, então, pelo método do deslocamento, tem sua origem na censura. Mas o método do deslocamento faz com que no trabalho do sonho entre em ação “[...] uma força psíquica que, por um lado, despoja os elementos com alto valor psíquico de sua intensidade, e, por outro, *por meio da sobredeterminação*, cria, a partir de elementos de baixo valor psíquico, novos valores, que depois penetram no conteúdo do sonho¹⁵⁴”. Isso quer dizer que ocorre “*uma transferência e deslocamento de intensidade psíquica* no processo de formação do sonho¹⁵⁵”. Considerando o exposto, destacamos a perspicaz observação de Buck-Morss:

O fetichismo da mercadoria (assim como a ‘restauração’ urbana) pode ser visto como um caso de ensino didático do conceito de deslocamento de Freud: as relações sociais de exploração de classe são deslocadas para as relações entre as coisas, escondendo assim a situação real com o seu potencial perigoso para a revolução social. É politicamente significante que à altura do século XIX, o próprio sonho burguês da democracia tenha passado por essa forma de censura: a liberdade era equivalente à capacidade de consumir. Benjamin escreve que a *égalité* gerou sua própria ‘fantasmagoria’ e que ‘*la revolution*’ veio a significar ‘liquidação total’ no século XIX¹⁵⁶.

Assim, que a filosofia deva preocupar-se com o mundo onírico como forma de acesso ao que fora distorcido pelo movimento de dominação, passível de ser visualizado no *theatrum mundi*, significa que a interpretação é o momento chave de construção de um conhecimento outro, avesso ao ideal do progresso que não cansa de produzir esquecimento acerca da tomada de consciência de um ponto visceral que jaz recalcado em nossos tempos, qual seja, de que o estado de exceção é a regra. Como retorno do recalcado, este ponto estrutural da nossa civilização que legitima a barbárie fundante, as imagens de sonho retornam com a faceta perversa do que vem a configurar o significado de “pós-modernidade” no campo acadêmico. O que vivemos hoje é um ranço da modernidade que permanece encetada em um mundo de embriaguez onírica e que, por isso mesmo, possui conteúdo suficiente para interpretar. Prisioneiros de uma modernidade tardia, nos termos em que Timm de Souza lê os nossos dias.

¹⁵⁴ FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos (I)*. p. 333.

¹⁵⁵ Ibidem, p. 333.

¹⁵⁶ BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. p. 338.

Ainda é tempo de um pensamento na via da interpretação dos sonhos, pois, como diz Jacques Derrida, “[...] pensar é o que já sabemos não ter ainda começado a fazer [...]”¹⁵⁷. Adorno, ao final de seu texto em homenagem a Benjamin, escreve sobre seu amigo: “[...] no paradoxo da possibilidade do impossível, nele se encontraram, pela última vez, mística e iluminismo. Ele liberou-se do sonho sem traí-lo, nem se tornando cúmplice daquilo em que os filósofos sempre estiveram de acordo: que o sonho não deve ser”¹⁵⁸. Baseando-se nesta mesma citação, o autodenominado sonâmbulo Derrida, em seu discurso de agradecimento ao prêmio Theodor W. Adorno (prêmio recebido no ano de 2001), intitulado “Fichus. Discurso de Frankfurt”¹⁵⁹, título dado em homenagem a um sonho de Benjamin, afirma que não se deixar impressionar pela “unanimidade permanente dos filósofos” é por onde deve começar aquele que quer pensar um pouco. Tal gesto trata de um liberar-se do sonho sem traí-lo, diz Derrida¹⁶⁰, nos mesmos termos que afirmou Adorno. Disso é possível entender e depreender – com Derrida interpretando Benjamin – que o gesto também trata de “[...] despertarse, cultivar la vigília y la vigilância, pero al mismo tiempo permaneciendo atento al sentido, fiel a las enseñanzas y a la lucidez del sueño, cuidadosos de lo que el sueño dé que pensar, sobre todo cuando nos da que pensar la posibilidad de lo imposible [...]”¹⁶¹, pois “[...] la posibilidad de lo imposible no puede sino ser soñada”¹⁶². Um pensamento outro, que tenha mais afinidade com esse sonho do que a filosofia “[...] habria que seguir velando el sueño aun despertandose”¹⁶³. O legado de Benjamin certamente anda por tais vias.

¹⁵⁷ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2008. p. 118. A esse respeito, cf. PINTO NETO, Moysés da Fontoura. *A escritura da natureza: Derrida e o materialismo experimental*. 2013. 299 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

¹⁵⁸ ADORNO, T. W. *Caracterização de Walter Benjamin*. p. 237.

¹⁵⁹ DERRIDA, Jacques. *Fichus*. Discurso de Frankfurt. Disponível em <<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/jodidos.htm>>. Acesso em 28 out. 2014.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² *Ibidem*.

¹⁶³ *Ibidem*.

3 O ESPAÇO DO SUSPENSO – A IMAGEM QUE EXPÕE

*Als das Kind Kind war,
ging es mit hängenden Armen,
wollte der Bach sei ein Fluß,
der Fluß sei ein Strom,
und diese Pfütze das Meer.*

*Als das Kind Kind war,
wußte es nicht, daß es Kind war,
alles war ihm beseelt,
und alle Seelen waren eins¹⁶⁴.*

3.1 IMAGEM DIALÉTICA

Em uma carta a Adorno, Benjamin afirma que a imagem dialética, em seu pensamento, não copia o sonho. No entanto, ressalva: “[...] mas me parece claro que ela contém as instâncias, as irrupções da vigília, e que é a partir desses *loci* que é criada a sua figura, como a de uma constelação a partir dos pontos luminosos¹⁶⁵”; eis o local desde onde “[...] um arco precisa ser retesado, e uma dialética forjada: aquela entre imagem e vigília [...]”¹⁶⁶. A imagem dialética como conceito é desenvolvida, portanto, no desdobramento dessa dialética entre imagem e despertar¹⁶⁷. Ela é, na concepção de Benjamin, aquilo que mostra que a relação do ocorrido com o agora é dialética e de natureza imagética:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura [N 3, 1]¹⁶⁸.

¹⁶⁴ HANDKE, Peter. *Lied Vom Kindsein*. Disponível em http://www.wim-wenders.com/movies/movies_spec/wingsofdesire/wod-song-of-childhood-german.htm. Acesso em 09 dez. 2014. A tradução da poesia, extraída das legendas da versão brasileira do filme *Asas do Desejo*: “A criança, quando criança,/ caminhava de braços caídos,/ queria que o ribeiro fosse um rio,/ o rio uma torrente/ e este charco, o mar./ A criança, quando criança,/ não sabia que era criança,/ tudo para ela tinha alma, e todas as almas eram uma só”.

¹⁶⁵ ADORNO, T. W. *Correspondência, 1928-1940*. Theodor Adorno Walter Benjamin. p. 195.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 195.

¹⁶⁷ SELIGMANN-SILVA, M. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor Adorno*. p. 69.

¹⁶⁸ BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 505.

O projeto das *Passagens*, para Buck-Morss, se trata de uma dialética do olhar, pois, para a construção do trabalho, Benjamin estava convencido da necessidade de uma lógica visual e de que, para tanto, os conceitos deveriam ser construídos em imagens, seguindo os princípios da montagem. Sua intenção era de que os objetos do século XIX fossem visíveis enquanto origem do presente, o que certamente alcança os nossos dias. O passado é para ser “segurado com firmeza” na dinâmica da atualização, e não na culminância histórica do progresso, pois “[...] é o potente confronto da pré e da pós-história do objeto aquilo que o torna ‘atual’ no sentido político como ‘presença de espírito’ (*Geistesgegenwart*), e assim a ur-história não culmina no progresso, mas na ‘atualização’¹⁶⁹”. A imagem dialética é, portanto, “[...] a apresentação do objeto histórico dentro de um campo de forças carregado de passado e presente que produz eletricidade política em um ‘flash luminoso’ de verdade [...]”¹⁷⁰. De acordo com a autora, “[...] a ‘imagem dialética’ tem tantos níveis lógicos como o conceito hegeliano. É uma maneira de olhar que cristaliza elementos antitéticos através de um eixo de alienação. A concepção de Benjamin é essencialmente estática”¹⁷¹. Benjamin situa “[...] visualmente ideias filosóficas dentro de um campo transitório e irreconciliado de oposições, que pode ser representado como coordenadas de termos contraditórios, cuja ‘síntese’ não é um movimento em direção à resolução, mas o ponto em que seus eixos se intersectam”¹⁷².

Sobre a dialética em Benjamin, Seligmann-Silva afirma que esta “[...] não possui nada em comum com a dialética hegeliana; ela não tem o todo como ponto de partida, e ela recusa-se a dar o passo na direção da positividade de uma ‘superação’, ‘*Aufhebung*’, permanecendo no espaço do suspenso, da *imagem* que expõe”¹⁷³. Nesse sentido, com a sua postura perante a historiografia, Benjamin “[...] vai contra e visa desmontar o que ele denominou, entre outras fórmulas, como sendo ‘a falsa aparência da totalidade’. Ao invés do princípio totalitário hegeliano ‘o todo é o real’, Benjamin tenta salvar o particular da ‘onipotência’ do Todo”¹⁷⁴. O particular é justamente aquilo que não aparece nos “grandes feitos” do período especificamente focado por Benjamin, mas sim aquilo que restou como “trapos e lixos” dessa época. Para ele,

¹⁶⁹ BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. p. 264.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 265.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 254.

¹⁷² *Ibidem*, p. 254. Na sequência desta citação, Buck-Morss desenvolve a noção que Benjamin esboçou nas notas mais antigas do *Passagen-Werk*, no sentido de que os termos continuidade e descontinuidade constituem “[...] eixos cruzados, em conexão com a ‘ótica’ dialética da modernidade simultaneamente velha e nova: devem ser entendidas como as ‘coordenadas fundamentais’ do mundo moderno”. Ela refere ser possível afirmar que há um padrão de coordenadas no pensamento no trabalho das *Passagens*, uma estrutura invisível de preguisa histórica, capaz de tornar coerente certos elementos conceituais aparentemente desconectados. A autora sustenta que o eixo das coordenadas pode ser designado pelos polos hegelianos “consciência” e “realidade”, de modo a construir um diagrama que também serviu de mote para a estruturação da escrita de seu livro.

¹⁷³ SELIGMANN-SILVA, M. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária. p. 149.

¹⁷⁴ SELIGMANN-SILVA, M. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária. p. 227.

estes dejetos, que aparecem nas listas dos temas que o trabalho das *Passagens* elenca – como é o caso das próprias passagens parisienses, da moda, do reclame, do *intérieur*, da construção em ferro, das ruas de Paris, da prostituta, do jogo etc. – constituem fenômenos que deveriam ser organizados e utilizados em um quadro vivo, em uma montagem, pois expressam a história de forma mais intensa e complexa do que a historiografia, que tem o hábito de dominar e organizar harmoniosamente tudo aquilo que toca. “Ao invés da narração dos ‘grandes fatos e feitos históricos/heróicos’, Benjamin elege a exposição dos fenômenos *extremos*¹⁷⁵ da época visada. Num gesto semelhante ele elege uma estética do *choque* e não uma estética do belo¹⁷⁶”. A imagem dialética como formulação conceitual nasce em íntima relação com a valorização da visualidade, do imagético, na exposição da história de Benjamin. A partir da teoria das imagens dialéticas Benjamin “[...] não apenas fundou uma concepção forte de exposição (*Darstellung*) histórica – em oposição ao registro da *re-presentação* – na qual interagem palavras e imagens [...]”¹⁷⁷, mas “[...] também apagou outra fronteira que tradicionalmente conduzia a escrita discursiva do historiador: a fronteira entre o agente da história e o responsável pelo seu relato. Ou seja, agora já não há mais espaço para a figura [...] do historiador como um narrador onisciente e imparcial¹⁷⁸”.

Como bem coloca Adorno, é o fragmentário que se converte em princípio no pensamento de Benjamin, e não o êxito de uma coerência sem falhas. A sua postura perante as suas intenções filosóficas foi de se manter em um local de “extraterritorialidade” em relação à filosofia tradicional, o que quer dizer que os elementos herdados da sua formação filosófica entraram em sua filosofia labiríntica apenas de modo indireto. “O incomensurável se baseia em uma desmedida entrega ao objeto. À medida que o pensamento se aproxima demais do objeto, este se torna estranho, como qualquer elemento do cotidiano posto sob um microscópio¹⁷⁹”.

Assim, é possível ler em Benjamin que através da “microscopia traumática da lucidez”, a qual insinua abruptamente a crise de sentido da lógica do mesmo, “[...] os momentos da realidade se chocam uns com os outros, crepitam e estalam, não se ajustam, vertem-se para fora de si mesmos, têm vida própria; é isso que dá consistência à vida em sua dimensão particular, que nada mais é, ao final de contas, do que exatamente o real¹⁸⁰”. No entendimento de Adorno, não é possível arrolar Benjamin como um dos representantes da intuição ou da visão dire-

¹⁷⁵ Ibidem, p. 227. Sobre este aspecto, Seligmann-Silva destaca que Benjamin, já na introdução de seu livro sobre a origem do drama barroco alemão, havia estabelecido uma teoria da exposição filosófica a partir dos “extremos”.

¹⁷⁶ Ibidem, p. 227.

¹⁷⁷ Ibidem, p. 227.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 228.

¹⁷⁹ ADORNO, T. W. *Caracterização de Walter Benjamin*. p. 235.

¹⁸⁰ SOUZA, R. T. *Surrealismo e espírito do tempo*. p. 2.

ta – como de fato já aconteceu –, pois isso representaria deixar de lado o que nele há de melhor. Trata-se do modo de olhar, e não estritamente do olhar. Com isso, “[...] a ótica geral é que vem a ser modificada. A técnica da ampliação faz com que se mova o imóvel e que se fixe o que se movimenta¹⁸¹”. Vale dizer que, tal “[...] como Hegel, esse nosso dialético da fantasia (que ele definia como ‘extrapolações do ínfimo’), espera ‘examinar a coisa tal como ela é em si e para si’; portanto, sem reconhecer o insuperável limiar entre consciência e coisa em si¹⁸²”. Mas Benjamin afastou-se dessa consideração, não tanto porque sujeito e objeto se desenvolvem como idênticos em seu pensamento, “[...] mas muito mais porque a intenção subjetiva se configura como que se apagando no objeto; assim, esse pensamento não se satisfaz com intenções. O pensamento adere e se aferra na coisa, como se quisesse transformar-se num tatear, num cheirar, num saborear [...]”¹⁸³. Tal sensorialidade, a qual Adorno nomeia como de segundo grau, “[...] espera penetrar nas artérias de ouro que nenhum processo classificatório alcança, sem, no entanto, entregar-se por isso ao acaso da cega intuição sensível¹⁸⁴”.

Em um sentido muito semelhante ao que diz respeito a um jeito outro de olhar, Willi Bolle refere que, ao lermos as *Passagens*, essa específica forma de organização benjaminiana do saber histórico através de uma rede de categorias e fragmentos, estamos diante de uma escrita visual-espacial, não sequencial, “[...] baseada na tradição dos grafismos e diagramas, pictogramas e hieróglifos, ou seja, na tradição da semelhança do escrito com o representado [...]”¹⁸⁵, e esta forma peculiar de escrita se opõe, como é óbvio, à narrativa-sequencial. A concepção de Benjamin arraigada em uma história não-épica, descontínua e que salta, desemboca a favor de uma historiografia de citações e imagens. O modelo da citação é aquele que já mencionamos, o qual diz respeito ao “citar sem usar aspas” dos acontecimentos que constituem um texto de tinta invisível. E o ponto alto desta concepção de história é justamente a tal possibilidade de uma historiografia por meio de imagens. Willi Bolle, assim como Buck-Morss sustenta em seus escritos, expõe que as imagens em Benjamin são de dois tipos: de um lado “[...] as imagens ‘arcaicas’ ou ‘oníricas’, próprias da ‘mitologia’ ou da ‘história primeva’ (*Urgeschichte*), que são inconscientes e precisam ser reveladas [...]” e, no outro lado, “[...] as imagens ‘dialéticas’ ou ‘autenticamente históricas’, que trazem a revelação daquele primeiro tipo de imagens [N 3, 1]”¹⁸⁶. Desse modo, o despertar “[...] é um atributo daquilo que consti-

¹⁸¹ ADORNO, T. W. *Caracterização de Walter Benjamin*. p. 236.

¹⁸² *Ibidem*, p. 236.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 236.

¹⁸⁴ *Ibidem*, p. 236.

¹⁸⁵ BOLLE, W. Posfácio. “Um painel com milhares de lâmpadas”. *Metrópole & Megacidade*. p. 1148.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 1148.

tui o termo mais original da historiografia benjaminiana: a imagem-dialética [...] ¹⁸⁷”, seja tomado como “[...] síntese da consciência onírica e da antítese da consciência de vigília [...] [N 3a, 3]”, ou como “[...] o agora da cognoscibilidade [N 18, 4]”.

Com a imagem da “farpa messiânica”, Reyes Mate fala do momento em que o passado dá as caras, traumatizando o presente; ou seja, porque se faz presente como farpas passadas que se incrustam no presente, perfuram as seguranças da regência harmônica do presente e “[...] abrem gretas por onde pode esgueirar-se uma força frente a qual o presente se sentia blindado ¹⁸⁸”. Referindo-se à *Konstellation* como “[...] um encontro entre um passado que sai ao encontro, urgido pela necessidade de ser reconhecido em sua injustiça, e um presente consciente de estar necessitado [...]” e como “um tipo de conhecimento histórico ¹⁸⁹”, Reyes Mate entende que “[...] o matiz que Benjamin põe nesse conhecimento histórico é que a constelação ou associação entre fatos distantes e distintos não se deve a que ‘tudo é uno’, nem a que ‘sempre ocorre o mesmo’, mas a algo assim como a ‘solidariedade dos vencidos’ ¹⁹⁰”. Isso quer dizer que “[...] só tem capacidade de ver vida no manifestamente morto quem está em perigo de perder a vida ¹⁹¹”. É por tal razão que a farpa messiânica que aparece na imagem dialética coloca em cena os dois momentos do agora da cognoscibilidade: de um lado, o momento destrutivo que fratura a segurança do presente calcada no esquecimento da injustiça; de outro, o sopro de esperança que escapa dessa fissura podendo produzir farpas. Contudo, a imagem da farpa também expressa a debilidade da força messiânica, pois, como farpa, é apenas um momento do todo messiânico. Enquanto farpa, ela “[...] não traz consigo a realização da esperança ¹⁹²”. Com isso, este intérprete de Benjamin afirma que fica bastante evidente no autor “[...] o limite e a ambição de sua filosofia política: ela propõe o direito à felicidade de quem não a tem, sabendo que só pode exigí-la ¹⁹³”.

Fulgurante no agora da cognoscibilidade, a imagem dialética é percebida na medida do que se perde irremediavelmente; esse é o modo visual e temporal segundo o qual Benjamin a compreende. No preciso momento do agora, o passado pode ser retido apenas na incandescência fugaz de um relâmpago. A partir de uma presença efêmera, a imagem dialética desenha um espaço que lhe é próprio (*Bildraum*), o qual caracteriza uma espécie de múltipla tempora-

¹⁸⁷ BOLLE, W. Posfácio. “Um painel com milhares de lâmpadas”, p. 1148.

¹⁸⁸ MATE, R. *Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin "Sobre o conceito de história"*. p. 383.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 382.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 382.

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 382.

¹⁹² *Ibidem*, p. 383.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 383.

lidade: de atualidade integral e de abertura de todos os lados do tempo¹⁹⁴. Além disso, a imagem dialética é um fenômeno originário de apresentação da história no que reúne e faz explodir modalidades ontológicas contraditórias: “[...] de un lado la presencia y del otro la representación, de un lado el devenir de lo que cambia y del otro la estasis plena de lo que permanece¹⁹⁵”. Com isso, imagens dialéticas possuem importantes poderes: poder de colisão “[...] donde las cosas, los tiempos son puestos en contacto, ‘chocados’ [...]”, disse Benjamin, “[...] y disgregados por ese mismo contacto [...]”¹⁹⁶ e poder de relâmpago, “[...] como si la fulguración producida por el choque fuera la única luz posible para hacer visible la auténtica historicidad de las cosas¹⁹⁷”. Ao passo que possuem tais poderes, bem nos lembra Didi-Huberman que também deixam entrever sua fragilidade essencial – uma vez visíveis, estão condenadas a submergirem na obscuridade de sua desapareição¹⁹⁸, ao esquecimento. Desde este ponto é que se torna possível pensar em uma exigência de memória enquanto compromisso com o devir histórico, o que certamente só pode se dar como processo e não como resultado.

Didi-Huberman levanta um questionamento importante: por que Benjamin chama de imagem o que surge na dobra dialética do despertar? A partir dessa indagação, delinea uma possível resposta: “[...] porque en la imagen el ser se disgrega: explota y, al hacerlo, muestra – pero por muy poco tiempo – el material con que está hecho. La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas¹⁹⁹”. Como em muitos trechos de seus textos, o autor aproxima Benjamin de Aby Warburg²⁰⁰ e à sua ideia da iconologia dos intervalos (*Ikonomie des Zwischenraumes*), que pressupõe uma ideia de imagem como aquilo que não tem lugar fixo, e que por essa razão aponta para uma “extraterritorialização generalizada”. Na soleira do despertar, umbral²⁰¹ de caráter orgânico em que a

¹⁹⁴ DIDI-HUBERMAN, G. *La imagen-malicia*. Historia del arte y rompecabezas del tiempo. p. 168.

¹⁹⁵ Ibidem, p. 168.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 168.

¹⁹⁷ Ibidem, p. 168.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 169.

¹⁹⁹ Ibidem, p. 169.

²⁰⁰ A respeito dessa aproximação feita por Didi-Huberman, é relevante salientar o que lembra Seligmann-Silva: “[...] pela mediação de Hofmansthal, Benjamin tentou sem sucesso uma aproximação com o grupo de historiadores da arte articulados em torno de Warburg (a dita ‘escola iconológica’ ou ‘de Warburg’). Também essa recusa por parte dos historiadores da arte de o aceitarem entre os seus pares fez com que Benjamin mantivesse a sua postura tensa, entre as diversas disciplinas e métodos”. Cf. SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária. p. 229.

²⁰¹ A palavra alemã *Schwelle* (que costuma ser traduzida para o português como limiar, soleira, umbral) traz consigo uma figurabilidade própria, a qual inclui o verbo *schwellen*. A pluralidade de sentidos desse significante aparece no seguinte fragmento: “*Rites de passage* [Ritos de passagem] – assim são chamadas no folclore as cerimônias que se ligam à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e ausentes. Tornamo-nos muito pobres em experiências iniciatórias. Adormecer é, talvez, a única que nos restou. (Com ela, no entanto, também o acordar.) E, finalmente, também flutuam sobre os umbrais os altos e baixos do divertimento e das mudanças sexuais do amor, como a mudança das imagens oníricas. ‘Como agrada ao homem – diz Aragon – manter-se nas portas da imaginação!’ *O Campo-*

dialética da imagem dá a ver uma multiplicidade de tensões, “[...] allí juegan de común acuerdo el espacio y el deseo, la arquitectura y el rito, el intercambio y la muerte, la visión y la caída en el sueño²⁰²”. Por isso podemos afirmar que, em Benjamin, conforme analisa precisamente Timm de Souza, “[...] as coisas, simplesmente, nos trazem seu tempo e espaço próprios, nos trazem sua realidade *com propriedade*, se oferecem desde si mesmas [...]” e, desde essa particularidade, na “filosofia do pequeno” de Benjamin, o “[...] polo principal da cognoscibilidade da coisa não está no sujeito ditador de regras, mas na *intimidade* da novidade ‘distante, por mais próxima que ela esteja’²⁰³”; desse modo, “[...] – sua realidade é assim tão real como múltipla em seus focos de ocorrência que *não dependem* do aval de uma totalidade previamente dada para definitivamente *existirem*²⁰⁴”. Em termos benjaminianos: “[...] a indestrutibilidade da vida suprema em todas as coisas. Contra os profetas da decadência [N 1a, 4]²⁰⁵”.

Merece enfoque especial o fato de a teoria das imagens em Benjamin envolver, ao mesmo tempo, tanto a noção de visualidade a partir da constelação quanto a possibilidade de leitura do que é percebido através de uma sobreposição. Nesta teoria, estão enlaçadas a imediatez da expressão imagética com a possibilidade de leitura que inevitavelmente se dá na mediação de signos arbitrários intrínsecos ao *logos*. Com a referida vinculação, “[...] o conceito de *leitura* também sofre uma redefinição: ele incorpora o elemento *Bildhaft* (imagético) da escrita; a escritura passa a ser vista como um *corpo*, um material com um status ‘gnoseológico’ [...]”²⁰⁶, desembocando em uma peculiar concepção de escritura, a qual afronta a tradição filosófica e a tradicional prerrogativa da representação. “Para ele a escritura encerra algo corpóreo, denso (*dicht*), vale dizer, imagético. Antes dele esses elementos da escritura só haviam sido ressaltados dessa forma por Mallarmé²⁰⁷”. Tal concepção da escritura assume papel central em sua filosofia, pois com ela Benjamin se insurge diretamente contra o entendimento tradicional e conservador de escritura, que a concebe como um instrumento neutro, como simples meio. Ele “[...] percebe a escritura, [...] como uma *construção*, uma obra na qual confluem indivíduo e história – num *agora* que rompe, de um só golpe, com a tradicional con-

nês de Paris, Paris, 1926, p. 74. Não são apenas os umbrais destes portões fantásticos, mas os umbrais em geral. Dos quais amantes, amigos se comprazem em sugar forças. As prostitutas, porém, amam os umbrais destes portões de sonho. O umbral deve ser diferenciado claramente do limite. O umbral (*Schwelle*) é um espaço. Mudança, passagens, marés, são conteúdos da palavra *schwellen* (crescer, intumescer) e a etimologia deve tê-los presentes. Por outro lado, é necessário fixar o contexto tectônico e cerimonial que a palavra acrescentou ao seu significado”. Cf. BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. p. 243.

²⁰² DIDI-HUBERMAN, G. *La imagen-malicia*. Historia del arte y rompecabezas del tiempo. p. 167.

²⁰³ SOUZA, Ricardo Timm de. *Adorno & Kafka: paradoxos do singular*. Passo Fundo: IFIBE, 2010. p. 75.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 75.

²⁰⁵ BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 501.

²⁰⁶ SELIGMANN-SILVA, M. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária. p. 229.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 230.

cepção de conhecimento [...] e linguagem como meras re-presentações e *mimesis* de uma realidade estática²⁰⁸”.

O tema da linguagem em Benjamin é bastante complexo, e exigiria uma ampla e nada simples pesquisa. Destacaremos, dessa forma, alguns elementos fundamentais que auxiliam no entendimento do explanado até o momento. Em seu texto “Doutrina das semelhanças”, conforme explica Seligmann-Silva, “Benjamin retoma vários dos elementos da doutrina neoplatônica que percebia o mundo como ‘uma cadeia de seres’, uma teia de analogias, enfim, como um dos modos da revelação da palavra divina ao lado do texto bíblico²⁰⁹”. Neste ponto, o filósofo defende “[...] a conhecida tese da existência de ‘semelhanças não sensíveis’ entre as palavras e as coisas, e procura reavivar a teoria onomatopaica da linguagem que, com raras exceções, foi criticada desde o Iluminismo²¹⁰”. Benjamin afirma que há um “lado mágico da linguagem”, o qual está intrinsecamente ligado ao seu lado “semiótico”. Para elucidar esses pontos, Seligmann-Silva cita a seguinte passagem do filósofo:

Essa dimensão – mágica, se se quiser – da linguagem e da escrita não se desenvolve isoladamente da outra dimensão, a semiótica. Todos os elementos miméticos da linguagem constituem uma intenção fundada, isto é, eles só podem vir à luz sobre um fundamento que lhes é estranho, e esse fundamento não é outro que a dimensão semiótica e comunicativa da linguagem. O texto literal da escrita é o único e exclusivo fundamento sobre o qual pode formar-se o quebra-cabeça. O contexto significativo contido nos sons da frase é o fundo do qual emerge o semelhante, num instante, com a velocidade do relâmpago. Mas, como essa semelhança extra-sensível está presente em todo ato de leitura, abre-se nessa camada profunda o acesso ao extraordinário duplo sentido da palavra *leitura*, em sua significação profana e mágica²¹¹.

Partindo principalmente da parte final do trecho transcrito, Seligmann-Silva, remetendo-se a Gombrich, afirma que a leitura mágica sobre a qual Benjamin se refere “[...] é aquela que consegue perceber de imediato, como na doutrina da imagem-símbolo neoplatônica, a ‘representação do irrepresentável’²¹²”. Mas Benjamin “não se limita a essa doutrina: ele nota a coexistência do sistema sígnico ao lado do simbólico (no sentido neoplatônico, renascentista deste termo) governando a leitura tanto do mundo como das letras²¹³”. Desse modo, em sua filosofia “[...] vê-se ao mesmo tempo uma ‘gramatização’ do mundo (o mundo torna-se escritura

²⁰⁸ SELIGMANN-SILVA, M. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária. p. 234.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 231.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 232.

²¹¹ BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v. 1). p. 112.

²¹² SELIGMANN-SILVA, op. cit., p. 232.

²¹³ SELIGMANN-SILVA, M. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária. p. 232.

para o observador) e uma leitura da escrita que incorpora o seu elemento imagético, corpóreo. Portanto, a teoria benjaminiana do lado simbólico da linguagem leva – paradoxalmente – à sua teoria da alegoria²¹⁴. No caso do trabalho das *Passagens*, “[...] a cidade é captada como um universo ‘gramatológico’, onde as ruas seriam as linhas e os prédios, as letras²¹⁵”.

No texto “Parque central”, escrito que também compõe o livro prototípico do projeto das *Passagens* “Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo”, Benjamin afirma que a alegoria deve ser mostrada como antídoto contra o mito, e que o interesse original pela alegoria não é linguístico, mas ótico. Na interpretação de Buck-Morss, “[...] os poetas barrocos mostraram a Benjamin que ‘o material desfeito’ de sua própria época histórica podia ser ‘elevado à posição de alegoria’. O que dava a este ensinamento seu valor como uma apresentação dialética da modernidade era que alegoria e mito eram ‘antitéticos’²¹⁶”. Nesse sentido é que a alegoria era o antídoto frente ao mito, e isso certamente impulsionou o *Passagen-Werk*.

Em uma espécie de conclusão crítica sobre as investigações materialistas que aparecem em “Parque central”, e em oposição ao final do “Drama barroco alemão”, Benjamin escreve que no século XIX a visão alegórica não era estilizadora como fora no século XVII. Mas a rotina na qual incorreu a poesia do século XVII deixou os seus rastros e sua força seduziu o século XIX: “[...] essa rotina prejudicou em certo grau a tendência destrutiva da alegoria, sua ênfase do fragmentário da obra de arte²¹⁷”. Em sua época, Baudelaire foi certamente um isolado como alegórico, um retardatário – ele vê o cadáver também de dentro, ao contrário do alegorista barroco que o vê apenas de fora: “Que em Baudelaire faltem as estrelas, dá a idéia mais concludente da tendência de sua lírica para a ausência de ilusões²¹⁸”. Portanto, Baudelaire “[...] experimentou a morte da alma no corpo vivente [...]” e [...] leu a história natural como se fosse um mundo que já afunda na rigidez cadavérica²¹⁹”. Por isso, conforme citamos anteriormente, para Baudelaire, “[...] o pensamento de Strindberg faz-se como ligação: ‘O inferno não é nada a nos acontecer, mas sim *esta vida aqui*’²²⁰”.

De acordo com Buck-Morss, em consonância com o que afirma Tiedemann, Benjamin faz sua crítica à alegoria barroca por esta ser idealista, pois seu projeto filosófico é a “construção anti-idealista do mundo inteligível²²¹”. E é justamente este projeto anti-idealista que entrelaça o *Trauerspiel* com o *Passagen-Werk*, de modo a almejar a refuncionalização do méto-

²¹⁴ Ibidem, p. 232.

²¹⁵ SELIGMANN-SILVA, M. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor Adorno*. p. 61.

²¹⁶ BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. p. 206.

²¹⁷ BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. p. 180.

²¹⁸ Ibidem, p. 175.

²¹⁹ BUCK-MORSS, op. cit., p. 240.

²²⁰ Ibidem, p. 240.

²²¹ BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. p. 210.

do filosófico do livro do *Trauerspiel* pela via marxista, “[...] protegendo-o – como dizia Benjamin – senão da metafísica, ao menos das ‘objeções provocadas pela metafísica’, ligando totalmente suas pretensões de verdade ao mundo material²²²”. Ao escrever este último, Benjamin não escondeu a utilização de técnicas alegóricas: “[...] as imagens dialéticas são uma forma moderna da emblemática²²³”. Nesse sentido, “[...] enquanto os dramas barrocos eram reflexões melancólicas sobre a inevitabilidade da decadência e da desintegração, no *Passagen-Werk* a desvalorização da (nova) natureza e seu estatuto como ruína chegam a ser politicamente instrutivos [...]”²²⁴, de modo que “[...] o entulho da indústria cultural não nos ensina a render-nos ante a catástrofe histórica²²⁵”.

Conforme refere Adorno, Benjamin apresentou a ideia de história “[...] da distância infinita à proximidade infinita. Se Lukács deixa que o histórico, como aquilo que já foi, se transforme outra vez na natureza (congelada), aqui então está a outra cara do fenômeno: a natureza mesma se apresenta como natureza transitória, como história²²⁶”. Benjamin permaneceu aferrado ao objeto fragmentário, transitório. Ao longo de todo o *Passagen-Werk*, perpassa a imagem da ruína como emblema tanto da fragilidade e da transitoriedade da cultura de massa capitalista, quanto do elemento de destrutibilidade dessa cultura. De modo semelhante aos dramaturgos barrocos que “[...] não só viam na ruína o ‘fragmento significativo’, mas também a determinação objetiva para sua própria construção poética, cujos elementos jamais se unificavam em um todo integrado [...]”²²⁷, Benjamin também “[...] empregou o método mais moderno da montagem para construir, a partir dos fragmentos decadentes da cultura do século XIX, imagens que tornaram visível ‘a fraturada linha de demarcação entre natureza física e significado’²²⁸”. O próprio fato de o trabalho das *Passagens* ter permanecido fragmentado – por não ter recebido do autor a sentença que o julgaria como “finalizado” – é um testemunho do quanto Benjamin levou a sério a técnica alegórica para a performatização de sua filosofia materialista nessa obra – imagem mesma da ruína que se mostra por meio da montagem.

²²² Ibidem, p. 218.

²²³ Ibidem, p. 210.

²²⁴ Ibidem, p. 202.

²²⁵ Ibidem, p. 202.

²²⁶ ADORNO, Theodor apud BUCK-MORSS, op. cit., p. 201.

²²⁷ BUCK-MORSS, op. cit., p. 210.

²²⁸ Ibidem, p. 210.

3.2 MONTAGEM

No trabalho das *Passagens*, principalmente no *Konvolut* N “Teoria do conhecimento, teoria do progresso”, Benjamin traça as bases do que constitui o seu pensamento e sua forma de composição, o que certamente não se limita a esse trabalho em específico, pois tais fundamentos já estavam lançados desde os seus primeiros escritos, de modo a transbordar e irrigar todas as suas linhas. A navegação surge como perfeita metáfora para expressar que aquilo que é o desvio da rota que levaria os navios das grandes linhas de pesquisa ao Polo Norte magnético é, para Benjamin, os dados que determinam a sua rota [N 1, 2]²²⁹. Nesse sentido, “[...] para o dialético, o que importa é ter o vento da história universal em suas velas. Para ele, pensar significa: içar velas. Como estão dispostas, isso importa. Para ele, palavras são apenas velas. O modo como estão dispostas é o que as transforma em conceito²³⁰”.

Para o método de composição do conhecimento, tudo o que é pensado durante este processo deve ser incorporado a qualquer preço; “[...] seja pelo fato de que sua intensidade aí se manifesta, seja porque os pensamentos de antemão carregam consigo um *télos* em relação a esse trabalho [N 1, 3]²³¹”. Nada poderá ser negligenciado, por isso, para o trabalho das *Passagens*, esse preceito de “catar” tudo o que aparentemente pode ser descartado é fundamental, pois esta composição “[...] deve caracterizar e preservar os intervalos da reflexão, os espaços entre as partes mais essenciais deste trabalho, voltadas com máxima intensidade para fora [N 1, 3]²³²”. Isso revela um bom tanto da importância do fragmento em detrimento do texto fechado em si mesmo, no pensamento de Benjamin. O fragmento aparece como forma peculiar de preservar os intervalos do pensamento e permitir que advenham destas escansões a própria autorreflexão do pensamento. Para que a centralidade que demanda o fragmento nessa obra receba o devido acolhimento, um método outro em relação à forma tradicional de construção do conhecimento se faz necessário. Esse método é o da montagem.

Considerando a concepção de “atualização” a partir da superação “dos conceitos de ‘progresso’ e de ‘época de decadência’”, pressupostos que se relacionam a um dos seus objetivos metodológicos, Benjamin propôs como primeira etapa do caminho conciliar o incremento da visibilidade com a realização do método marxista, aplicando “à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados

²²⁹ BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 499.

²³⁰ BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. p.166.

²³¹ BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 499.

²³² *Ibidem*, p. 499.

com clareza e precisão [N 2, 6]²³³. Seguindo este mote, o autor sustentou a importância de encontrar o ínfimo e de “[...] descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total [N 2, 6]²³⁴”. Este encontro com o pequeno pode se dar no presente através da cognoscibilidade deste apoucado, deste restolho que dialeticamente cintila e faz-nos topar com o passado e ter a chance de sobre ele saber algo. Para a atualização do passado, impõe-se a necessidade do despertar para a visada do *rebus*, daquilo que se dá a ver como rastro e que, quando tomado em seu instante de aparição, ganha contornos de linguagem. A descoberta da análise do pequeno significa, pois, “[...] romper com o naturalismo histórico vulgar. Apreender a construção da história como tal. Na estrutura do comentário [N 2, 6]²³⁵”.

A estrutura de comentário de uma realidade, forma pensada também como interpretação, “[...] exige um método totalmente diferente daquele requerido para um texto²³⁶”. Partindo dos choques vividos pela tradição e do diagnóstico do estado de onipresença de tais abalos na modernidade, Benjamin buscou pensar uma forma de pesquisa e de trabalho de apresentação (*Darstellung*) que fosse condizente com o estado de coisas da época²³⁷ e, para tanto, a teoria da montagem, como já referimos, foi essencial. A partir dela, Benjamin escreve: “[...] não tenho nada a dizer, somente a mostrar. Não sursurriarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os [N 1a, 8]²³⁸”. O fragmento que abre o arquivo N nos dá o tom de sua teoria sobre o conhecimento, pois aponta que este jamais se dá de forma absoluta: “[...] nos domínios de que tratamos aqui, o conhecimento existe apenas em lampejos. O texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo [N 1, 1]²³⁹”. O conhecimento como relâmpago que se dá a ver logo some e deixa o estrondo do texto. Portanto, o trabalho das *Passagens* “[...] deve desenvolver ao máximo o citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem [N 1, 10]²⁴⁰”.

Nesse sentido, abordar o ocorrido a partir da concepção de que se deve levar em conta, no movimento dialético, não somente a respectiva situação histórica do objeto a cada momento, mas também “[...] a situação concreta do *interesse* por seu objeto [...]”²⁴¹ na medida em

²³³ BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 503.

²³⁴ Ibidem, p. 503.

²³⁵ Ibidem, p. 503.

²³⁶ SELIGMANN-SILVA, M. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*. p. 76.

²³⁷ Ibidem, p. 76.

²³⁸ BENJAMIN, op. cit., p. 502.

²³⁹ Ibidem, p. 499.

²⁴⁰ Ibidem, p. 500.

²⁴¹ Todas as citações deste parágrafo estão baseadas e se encontram no mencionado fragmento [K 2, 3] das *Passagens*. Cf. BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 437.

que tal “[...] situação sempre se funda no fato de o próprio interesse já se encontrar pré-formado naquele objeto e, sobretudo, no fato de ele concretizar o objeto em si, sentindo-o elevado de seu ser anterior para a concretude superior do ser agora (do ser desperto!) [...]”, significa poder abordar e estudar o ocorrido “[...] não como se fez até agora, de maneira histórica, mas de maneira política, com categorias políticas”. No que diz respeito à concretude superior desse “ser agora”, ela “[...] não pode ser apreendida pelo método dialético no âmbito da ideologia do progresso, mas apenas numa visão da história que ultrapasse tal ideologia em todos os aspectos [...]” e, para tanto, “[...] aí deveria se falar de uma crescente condensação (integração) da realidade, na qual tudo o que é passado (em seu tempo) pode adquirir um grau mais alto de atualidade do que no próprio momento de sua existência”. Seguindo tais pressupostos, “[...] o passado adquire o caráter de uma atualidade superior graças à imagem com a qual e através da qual é compreendido. Esta perscrutação dialética e a presentificação das circunstâncias do passado são a prova da verdade da ação presente”. A imagem passa a ser central para a configuração desse pensamento, pois “[...] acende o pavio do material explosivo que se situa no ocorrido [K 2, 3]”. E, a partir da concepção de atualização em contraposição à ideia de progresso – pois o que chamamos de progresso é o avanço da catástrofe –, “o momento de atualização passou a ser visto como correlato de uma *intervenção política no decorrer histórico*²⁴²”.

Diante do exposto, Benjamin afirma, utilizando as palavras de Rudolf Borchardt em *Epilogomena zu Dante*, que há um lado pedagógico no projeto das *Passagens*, qual seja “[...] educar em nós o *medium* criador de imagens para um olhar estereoscópico e dimensional para a profundidade das sombras históricas [N 1, 8]²⁴³”. Esse outro olhar ao qual se refere Benjamin diz respeito ao próprio fato de o aparelho perceptivo da humanidade ter se modificado. As referências a modelos óticos são frequentes em sua obra, como também é o caso dos panoramas, dos dioramas em substituição à lanterna mágica, do daguerreótipo, do georama, da literatura que oferece um equivalente perfeito aos panoramas e aos dioramas, do panóptico, dentre muitos outros. O *Konvolut Q* “Panorama” é repleto de fragmentos sobre tais alusões. Desse lado pedagógico, Buck-Morss entende que “[...] as imagens dialéticas, ‘constelações críticas’ de passado e presente, estão no centro da pedagogia materialista. Provocando um curto-circuito no aparato histórico-literário burguês, transmitem uma tradição de descontinuidade²⁴⁴”. As teses de “Sobre o conceito de história”, sabemos, têm um objetivo pedagógico

²⁴² SELIGMANN-SILVA, M. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor Adorno*. p. 60.

²⁴³ BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 500.

²⁴⁴ BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. p. 345.

expressamente político. O materialista histórico, na concepção de Benjamin, desvia-se do “cortejo triunfal” e, na medida que se desvia dele, tem como tarefa escovar a história a contrapelo – tarefa que é vital para uma pedagogia revolucionária, a qual tem como objetivo proporcionar a experiência autenticamente política, “[...] infundindo na classe revolucionária a força para ‘sacudir’ os tesouros da cultura que ‘se amontoam nas costas da humanidade’ e assim ‘poder tocá-los com as mãos’²⁴⁵”. Os objetos desprezados e anacrônicos, assim como as mais atraentes e coisificadas novidades, carregam em si traços de utopia revolucionária que podem ser vistos. As mudanças sociais, sincrônicas do avanço da técnica (nova natureza, em termos benjaminianos), foram vistas por este pensador “[...] como um fenômeno antecipatório que iluminava o tremendo potencial social(ista) da nova natureza e que portanto resultava politicamente instrutivo²⁴⁶”. É o que se constata no seguinte trecho do *Exposé de 1935*:

No sonho, em que diante dos olhos de cada época surge em imagens a época seguinte, esta aparece associada a elementos da 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 passageiras²⁴⁷.

Ainda com essa vertente bastante utópica, Fourier e seu estilo de arquitetura, por exemplo, foi bastante importante para as reflexões de Benjamin, sobretudo porque Fourier viu na arquitetura das passagens parisienses o cânone arquitetônico do falanstério. Esse tipo de arquitetura, especificamente idealizado por Fourier, o falanstério, tornou-se uma cidade feita de passagens, isso como fruto da interpretação reacionária de Fourier sobre as passagens – pois seu original uso comercial se transformou em residências.

Já no segundo momento de construção das *Passagens*, particularmente depois de 1937, as imagens anotadas por Benjamin nos arquivos tinham perfis menos utópicos e passaram a cintilar menos como possibilidades políticas, mas como sinais de advertência de perigos recorrentes. É o caso das entradas – bastante influenciadas por Marx em “O 18 de Brumário de Luiz Bonaparte” – sobre Napoleão III, primeiro ditador burguês, o que remetia à encarnação presente: Hitler. Conforme bem nota Buck-Morss, “[...] o texto de Marx mostrava que a forma de êxito de Hitler *não* era única. Depois do *coup*, Luiz Napoleão convocou um plebiscito para justificar sua ilegal dissolução da República. Hitler empregou precisamente a mesma tá-

²⁴⁵ BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar*: Walter Benjamin e o projeto das *Passagens*. p. 345.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 360.

²⁴⁷ BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 41.

tica em agosto de 1934²⁴⁸”. Nesse sentido, “Benjamin não só se preocupa com as estratégias políticas paralelas, mas com a prototípica constelação de elementos que proporcionaram o cimento social do Segundo Império, incluído o uso de novas tecnologias de produção cultural, com o objetivo de controle social²⁴⁹”.

Nesse sentido, Buck-Morss insiste na centralidade das imagens dialéticas para a construção do conhecimento calcado no princípio da montagem, pois Benjamin acreditava que as constelações histórico-filosóficas poderiam ser representadas pela imagem dialética, justamente no lugar da argumentação dialética. Desse modo, através da montagem, “[...] os elementos ideacionais da imagem permanecem irreconciliados e não fundidos em uma só ‘perspectiva harmonizadora’²⁵⁰”. Benjamin estava atento à duplicidade trazida pela montagem como método, pois, ao mesmo tempo que ela tem a qualidade de interromper o contexto que se insere e assim agir contra a ilusão, ela também pode ser usada como criadora de ilusão, “[...] ao fundir os elementos tão artisticamente que toda a evidência de incompatibilidade e contradição, e mesmo toda evidência do artifício, é eliminada²⁵¹”. É o caso dos “panoramas”, por exemplo, réplicas da vida.

É importante mencionar o que lembra Imaculada Kangussu, no sentido de que desde a ideia da construção de mosaicos a partir da justaposição de fragmentos que formam imagens, ideia concebida no *Origem do drama trágico alemão*, Benjamin preconiza que “[...] quanto menor a relação dos fragmentos com a figura apresentada maior é o valor da representação. Isto é, o valor da representação é inversamente proporcional à distância entre ela e os elementos que a compõem²⁵²”. A autora também salienta que este mesmo trajeto percorrido por Benjamin nas trilhas da montagem foi bem semelhante ao cursado pelos surrealistas e pelo cinema, este último muito bem representado pelo diretor de cinema Eisenstein, quem se ocupou em alto grau deste tema.

Nas palavras de Adorno, o intento de Benjamin com a montagem literária era “[...] desistir de toda interpretação manifesta e deixar o sentido aflorar tão-somente pelo choque da montagem do material. A filosofia deveria não só subsumir o surrealismo, mas ela mesma deveria tornar-se surrealista²⁵³”. Para Adorno, o fato de Benjamin ter adotado uma posição de extraterritorialidade em relação à tradição foi o que lhe permitiu realizar o que desejava e,

²⁴⁸ BUCK-MORSS, op. cit., p. 365.

²⁴⁹ BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. p. 365.

²⁵⁰ Ibidem, p. 97.

²⁵¹ Ibidem, p. 97.

²⁵² KANGUSSU, Imaculada. *Imagens dialéticas de Walter Benjamin*. Disponível em: <https://www.academia.edu/7309083/Imagens_Dialéticas_de_Walter_Benjamin>. Acesso em 21 nov. 2014. p. 17.

²⁵³ ADORNO, T. W. *Caracterização de Walter Benjamin*. p. 235.

“[...] para coroar o seu anti-subjetivismo, a sua principal obra deveria consistir somente em citações [...]. Por isso é que, já por seu ponto de partida, o seu pensamento se impede de alcançar o ‘êxito’ de uma coerência sem falhas, passando a converter o fragmentário em princípio²⁵⁴”.

Com efeito, para lidar com esta forma de apresentação do conhecimento que tem como fulcro a visualidade, necessário se faz levar em conta, como afirma Kangussu, que “[...] o olhar apreende as coisas por contiguidade, uma coisa ao lado da outra²⁵⁵” e “[...] traduzi-lo em linguagem escrita exige um discurso fragmentado, *minutatim*; cujo sentido será produzido pela dinâmica da articulação entre os fragmentos, à maneira de um mosaico, onde é a montagem rigorosa das partes que cria a imagem a ser apresentada²⁵⁶”. Eis o fragmentário em princípio, como evocou Adorno. A partir do arranjo de fragmentos, “[...] o processo de montagem, escrita imagética, permite a formação de imagens de pensamento em que se manifestam conexões inacessíveis ao discurso contínuo e linear; mas, capturáveis pelo olhar, ‘que vê o que vê’, conforme afirma Paul Valéry, em seu *Penser-serpent*²⁵⁷”.

O conhecimento que se dá através da montagem faz pensar o real como uma modificação, como relação em constante mutação. Pois, conforme bem lembra Didi-Hubermann, “[...] el montaje como procedimiento supone en efecto el desmontaje, la disociación previa de lo que construye, de lo que en suma no hace más que *remontar*, en el doble sentido de la anamnesis y de la recomposición estructural²⁵⁸”. O autor traz ainda uma questão importante: em que difere a construção pela montagem de uma construção epistêmica convencional? Ele traça uma possível resposta, em um duplo nível: “[...] por un lado, lo que construye el montaje es un *movimiento*, aunque sea ‘entrecortado’: es la resultante compleja de los polirritmos del tiempo en cada objeto de la historia. Por otro, lo que hace visible el montaje [...] es un *inconsciente*²⁵⁹”. *É desde esse ponto de vista que entendemos ser possível entrever uma ética da memória em Benjamin a partir da memória involuntária – eis o ponto específico que demonstra a íntima realidade relacional entre as coisas.* A imagem dialética interrompe, desorienta e desmonta o *continuum* da história; trata-se de uma imagem que detém – a dialética na imobilidade. A exigência decorrente disso é que se escove a história a contrapelo e, para tanto, há que se “[...] apostar a un *conocimiento por montaje* que haga del *no saber* – na imagen apare-

²⁵⁴ ADORNO, T. W. *Caracterização de Walter Benjamin*. p. 235.

²⁵⁵ KANGUSSU, Imaculada. *Desvios: citação, montagem, mosaico*. Disponível em: <https://www.academia.edu/858092/DESVIOS_CITACAO_MONTAGEM_MOSAICO>. Acesso em 20 nov 2014. p. 2.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 2.

²⁵⁷ KANGUSSU, I. *Desvios: citação, montagem, mosaico*, p. 2.

²⁵⁸ DIDI-HUBERMAN, G. *La imagen-malicia*. Historia del arte y rompecabezas del tiempo. p. 174.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 174.

cida, originária, turbulenta, entrecortada, sintomática – el objeto y el momento heurístico de su misma constitución²⁶⁰”. Vale dizer que, com o princípio da montagem, são perscrutados “[...] reflexos do pensamento simbólico primitivo, base das operações da consciência, fantasmas de uma organização pré-conceitual²⁶¹”. E isso sem o intuito de “[...] retornar ao estado mágico-religioso, mas para alcançar um pensamento articulado segundo a linguagem das palavras e a linguagem das coisas, o elemento racional e o elemento emocional [...]”²⁶², de modo a criar um certo “[...] discurso capaz de garantir uma síntese não-violenta das dualidades, e de restituir à razão suas fontes vitais concretas, através do reconhecimento do momento estético do pensar²⁶³”.

O proceder pela montagem não implica “[...] abandonar o pensamento na imediatividade pré-conceitual e sim articulá-lo conforme o olhar, unir imagem e pensamento, sintética e não analiticamente. Trata-se de produzir um pensamento sensível, ou, conforme desejava Adorno, uma ‘teoria estética’²⁶⁴”. Tomando a obra de Benjamin como um trabalho no campo da estética, especialmente no que diz respeito à “estética do choque”, tão presente nos seus escritos finais, partimos do pressuposto de que exatamente neste ponto há uma imbricação entre estética e ética, pois os objetos em apreço no crivo de uma teoria estética estão para além do esquematismo do mero conhecimento lógico e “[...] obrigam a uma estrutura relacional de comunicação, de diálogo, que a obra de arte é obra de arte, e que com ela nós podemos nos relacionar. No entanto, paradoxalmente, parece-nos que a relação com a obra de arte, antes de ser uma relação estética, é mesmo uma relação ética²⁶⁵”. A estética questiona o pensamento que tende à objetificação da realidade, pois ela coloca uma concepção outra de realidade, em que a relação é privilegiada e refratária a apreensões totalizantes de seu sentido, sobretudo porque a própria noção de apreensão é inútil nesta dimensão, apesar de existirem incessantes tentativas de arditosas apreensões intelectuais. Entendemos, portanto, que não existe estética sem ética “[...] porque a ética, nesse sentido exatamente, é o fundamento da possibilidade da percepção estética da realidade²⁶⁶”. E poderíamos ir adiante, conforme propõe Timm de Souza, no sentido de que não existe ética sem estética, considerando que “[...] de alguma forma, toda relação estabelece uma espécie de contato, que poderia eventualmente ser até mesmo

²⁶⁰ DIDI-HUBERMAN, G. *La imagen-malicia*. Historia del arte y rompecabezas del tiempo. p. 174.

²⁶¹ KANGUSSU, I. *Imagens dialéticas de Walter Benjamin*. p. 22.

²⁶² *Ibidem*, p. 22.

²⁶³ *Ibidem* p. 23.

²⁶⁴ KANGUSSU, I. *Desvios: citação, montagem, mosaico*. p. 2.

²⁶⁵ SOUZA, Ricardo Timm de. *Ética como fundamento: uma introdução à ética contemporânea*. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2004. p. 42.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 43.

chamado de ‘artístico’, com a realidade [...]”²⁶⁷, o que denota “[...] uma espécie de recrudescimento de dimensões sensíveis que normalmente estão soterradas pela instrumentalidade e racionalidades acostumadas a tratar objetos, sentidos de objetos externos, como escravos”²⁶⁸. Nesse sentido, para o momento, “[...] basta-nos a seguinte constatação: ética e estética, estética e ética: comutações possíveis que abrem novas chaves de compreensão do real, para além de sua objetificação”²⁶⁹.

Partindo do instante de decisão pela possibilidade de um conhecimento que se dá no compasso do princípio da montagem, do choque do material, entendemos que o que se atualiza neste momento é uma memória ética; no sentido de que a memória ética é a memória primeira, a memória que revela o caráter inescapavelmente relacional da realidade e que deflagra um agir que “[...] interdita a paz a quem, em algum momento, percebeu que sua memória lógica – ou seja, o conjunto de suas funções mnemônicas em termos biológicos, sociais, pessoais e coletivos, depende dessa *memória ética*, a um tempo singular e definitiva”²⁷⁰. Por isso, “[...] a memória ética é a *memória primeira*, expressão peculiar de vida da Alteridade [...]”²⁷¹, e o que escorre disso é o que denominamos como ética da memória, que indica, concomitantemente, “[...] uma irrupção, no campo da presença intelectual e da organização dos dados da consciência, do *estranho* que a *memória corporificada* em apelo ético significa”²⁷² e um desígnio de atualização do passado através da construção de um espaço mnemônico que faça jus às vozes emudecidas pelo cortejo triunfal do progresso.

²⁶⁷ SOUZA, Ricardo Timm de. *Ética como fundamento*, p. 43.

²⁶⁸ SOUZA, Ricardo Timm de. *Ética como fundamento: uma introdução à ética contemporânea*. p. 43.

²⁶⁹ Ibidem, p. 43.

²⁷⁰ SOUZA, R. T. “*Ecos das vozes que emudeceram*”: memória ética como memória primeira. In: RUIZ, Castor M. M. Bartolomé (Org.). *Justiça e memória*. Para uma crítica ética da violência. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2009. p. 113.

²⁷¹ Ibidem, p. 113.

²⁷² Ibidem, p. 113.

4 TEMPO E MEMÓRIA. ÉTICA DA MEMÓRIA

Nada na história, nada no tempo, é anulável. Nada poderá fazer com que uma criancinha que nasceu e viveu apenas um dia não haja nascido; nenhum arrego mental será capaz de suprimir o que irrompeu na história, ou seja, no tempo, simplesmente porque o que irrompeu na história, no tempo, é o tempo, a história²⁷³.

De todas as errôneas e supersticiosas crenças da humanidade que foram supostamente superadas não existe uma só cujos resíduos não perdurem hoje entre nós, nos estratos inferiores dos povos civilizados ou mesmo nos mais elevados estratos da sociedade cultural. O que um dia veio à vida, aferra-se tenazmente à existência. Fica-se às vezes inclinado a duvidar se os dragões dos dias primevos estão realmente extintos²⁷⁴.

O estudo sobre a ética da memória a partir de Walter Benjamin compreende inicialmente um duplo ato, e tal gesto envolve a “destruição da falsa ordem das coisas²⁷⁵” e “a construção de um novo espaço mnemônico²⁷⁶” que, simultaneamente, preserva a individualidade do objeto e é condizente com as demandas do presente, as quais clamam pela responsabilidade com a memória e com a elaboração do passado, pois, como diz Adorno, “[...] o passado de que se quer escapar ainda permanece muito vivo²⁷⁷”.

Que Benjamin nomeie e defenda o despertar como a revolução copernicana e, ao mesmo tempo, como dialética da rememoração significa poder afirmar que, com tal proposta, resta caracterizado um pensamento ético em relação à memória. Mesmo não sendo um filósofo “tradicional²⁷⁸” da ética, a sua obra está calcada em questões que estão no “coração da ética”. Como profundo teórico da memória, Benjamin assume o compromisso ético de “[...] salvar nas representações culturais a violência que está na origem da cultura²⁷⁹”. De acordo com Seligmann-Silva, o modo de Benjamin trabalhar se realiza através de sua ética da representação e da memória, a qual nasce da desconfiança das categorias universais²⁸⁰. Contemporaneamente, podemos asseverar, junto com Adorno e com muitos outros autores, que Auschwitz es-

²⁷³ SOUZA, R. T. “Ecos das vozes que emudeceram”: memória ética como memória primeira. p. 115.

²⁷⁴ FREUD, Sigmund. Análise terminável e interminável. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 245.

²⁷⁵ SELIGMANN-SILVA, M. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*. p. 56

²⁷⁶ Ibidem, p. 56

²⁷⁷ ADORNO, Theodor. O que significa elaborar o passado. In: *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, p. 29.

²⁷⁸ SELIGMANN-SILVA, op. cit., p. 56

²⁷⁹ Ibidem, p. 56

²⁸⁰ Ibidem, p. 56

facelou as certezas universais. É como um “libelo antitotalitário”²⁸¹, nos termos em que propõe Timm de Souza, que lemos o conjunto da obra de Benjamin – seus escritos vêm ao encontro do presente de modo a possibilitar rupturas e transformações no *status quo* que não cessa em denegar o passado, em produzir esquecimento e em repetir a violência na qual se alicerça a civilização.

Para o encadeamento das pretensões deste trabalho, é necessário destinar especial atenção ao que lembra Timm de Souza sobre um hábito corrente do pensamento representacional “[...] que não consegue lidar senão com presenças [...]”, espécie de delírio que nos coloca em uma condição específica de “prisioneiros da presença”. Isso porque a rejeição ao apelo do passado – apelo concebido por Benjamin na segunda tese de “Sobre o conceito de história” – apenas se torna possível “[...] na afirmação obsessiva da presença, na cessação do tempo, o que significaria a cessação da vida”²⁸². A articulação argumentativa neste trabalho está imperiosamente atenta aos estilhaços que escapam a este pensamento encetado na presença – parafraseando Jacques Derrida²⁸³.

Trata-se, portanto, de uma posição situada em um limiar; de um desenrolar-se em uma passagem; de um momento de despertar que “[...] seria idêntico ao ‘agora da cognoscibilidade’ [...] dialético ao extremo [...]”; de um começar pelo despertar²⁸⁴ que determina a leitura de “[...] um certo ocorrido, que ‘olha’ para este momento atual. Esse encontro de dois momentos tem para ele [Benjamin] a forma de uma imagem, a saber, de uma constelação”²⁸⁵. Para Benjamin, conforme já mencionamos anteriormente, a imagem é a dialética na imobilidade²⁸⁶ porque ela frisa, recorta, e se apresenta no agora da cognoscibilidade, expondo a relação do ocorrido com o agora. As imagens dialéticas são autenticamente históricas e a representação materialista da história é imagética (*bildhaft*), sendo a verdade o que está conectado a um núcleo *temporal* que diz respeito simultaneamente ao conhecido e a quem conhece.

As concepções acerca do despertar, das imagens dialéticas e do método da montagem são indubitavelmente nodais para que chegássemos a este ponto que expõe e aventa uma ética da memória na obra de Benjamin, ponto que seguramente exige ampla atenção para a contemporaneidade. Este autor tentou construir “[...] uma concepção de tempo histórico como saturado de ‘agoras’, onde não há espaço para uma visão do tipo: surgimento, decadência, res-

²⁸¹ SOUZA, Ricardo Timm de. *Em torno à diferença*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2008. p. 183.

²⁸² SOUZA, R. T. “*Ecos das vozes que emudeceram*”: memória ética como memória primeira. p. 116.

²⁸³ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2008.

²⁸⁴ BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 505.

²⁸⁵ SELIGMANN-SILVA, M. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*. p. 64.

²⁸⁶ A respeito da dialética na imobilidade, é importante apenas assinalar, neste momento, a tensão filosófica que se estabeleceu entre Benjamin e Adorno. Conferir as correspondências entre os autores, aqui já citadas.

tauração²⁸⁷”. O acontecido torna-se algo que acaba de nos tocar, e fixá-lo é tarefa da recordação. “E, de fato, o despertar é o caso exemplar da recordação: o caso no qual conseguimos recordar aquilo que é mais próximo, mais banal, ao nosso alcance²⁸⁸”. O que deve se estabelecer na construção de um conhecimento assim concebido e no pano da história diz respeito ao que “[...] Proust quer dizer com a mudança experimental dos móveis do estado de semidormência matinal [...]” e ao “[...] que Bloch percebe como a obscuridade do instante vivido [K 1, 2]²⁸⁹”. E sabemos que, para Benjamin, “[...] el despertar es el caso ejemplar de la memoria (GS V/1: 491), dado que toda esa determinación espacio-temporal se resignifica con el despertar²⁹⁰”.

Desse modo, esse novo método dialético de escrita da história “[...] apresenta-se como a arte de experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual se refere o sonho que chamamos de o ocorrido²⁹¹”, e a elaboração do ocorrido se dará na recordação do sonho: “– Quer dizer: recordação e despertar estão intimamente relacionados. O despertar é, com efeito, a revolução copernicana e dialética da rememoração [K 1, 3]²⁹²”. A recordação como agir é propriamente um gesto ético, pois a multiplicidade de origem e o caráter evidentemente relacional da realidade exigem uma resposta não previamente articulada por uma compreensão pré-moldada, ou já determinada, ou em vias de determinação. Tal exigência diz respeito à conhecida referência de Benjamin ao “torvelinho no rio do devir”.

Nesse sentido, conforme sustenta Gagnebin, uma narrativa capaz de romper com a dor provocada pelo *continuum* da história (que não quer saber de sua própria história) encontra como resistência à enunciação mesma de sua verdade algo que não diz tanto respeito à ordem epistemológica ou científica, mas sim a um agir ético e político, levando em conta “[...] a dificuldade do sofrimento vir a ser realmente dito, isto é, a exigência de trabalhar essa narração árdua, de desfazer os nós da dor na multiplicidade das palavras [...]”²⁹³ e “[...] de torná-la como que mais fluida para poder levá-la [...] no fluxo de uma narração redimida ‘até o mar do feliz esquecimento’²⁹⁴”. O esquecimento, nesta conjuntura, é algo que não é sinônimo de perda, mas de elaboração, pois a preocupação de Benjamin é justamente no sentido de “salvar o passado de um abandono definitivo²⁹⁵”.

²⁸⁷ SELIGMANN-SILVA, M. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária. p. 156.

²⁸⁸ BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 434.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 434.

²⁹⁰ BELFORTE, Maria. Imágenes del despertar. La influencia proustiana en Das Passagen-Werk de Walter Benjamin. In: *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 17, n. 23, p. 155-181, jun. 2014. ISSN 1982-8837. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/84043/86881>>. Acesso em: 26 Nov. 2014. p. 170.

²⁹¹ BENJAMIN, op. cit., p. 434.

²⁹² *Ibidem*, p. 434.

²⁹³ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 110.

²⁹⁴ BENJAMIN, W. Apud. GAGNEBIN, op. cit., p. 110.

²⁹⁵ GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. p. 110.

Trata-se, pois, de uma ideia de esquecimento que se remete “[...] à felicidade porque não significa mais negligência e injustiça, mas, além desta rememoração perigosa que é a dolorosa narração da história, a intensidade do presente²⁹⁶”. Esta faceta positiva do esquecimento pode ser compreendida, conforme ressalta Gagnebin, como o “[...] eco da crítica nietzschiana à concepção de uma memória reivindicadora e infinita²⁹⁷”. Desdobrar este ponto específico do pensamento de Benjamin é fundamental; a partir disso podemos delinear o terreno da memória no seu pensamento, pois ela está, como é óbvio, em constante tensão com o esquecimento. O modo como o esquecimento é tratado aqui, ou seja, como uma chance de que o passado de fato não reste abandonado ou subsumido pela narrativa linear da história, corresponde a uma luta “[...] contra a transformação da memória do passado numa espécie de repetência eternamente vingativa, nesse discurso interminável do ressentimento cuja primeira meta não é, sob suas aparências piedosas, a fidelidade ao passado, mas sim a infidelidade ao presente²⁹⁸”. Assim, “[...] o esquecimento significa aqui a resposta ativa ao apelo do presente e à promessa de futuro²⁹⁹”, já que o esquecimento está sempre em jogo e inclusive se faz necessário no momento de elaboração. Considerando que o esquecimento de que fala Benjamin necessariamente passará por uma interpretação, por uma (des)construção e por uma elaboração através da montagem, podemos dizer, sobre esta tensão presente na elaboração do passado por intermédio da rememoração, que, talvez, conforme refere Ana Costa sobre alguns apontamentos clínicos, “[...] o determinante aqui seja a possibilidade da produção de um marco – um ponto de parada, não importa se de partida ou de chegada – a partir do qual uma história possa ser contada como legítima, sendo possível transmiti-la³⁰⁰”. Trata-se de uma interrupção na compulsão à repetição, em termos freudianos, ou, em termos lacanianos, naquilo que não cessa de não se escrever.

De acordo com o que refere Maria Belforte, baseada em Stéphane Mosès e Peter Szondi, “[:::] la búsqueda de un tiempo perdido en el pasado es la búsqueda de una dicha que

²⁹⁶ GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*, p. 110.

²⁹⁷ Cabe salientar o fato de Benjamin ter criticado “o conceito hegeliano de *Erinnerung* (recordação, lembrar) totalizante e infinita, na qual a majestade do espírito absoluto se transforma facilmente em apologia do desenrolar histórico; e na qual a linguagem que queria dizer tudo, até sua própria negatividade, se embala em sua auto-suficiência e sua profusão e não pode mais acolher, como no côncavo das ondas ou das mãos, este sopro que ela não é, mas que a preenche”. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 110-111.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 110.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 110.

³⁰⁰ COSTA, Ana Maria Medeiros da. *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 160.

siempre es pretérita. La distancia respecto de Benjamin es profunda en este aspecto³⁰¹”. Tal busca “[...] se ha relacionada la idea de redención benjaminiana con la categoría judía de *Zekher* que no designa la conservación en la memoria de los acontecimientos del pasado sino su reactualización en el presente³⁰²”. E isto é fundamental, pois, “[...] para Benjamin, la felicidad tiene sentido a partir de una redención del pasado en función del presente. El pasado contiene una promesa de futuro destruida que imposibilita un presente redimido. Sin esa redención no existe, ni existió, felicidad posible³⁰³”.

Aqui importa destacar que Benjamin mostra uma visão “não-quietista” de felicidade, o que remonta à herança de uma tradição interpretativa que se faz “[...] perceptível de modo cabal na transmissão imediata de Franz Rosenzweig³⁰⁴”. Colocado esse dado importante sobre o legado interpretativo que Benjamin recebe, podemos afirmar que a felicidade, em seu pensamento, “[...] é indissociável da redenção feliz do tempo realizado da justiça, da justiça em proximidade máxima, quando o mundo se salva daquilo que o dilui, nega-se ao esquecimento e se legitima como realidade propriamente dita³⁰⁵”. Não é difícil percebermos as raízes da predileção de Benjamin pelos restos e ruínas como motes do seu pensamento, pois os reflexos da improvável felicidade na realidade cotidiana “[...] dão-se naquilo que sobra após o decaimento da presença em sua fatuidade representativa ou representacional do instante do acontecimento: [n]a história [...]”³⁰⁶, e “[...] a história atualiza uma presença irrepresentável: ela é essa presença do passado, materializada como ‘presença não-representacional’, ou não meramente representada³⁰⁷”. O que queremos realçar aqui é a concepção de Timm de Souza, no sentido de demonstrar, a partir da articulação da segunda tese de “Sobre o conceito de história” com a categoria interpretativa da Alteridade, a possibilidade de a própria ideia de presença como representação – conforme tem sido cultivada no pensamento ocidental – assumir uma outra configuração: como memória presente – memória ética.

Nesse sentido, essa outra configuração de pensamento expõe a irrupção, no campo da presença, “[...] do *estranho* que a *memória corporificada* em apelo ético significa³⁰⁸”. A conhecida questão proposta por Benjamin na segunda tese – “Não existem, nas vozes que escu-

³⁰¹ BELFORTE, M. *Imágenes del despertar*. La influencia proustiana en *Das Passagen-Werk* de Walter Benjamin. p. 163.

³⁰² Ibidem, p. 163.

³⁰³ Ibidem, p. 163.

³⁰⁴ SOUZA, R. T. “*Ecos das vozes que emudeceram*”: memória ética como memória primeira. p. 115.

³⁰⁵ Ibidem, p. 115.

³⁰⁶ Ibidem, p. 115.

³⁰⁷ Ibidem, p. 115.

³⁰⁸ Ibidem, p. 113.

tamos, ecos das vozes que emudeceram?³⁰⁹ – aponta justamente para uma dada inversão na naturalidade da audição, pois ecos parecem audíveis em sua vitalidade apenas a “ouvidos não moucos³¹⁰”, e, assim, “[...] não se ouve apenas o que se ouve, mas o que ressoa no que foi emudecido; e este emudecimento é o núcleo da eloquência singular que faz com que a consciência moral não esmoreça no encalço de uma justiça para além do horizonte estreito da equidade e da mera reparação³¹¹”. Por isso, almejamos defender a tese de que “[...] a eloquência da memória que se faz ouvir nos ecos ‘das vozes que emudeceram’, que exige audibilidade, constitui-se *essencialmente* como o apelo moral imperativo e indispensável por justiça³¹²”. A diferença crucial, para Benjamin, entre história e historiografia “[...] corresponde à diferença essencial entre temporalidade e cronologia [...]”, o que significa que “[...] nada na história, nada no tempo, é anulável [...]”³¹³ e faz com que a desconexão com o passado real não seja possível porque o acontecido não poderá ser anulado e, desse modo, transmitirá “[...] à imponderabilidade do futuro o ar que traz consigo³¹⁴”. Assim, podemos afirmar, com solidez, que “[...] o tempo não pára, porque a justiça não se realizou. A justiça ainda não realizada é a memória, memória que envia ao futuro, é sua razão de ser e sua configuração inteligível”, e somos nós os “[...] elos entre universos que nunca se encontrarão na cronologia, apenas na ética³¹⁵”. O encontro secreto entre gerações precedentes e a nossa, mencionado na segunda tese de “Sobre o conceito de história”, diz respeito ao “[...] trazer da memória, o trazer de nós mesmos, à vida, vida entendida como ansiedade por justiça; secreto porque não pode correr nenhum risco de ser indecoroso, imprudente, banal. É toda a gravidade do mundo que ali se anuncia. Real³¹⁶”. Então, podemos afirmar, com Benjamin e Timm de Souza:

[...] é exatamente no cúmulo da desesperança, do desencontro, situação-limite, que se anuncia algo que surge por trás do desencontro e da desesperança, e apesar destes e de tudo o que significam e podem significar: a Alteridade. “Alguém na terra está à nossa espera”. Traz consigo a imprevisibilidade da mera espera, mas essa espera é tudo o que pode nos salvar da tautologia de nós mesmos e das artimanhas de nossa memória meramente intelectual, cronológica. A Alteridade, *alguém, confia*, em nós mais do que nós mesmos somos capazes, pois, sozinhos, somos apenas *nós* e nossa presença, ou seja, nossa *solidão*. Há a abertura de um *limiar* ante o qual todas as definições caducam: o portal do desconhecido, da vida de “Alguém”, que, na ter-

³⁰⁹ SOUZA, R. T. “*Ecos das vozes que emudeceram*”: memória ética como memória primeira. p. 113.

³¹⁰ *Ibidem*, p. 113.

³¹¹ *Ibidem*, p. 113.

³¹² *Ibidem*, p. 115.

³¹³ *Ibidem*, p. 115.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 115.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 115.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 115.

ra (e não na nossa mente, ou em lugar ilocalizável), “está à nossa espera”³¹⁷.

Este limiar por onde escorre o desconhecido é justamente o que diz respeito ao despertar, ou, conforme aparece nos textos finais de Benjamin, ao choque. As diferentes nomeações se referem ao mesmo espaço/tempo de passagem, espécie de plataforma giratória de onde se espalham novamente os estilhaços, pois estes rapidamente se reúnem e se esvanecem na imagem dialética. Eis o eixo temporal da verdade, o qual é visível na imagem dialética e funciona como catalisador da montagem literária, se baseando em nada mais do que a memória – memória não adstrita simplesmente à lembrança voluntária que reordena os fatos na mesma corrente sequencial de pensamento representacional da presença, mas que revela as vísceras da memória involuntária, a qual é desconhecida pela consciência, pois não registrada em sua precipitação, mas no seu avesso, no que se refere a algo como o não meramente conscientizável inconsciente. Por memória involuntária concebemos como aquilo que mostra, ao mesmo tempo, que o rastro é vestígio apagado e faz marca, e que a falta só pode expor o que a ela é correspondente de forma também faltante, outra de si mesma.

Ao tocar no tema da verdade, Benjamin articula-o a uma concepção de temporalidade como a própria condição do conhecimento, e não como função deste. Ele afirma: “[...] é importante afastar-se resolutamente do conceito de ‘verdade atemporal’. No entanto, a verdade não é – como afirma o marxismo – apenas uma função temporal do conhecer, mas é ligada a um núcleo temporal que se encontra simultaneamente no que é conhecido e naquele que conhece [N 3, 2]³¹⁸”. E continua: “[...] isto é tão verdadeiro que o eterno, de qualquer forma, é muito mais um drapeado em um vestido do que uma idéia³¹⁹”. Por isso, para Benjamin o tempo está incrustado à imagem dialética; e, sobre ela, refere: “[...] dentro dela, situa-se o tempo. Ela já se encontra na dialética de Hegel. A dialética hegeliana, porém, conhece o tempo apenas como o tempo propriamente histórico, senão psicológico, como o tempo do pensamento³²⁰”. Benjamin tenta demonstrar, a partir da dialética do despertar – que confronta o momento temporal, o instante de decisão, com o agora da cognoscibilidade – que “[...] o tempo real não entra na imagem dialética em tamanho natural – e muito menos psicologicamente – e sim

³¹⁷ SOUZA, R. T. “*Ecoss das vozes que emudeceram*”: memória ética como memória primeira. p. 115. Sobre a espera, no trabalho das *Passagens* Benjamin registra que esta diz respeito ao que não apenas carrega-se de tempo, mas que também o devolve de outra forma: “Em vez de passar (*vertreiben*) o tempo, é preciso convidá-lo (*einladen*) para entrar. Passar o tempo ou matar, expulsar (*austreiben*) o tempo: o jogador. O tempo jorra-lhe dos poros. - Carregar-se (*laden*) de tempo como uma bateria armazena (*lädt*) energia: o flâneur. Finalmente, o terceiro tipo: aquele que espera. Ele carrega-se (*lädt*) de tempo e o devolve sob uma outra forma – aquela da espera [D 3, 4]”. In: BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 148.

³¹⁸ BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 505.

³¹⁹ Ibidem, p. 505.

³²⁰ Ibidem, p. 505.

sob sua forma ínfima³²¹”.

O índice histórico, presente na imagem dialética e somente legível a uma determinada época, denota um “[...] romper-se da verdade através do confronto com o tempo [...]”³²², ideia presente já no prefácio do *Trauerspiel*, no qual o “[...] romper-se, e nenhuma outra coisa, é a morte da intenção, que coincide, portanto com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade [...] A verdade corresponde ao modelo da protolinguagem onde não há intenção, termo que remete à noção de separação³²³”. Articulando esta leitura de Seligmann-Silva ao que Benjamin, baseado em Proust, apresenta como memória involuntária, entendemos que se instaura um deflagrar narrativo que interrompe o fluxo representacional preso à presença e permite o verter de um conhecimento não cingido à hegemonia do conceito. A ideia de memória involuntária mostra, em tensão com o hábito hegemônico de memória voluntária, “[...] o *sentido* da memória, o que impede que venhamos a enlouquecer com as lembranças assombrosas da angústia da justiça não realizada; eis o Outro, que é o Tempo que nos dirige seu apelo. A memória ética, tempo vivo, é a *memória primeira*³²⁴”. Este é um ponto de intersecção do rememorar para Benjamin com o que ensina Timm de Souza, na esteira de Levinas e de outros autores, sobre a ética da Alteridade como filosofia primeira, anterior à compreensão ontológica da realidade.

Benjamin “[...] compreendia a memória não como a posse do rememorado – um *ter*, uma coleção de coisas passadas –, mas como uma aproximação sempre dialética da relação das coisas passadas a seu *lugar*, ou seja, como a aproximação mesma de seu *ter-lugar*³²⁵”. Didi-Huberman toma a palavra alemã *Erinnerung*, que designa rememoração em nossa língua, e explica que Benjamin decompõe tal significante e dialetiza “[...] a partícula *er* – marca de um estado nascente ou de uma chegada ao objetivo – com a ideia do *inner*, isto é, do interior, do dentro profundo³²⁶”. Segundo o autor, Benjamin construiu uma ideia de memória como um processo, “[...] como atividade de escavação arqueológica, em que o lugar dos objetos descobertos nos fala tanto quanto os próprios objetos, e como a operação de exumar (*ausgraben*)

³²¹ BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 505.

³²² SELIGMANN-SILVA, M. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária. p. 153.

³²³ Sobre o termo “separação”, Seligmann-Silva anota: “[...] essa separação entre verdade e intenção e consequente eliminação do ‘tempo histórico autêntico’ faz pensar no formalismo da definição kantiana da arte que eliminava da sua recepção qualquer elemento ligado ao apelo sensual: Kant definiu o campo da arte expulsando dele o ‘interesse’ no objeto artístico. Benjamin não é um formalista nesse sentido kantiano, mas o seu conceito de verdade (e do tempo da ‘redenção’) contém elementos tanto da tradição teológica como da definição do campo do estético dos séculos XVIII e XIX. In: SELIGMANN-SILVA, M. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária. p. 153.

³²⁴ SOUZA, R. T. “*Ecos das vozes que emudeceram*”: memória ética como memória primeira. p. 117.

³²⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010. p. 175.

³²⁶ *Ibidem*, p. 175.

alguma coisa ou alguém há muito enterrado na terra, posto em túmulo (Grab)³²⁷. É sobretudo da seguinte imagem-pensamento de Benjamin que o autor retira estas interpretações:

ESCAVANDO E RECORDANDO – A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. 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 recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxadada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim, verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente³²⁸.

A menção à memória como um meio no qual se deu a vivência e ao fato de que para aproximar-se do passado soterrado se faz necessário executar uma atividade de escavação arqueológica nos remete a Freud, especificamente quando este compara a atividade do psicanalista com a do arqueólogo. No texto “Construções em análise”, de 1937, Freud aponta, como tarefa do psicanalista, ao se deparar com o esquecimento do analisando provocado pelo recalçamento, construir algo a partir dos traços que escapam a esse processo de esquecimento e que acabam aparecendo na fala do analisando: “[...] seu trabalho de construção, ou, se preferir, de reconstrução, assemelha-se muito à escavação, feita por um arqueólogo, de alguma morada que foi destruída e soterrada, ou de algum antigo edifício³²⁹”. Portanto, “[...] assim como o arqueólogo ergue as paredes do prédio a partir dos alicerces que permaneceram de pé, determina o número e a posição das colunas pelas depressões do chão e reconstrói as decorações e as pinturas murais a partir dos restos encontrados nos escombros [...]”³³⁰, de maneira análoga o “[...] analista procede quando extrai suas inferências a partir dos fragmentos de lembranças

³²⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. p. 175.

³²⁸ BENJAMIN, W. *Imagens do pensamento*. In: *Rua de Mão Única*. p. 227.

³²⁹ FREUD, Sigmund. *Construções em análise*. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 277.

³³⁰ *Ibidem*, p. 277.

ças, das associações e do comportamento do sujeito da análise. Ambos possuem direito indiscutido a reconstruir por meio da suplementação e da combinação dos restos que sobreviveram³³¹”. No entanto, todo o esforço de construção no lugar do esquecimento, no sentido de lidar com objetos destruídos, dos quais partes estão fatalmente perdidas por diversos fatores, não será capaz de reconstituir os objetos enquanto tais ou mesmo de unir os restos ao seu original. Por isso Baudelaire se torna central na obra de Benjamin, pois “[...] sua verdadeira modernidade consiste, segundo Benjamin, em ousar afirmar, com a mesma intensidade, o desejo e a impossibilidade da volta a esta origem perdida desde sempre³³²”.

A tarefa do pensador materialista, conforme delineia Benjamin, certamente dialoga com a atividade tanto do arqueólogo quanto do psicanalista, lembrando que aquele tem a construção ou reconstrução como fim e este a tem como princípio para que a análise se desenrole. Talvez seja possível afirmar que a atividade do pensador materialista seja um híbrido destes ofícios e, somadas as atividades do catador e do colecionador, essa mistura aponta para o fragmentário como forma e conteúdo de conhecimento. Pois a lembrança escavada ou construída fala mais do lugar de onde o pesquisador se apoderou dela, e não a totalidade de seu conteúdo, ao passo que, ao mesmo tempo, também evoca uma imagem daquele que se lembra. No momento em que a rememoração se instaura através da montagem, a partir do objeto arrancado do *continuum* da história – no momento limiar do despertar, do agora da cognoscibilidade – ela exige um narrar não somente levando em conta esta possibilidade de lembrança recém-citada e também nomeada por Benjamin como memória voluntária, mas principalmente baseando-se no que Benjamin apontou, a partir de Proust, como memória involuntária. Maria Belforte refere que “[...] este mostrar se asemeja a la experiencia que dispara la memoria involuntaria: presentar imágenes, no para seguir soñando, sino para hacer nacer recuerdos perdidos a partir de la narración como yuxtaposición de citas [...]”³³³.

O agora concebido por Benjamin, “[...] que marca sua nova teoria da escritura histórica, é o que resta ao homem submetido à fragmentação da tradição. Benjamin desenvolveu um método de trabalho à altura da humanidade na era do estado de exceção³³⁴”. Este tema também foi articulado por este pensador de forma fundamental, de modo a criticar e indicar como regra o estado de exceção em que vivemos, elaborando uma concepção de sociedade não meramente oposta ao estado de exceção, mas inteiramente outra, utópica, correspondente a uma

³³¹ FREUD, S. *Construções em análise*. p. 277.

³³² GAGNEBIN, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. p. 53.

³³³ BELFORTE, M. *Imágenes del despertar*. La influencia proustiana en *Das Passagen-Werk* de Walter Benjamin. p. 177.

³³⁴ SELIGMANN-SILVA, M. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*. p. 76.

ideia de sociedade sem classes: “[...] ao estado de exceção onipresente corresponde uma ação excepcional visando à libertação³³⁵”. Para tanto, acreditamos que há, na obra de Benjamin, uma exigência de memória – de articulação do passado, de rememoração aberta aos intervalos, aos lapsos, ao recalcado, de fidelidade ao passado, não como um fim em si, mas como o que pode visar a transformação do presente estado de exceção em que seguimos vivendo. Desse modo, levando em conta que o passado se intensifica em um instante – na imagem dialética – e é recebido pela reminiscência involuntária e, ainda, considerando que “[...] a relação imediata entre os conceitos de agora da conhecibilidade, de imagem dialética e de reminiscência [...], categorias heurísticas que atuam, dentro da epistemologia de Benjamin, no sentido de estabelecer a ‘entretexura’ dos fios da história e das Idéias [...]³³⁶”, devemos enfatizar que é justamente “[...] neste momento ‘ao modo de um salto’, ‘relampejante’, que ‘perpassa veloz’ (*vorbeihuschst*), que os núcleos temporais de um ‘agora’ abrem-se para aquela imagem do passado cujo tempo contido no seu núcleo é idêntico ao deste ‘agora de conhecibilidade’³³⁷”.

Os objetos detonados para fora do *continuum* histórico são “[...] protótipos, ur-fenômenos que podem ser reconhecidos como precursores do presente, não importa quão distantes ou estranhos pareçam³³⁸”. Assim, “[...] se a história prévia de um objeto revela sua possibilidade (incluído seu potencial utópico), sua história posterior é aquela em que se mostra o que se transformou, enquanto objeto histórico³³⁹”. É nas marcas deixadas pela história posterior do objeto que as imagens utópicas podem ser lidas como verdade, por isso o confronto da pré-história com a pós-história do objeto é aquilo que o torna atual no âmbito político, de modo que a ur-história não culmina no progresso, e sim na atualização. É por isso que, na obra de Benjamin, “[...] esta teoria política radical é a contraparte de uma ética também radical, que vê na crítica do poder uma necessidade imperativa como resposta às demais demandas de uma autêntica justiça [...]³⁴⁰”, de modo que “[...] justiça e direito [institucionalização mítica

³³⁵ SELIGMANN-SILVA, M. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*. p. 76.

³³⁶ SELIGMANN-SILVA, M. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária. p. 152.

³³⁷ *Ibidem*, p. 152. Sobre o tema do “agora”, Seligmann-Silva acrescenta, em nota, que este tema “era também central nos românticos de Iena, onde funcionava, como em Benjamin, aliás, tanto no nível de uma crítica da concepção da história como progresso contínuo como também em termos do conhecimento da história, para descrever a explosão deste tempo linear, ligando-se neste ponto a outros conceitos, como o de reminiscência involuntária, a descrição do encontro das semelhanças ou dos fenômenos originários. Este tema do ‘agora’ funcionou ainda, no nível da teoria do conhecimento, como uma crítica da noção de sistema do século XIX. Gérard Raulet teve a ocasião de ressaltar o fato desta valorização do ‘agora’ se dar em outros autores contemporâneos de Benjamin, como Bloch e Kracauer, no contexto tanto de uma crítica de determinadas posturas ditas marxistas – partidárias do ‘ponto de vista da totalidade’ –, como também como uma forma de apreender o seu próprio presente na sua singularidade”. Cf. “Pour une archéologie de la post-modernité”. In: Raulet (org.). *Weimar ou l’explosion de la modernité*, ed. cit., p. 11.

³³⁸ BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. p. 264.

³³⁹ *Ibidem*, p. 264.

³⁴⁰ SELIGMANN-SILVA, M. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*. p. 77.

do poder e manifestação imediata da violência] se excluem³⁴¹”.

É a partir desta ideia que, “como a imagem de um flash³⁴²”, o passado, através dos objetos ínfimos, pode ser segurado com firmeza no agora da cognoscibilidade. “É como traços de memória que os objetos descartados possuem potencial revolucionário [...]”³⁴³, sendo que o registro da memória apenas pode se dar de forma fragmentária e distante de qualquer meta que almeje a tradução integral do passado. Nesse sentido, “[...] citar o passado não lhe dá continuidade, nem o preserva tal como foi, antes desconstrói a totalidade aparente, e, através desse arrancar pedaços do que antes se apresentava como um todo contínuo, rompe com a tradição³⁴⁴”. Conforme avalia Adorno, a intenção materialista de Benjamin no sentido de reconhecer a primazia do objeto e de maneira a “[...] reduzir a distância para com o objeto funda, ao mesmo tempo, a relação para com uma possível práxis, uma práxis possível³⁴⁵”. Assim, “[...] o que a experiência encontra, sem esclarecimento e sem objetividade, no *déjà vu*; o que Proust se prometia na reconstrução poética mediante a memória involuntária – isso era o que Benjamin queria recuperar, elevando-o [o objeto] a nível de verdade conceitual³⁴⁶”. Desse modo, recai ao pensamento a imposição de “[...] realizar ele mesmo, a cada momento, o que costuma ser reservado à experiência não-conceitual. O pensamento deve alcançar a densidade da experiência sem, contudo, renunciar em nada a seu rigor³⁴⁷”.

Sobre a questão da experiência, Benjamin a abordou de modo bastante singular. Nos conhecidos e contemporâneos ensaios “Experiência e pobreza” e “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Benjamin parte do que ele chama de perda ou declínio da experiência (*Verfall der Erfahrung*) e do fim da narração tradicional e, em ambos os textos, a argumentação acerca da perda da experiência é construída a partir da parábola do velho vinheiro que, no seu leito de morte, transmite a seus filhos o segredo de que um tesouro está enterrado em seus vinhedos. Benjamin conta que os “[...] filhos cavam, mas não descobrem qualquer vestígio do tesouro. Com a chegada do outono, as vinhas produzem mais que qualquer outra na região. Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho³⁴⁸”. Benjamin almeja, com isso, denunciar que experiências como essa narrada, no sentido de que algo é transmitido para além

³⁴¹ SELIGMANN-SILVA, M. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor W. Adorno*. p. 77.

³⁴² BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. p. 264.

³⁴³ *Ibidem*, p. 331.

³⁴⁴ KANGUSSU, I. *Desvios: citação, montagem, mosaico*. p. 5.

³⁴⁵ ADORNO, T. W. *Caracterização de Walter Benjamin*. p. 236.

³⁴⁶ *Ibidem*, p. 236.

³⁴⁷ *Ibidem*, p. 236.

³⁴⁸ BENJAMIN, W. *Experiência e pobreza*. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v. 1). p. 114-119.

das vivências individuais (*Erlebnisse*), está em declínio. E esta constatação de derrocada – sobretudo a partir do silêncio dos combatentes que voltaram da Primeira Guerra Mundial mais pobres em experiências comunicáveis, devido à experiência radicalmente desmoralizadora que foi a guerra de trincheiras – coloca em cheque a concepção substancial do termo experiência desenvolvido pela filosofia clássica, “[...] que repousa sobre a possibilidade de uma *tradição* compartilhada por uma comunidade humana, tradição retomada e transformada, em cada geração, na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho³⁴⁹”. Portanto, em ambos os textos, Benjamin conjectura que, a partir do processo de declínio da experiência, um outro desaparecimento também é impulsionado: “[...] o das formas tradicionais de narrativa, de narração, que têm sua fonte nessa comunidade e nessa transmissibilidade³⁵⁰”.

Gagnebin aponta que, nos ensaios recém-referidos, Benjamin desenvolve consequências diferentes para as suas constatações. No primeiro ensaio, Benjamin mantém-se no nível de uma insistência no que diz respeito às mudanças “[...] que a pobreza da experiência acarreta para as artes contemporâneas. Não se trata mais de ajudar, reconfortar ou consolar os homens pela edificação de uma beleza ilusória. Contra uma estética da interioridade [...] defende as provocações e a sobriedade da vanguarda³⁵¹”. Assim, Benjamin cita o poema de Bertolt Brecht “Apague os rastros” de maneira positiva para posicionar-se, alinhado às concepções do poeta, “contra as ilusões consoladoras harmonizantes das práticas artísticas ‘burguesas’³⁵²”, as quais não consideram “[...] a *ruptura* essencial que a arte contemporânea não pode eludir: que a experiência – *Erfahrung* – não é mais possível, que a transmissão da tradição se quebra e que, por conseguinte, os ensaios de recomposição da harmonia perdida são logros individualistas e privados³⁵³”. Já no segundo ensaio, Benjamin também constata o fim da narrativa tradicional, mas formula uma outra exigência. Ele “[...] esboça como que a ideia de uma outra narração, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas. Deve-se ressaltar que tal posição nasce de uma injunção ética e política³⁵⁴”. Desse modo, o narrador assumiria a figura do trapeiro, “[...] do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder³⁵⁵”. E a isso podemos agregar a noção de Benjamin lançada no trabalho das *Passagens*, no sentido de

³⁴⁹ GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006. p. 50.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 50.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 52.

³⁵² GAGNEBIN, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. p. 52.

³⁵³ *Ibidem*, p. 52.

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 53.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 53.

que “[...] todo o passado seja recolhido no presente em uma apocatástase histórica [N 1a, 3]³⁵⁶”.

Assim, além de retomarmos o que Adorno expõe como intento de Benjamin, recuperar o que a experiência não conceitual encontra em um nível no qual não há prévias classificações ou objetificações, para que assim o pensamento alcance a densidade da experiência sem abandonar o seu rigor, devemos destacar que, para a compreensão do que isso significa, a concepção de aura e a noção acerca da tensão existente entre memória voluntária e involuntária são de fundamental importância. Benjamin escreve no livro sobre Baudelaire: “[...] se chamamos de aura às imagens que, sediadas na *mémoire involontaire*, tendem a se agrupar em torno de um objeto de percepção, então esta aura corresponde à própria experiência que se cristaliza em um objeto de uso sob a forma de exercício³⁵⁷”. Adentrando nessa citação, podemos desdobrá-la para salientar que a experiência da aura se baseia “[...] na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar³⁵⁸”. Benjamin denuncia que os dispositivos utilizados pelas câmeras e aparelhagens análogas ampliaram o alcance da memória voluntária, em detrimento da memória involuntária: “[...] por meio dessa aparelhagem, eles possibilitam fixar um acontecimento a qualquer momento, em som e imagem, e se transformam assim em uma importante conquista para a sociedade, na qual o exercício se atrofia³⁵⁹”, ou seja, a experiência aurática, na qual a expectativa de um olhar seria correspondida através “[...] da aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja³⁶⁰”, resta atrofiada. A fotografia, para Benjamin, tem papel decisivo para o fenômeno do declínio da aura porque ela denota a crise que se delineia na reprodução artística e, ao mesmo tempo, “[...] pode ser vista como integrante de uma crise na própria percepção³⁶¹”. Para afirmar isso, Benjamin parte do pressuposto de que “[...] no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. (...) Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção³⁶²”.

³⁵⁶ BENJAMIN, W. *Passagens*. p. 501.

³⁵⁷ BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 1 ed. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas; v. 3). p. 137.

³⁵⁸ BENJAMIN, W. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. p. 139.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 137.

³⁶⁰ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v. 1). p. 171.

³⁶¹ BENJAMIN, W. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. p. 139.

³⁶² BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. p. 169-170.

O conjunto dos fatores que compõem o fenômeno relativo ao declínio da aura e à perda da experiência leva Benjamin a conjecturar, inspirado em Proust e na memória involuntária, a retomada da experiência como utopia do conhecimento, a qual tem, em todas as instâncias, utopia por conteúdo. Esta utopia se trata, segundo Adorno, do que Benjamin chama de “irrealidade do desespero”, de modo que a “[...] filosofia se adensa em experiência para que partilhe da esperança. Esta só aparece, no entanto, estilhaçada³⁶³”. Assim, “[...] se Benjamin organiza a hiperiluminação dos objetos em função dos contornos escamoteados e ocultos que outrora neles deveriam se evidenciar, num estado de reconciliação, então logo se revela, bruscamente, o abismo entre isto e aquilo que existe³⁶⁴”. O que a aura exprime no pensamento de Benjamin diz respeito a isso, ou seja, à distância incomensurável que está presente em todo encontro, apesar da constante tentativa de cooptação da distância pelos intentos da proximidade que pode ser plenamente verificável pelos tentáculos da indústria cultural, que é legitimada pelos argumentos mais sofisticados, os quais prestam contas a uma racionalidade artilosa e tautológica³⁶⁵. Benjamin alerta que, ao mesmo tempo, tal distância também “[...] tem a vantagem de tornar transparente o caráter cultural do fenômeno. O que é essencialmente distância é inacessível em sua essência: de fato, a inacessibilidade é uma qualidade fundamental da imagem do culto³⁶⁶”.

O que Benjamin extrai da memória involuntária é justamente que as imagens emergentes dela se distinguem pela aura³⁶⁷ que possuem. Os achados da memória involuntária confirmam que notar a aura de uma coisa significa investi-la do poder de olhar, de revidar o olhar daquele que olha, pois tais achados não se repetem e, assim, escapam da lembrança, que procura incorporá-los. Benjamin entende que “[...] a memória pura – a *mémoire pure* – da teoria bergsoniana se transforma, em Proust, na *mémoire involontaire*. Ato contínuo, confronta esta memória voluntária, sujeita à tutela do intelecto³⁶⁸”. Na obra de Proust, até aquela derradeira tarde em que o sabor da madeleine o transporta em pensamento aos velhos tempos, ele estaria

³⁶³ ADORNO, T. W. Caracterização de Walter Benjamin. p. 237.

³⁶⁴ Ibidem, p. 237.

³⁶⁵ Referimo-nos aqui à concepção de Timm de Souza a respeito de um tipo específico de racionalidade, a qual recebe o nome de racionalidade artilosa. Cf. SOUZA, Ricardo Timm de. O nervo exposto: por uma crítica da razão artilosa desde uma racionalidade ética. In: BAVARESCO, Agemir; MILONE, Jerônimo; NEIVA, André; TAUCHEN, Jair (Orgs.). *Filosofia na PUCRS: 40 anos do Programa de Pós- Graduação em Filosofia (1974 – 2014)*. Porto Alegre: Editora Fi; EDIPUCRS, 2014.

³⁶⁶ BENJAMIN, W. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. p. 140.

³⁶⁷ O tema da aura é certamente muito delicado e requer um cuidado especial para sua apreciação. No entanto, salientamos que nos ocupamos, aqui, deste tema, de um modo bastante inicial, pois é preciso que pelo menos seja mencionada a relação da aura com a noção de memória involuntária. A esse respeito, devem-se conferir as três versões do ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, nas quais Benjamin trabalhou entre 1935 e 1938.

³⁶⁸ BENJAMIN, W. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. p. 106.

limitado àquilo que diz respeito à memória voluntária, isto é, à memória sujeita aos apelos da atenção, cujas informações do passado por ela trazidas não guardam nenhum traço deste passado. Desse modo, para Proust, “[...] o passado encontrar-se-ia ‘em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação. Em qual objeto, isso não sabemos. E é questão de sorte, se nos deparamos com ele antes de morrermos ou se jamais o encontramos’³⁶⁹”. É a partir disso que Benjamin adota a importante potência constante nos volumes que formam a obra *Em busca do tempo perdido*, de Proust, para o traçado das “[...] medidas necessárias à restauração da figura do narrador para a atualidade³⁷⁰”. Proust empreendeu a missão de narrar a própria infância, momento em que forjou o termo memória involuntária – no qual aparecem as marcas da sua criação e o “inventário do indivíduo multifariamente isolado³⁷¹”. Desse modo, Benjamin continua sua análise de Proust dizendo que, neste autor, “[...] onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo [...]”³⁷², de modo que “[...] as recordações voluntárias e involuntárias perdem, assim, sua exclusividade recíproca³⁷³”.

Remetendo-se a Freud, especificamente ao texto “Além do princípio do prazer”, Benjamin interpreta que o psicanalista “[...] estabelece uma correlação entre a memória (na acepção de *mémoire involontaire*) e o consciente”. É claro que o filósofo desde logo esclarece que as suas considerações não possuem o fim de demonstrar as hipóteses de Freud, mas se baseiam e se restringem à comprovação da fecundidade das ideias freudianas para fatos um tanto distantes de suas formulações psicanalíticas. Com isso, Benjamin parte da construção de Freud no sentido de que o que entendemos por consciente surge no lugar de uma impressão mnemônica e se caracteriza justamente por não ter a capacidade de reter uma modificação duradoura, conforme possuem os outros sistemas psíquicos – a saber: pré-consciente e inconsciente, em termos freudianos. O que interessa a Benjamin é que o fenômeno de conscientização é incompatível com a permanência de um traço mnemônico, considerando, sobretudo, como consequência bastante lógica, que os resíduos mnemônicos são mais intensos e duradouros se não passam para a consciência. Isso importa a Benjamin porque, em associação à ideia de memória involuntária proustiana, ele conclui e comprova que “[...] só pode se tornar componente da *mémoire involontaire* aquilo que não foi expressa e conscientemente ‘vivenciado’,

³⁶⁹ BENJAMIN, W. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. p. 106.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 107.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 107.

³⁷² *Ibidem*, p. 107.

³⁷³ *Ibidem*, p. 107.

aquilo que não sucedeu ao sujeito como ‘vivência’ [...] ³⁷⁴”, mas sim como experiência. É, pois, a partir de um sistema que não diz respeito à consciência, por esta ser incapaz de registrar traços de memória duradouros, que Benjamin problematiza a própria possibilidade de uma narrativa apta a lidar com a memória, e não meramente com a lembrança que, em oposição à memória, não transmite traços do passado, já que está presa à dificuldade de narrar devido ao declínio da experiência – em razão de uma realidade que está cada vez mais submetida a vivências degradantes em função do choque, do trauma, do momento de deserção da linguagem.

A partir da ideia do choque, baseado em Freud e no conceito psicanalítico de trauma, Benjamin conclui que “[...] quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais condizente deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos [...] ³⁷⁵”, e, por conseguinte, “[...] quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à experiência, e tanto mais corresponderão ao conceito de vivência ³⁷⁶”. Baudelaire, para Benjamin, é aquele que logrou fixar esta tensão entre a tentativa de domínio da experiência pela consciência de modo a transformá-la em pura vivência, e então se valer, em sua escrita, “[...] da imagem crua de um duelo, em que o artista, antes de ser vencido, lança um grito de susto. Este duelo é o próprio processo de criação. Assim, Baudelaire inseriu a experiência do choque no âmago de seu trabalho artístico ³⁷⁷”. Portanto, “Baudelaire abraçou como sua causa aparar os choques, de onde quer que proviessem, com o seu ser espiritual e físico. A esgrima representa a imagem dessa resistência ao choque ³⁷⁸”.

Ao final de “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin ressalta que Baudelaire acaba por se desiludir com a multidão que tanto o inspirou e se volta contra ela “[...] com a fúria impotente de quem luta contra a chuva e o vento. Tal é a natureza da vivência que Baudelaire pretendeu elevar à categoria de verdadeira experiência ³⁷⁹”. Com isso, “[...] ele determinou o preço que é preciso pagar para adquirir a sensação do moderno: a desintegração da aura na vivência do choque ³⁸⁰”. Que a convivência com esta destruição tenha lhe saído cara não diminuiu o impacto de sua letra, pois, citando Nietzsche, Benjamin afirma que “[...] é a lei de

³⁷⁴ BENJAMIN, W. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. p. 108.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 111.

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 111.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 111.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 111.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 145.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 111.

sua poesia que paira no céu do Segundo Império como ‘um astro sem atmosfera’³⁸¹”. O interesse de Benjamin pela alegoria em geral, não somente pela baudelairiana, mas especialmente por esta, não diz respeito a um interesse linguístico, mas ótico³⁸². Assim, primando pela visada da coisa, a memória ressurge a cada momento de decisão em que se pode ou não agir de modo ético em nome dela, considerando toda a dificuldade anterior e posterior a este agir.

Através do exposto até aqui, procuramos percorrer o terreno da memória em Benjamin, de modo a sustentar que existe uma ética da memória em sua obra, partindo da noção do despertar e do sonho, para então passar pela imagem dialética e pela montagem para, por fim, chegar à questão da memória. Esta certamente não foi e nem poderá ser uma tarefa simples para aqueles que se sentem convocados pelo tema, pois, tratar com seriedade o legado de Benjamin, é preciso adentrar no labirinto que estrutura a sua construção teórica, a qual, como um organismo bastante vivo, expõe a complexidade de seu pensamento justamente por este ser avesso a uma ideia sistemática de compreensão da realidade, e isto implica resistir diante do hábito hegemônico do pensamento filosófico. Isso importa sobretudo porque estudar os temas que propõe Benjamin, conforme o seu perspicaz leitor Seligmann-Silva menciona muitas vezes em seus textos, significa reconhecer que “[...] a força explosiva de seu pensamento ainda está viva [...]”³⁸³, e a tarefa de seus leitores é mantê-la viva enquanto imagem que pulsa clamando por passagem e leitura na memória presente.

³⁸¹ BENJAMIN, W. *Sobre alguns temas em Baudelaire*, p. 111.

³⁸² BENJAMIN, W. *Sobre alguns temas em Baudelaire*. p. 172.

³⁸³ SELIGMANN-SILVA, M. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor Adorno*. p. 80.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O percurso de investigação deste trabalho foi conduzido por questionamentos bastante atuais e cáusticos, os quais, por certo, têm a capacidade de balançar e corroer o estatuído na contemporaneidade. A elaboração do passado – demanda que está em voga na ordem do dia – é questão que afronta diretamente os preceitos que legitimam o movimento avassalador da Totalidade não verdadeira, da repetição do horror, da aniquilação do outro enquanto outro. Essa é uma questão de enorme relevância, pois toca em um ponto visceral atinente às discussões na filosofia e no campo acadêmico em geral, considerando que ela aventa a condição de, através de uma preocupação com a verdade do passado, ser exigido no agora um presente que também possa ser verdadeiro. Por sentirmo-nos responsáveis pelo enfrentamento dos sintomas sociais, procuramos mover nossas forças para ao menos esboçar um gesto ético aos clamores que nos cercam.

Trata-se de um tema que tem sido discutido e enfrentado em diversos países, e respostas interessantes têm surgido a partir de reflexão e atitudes concretas. No Brasil e na América Latina o estudo da memória tem sido recebido e trabalhado em variados segmentos a fim de que a narração sobre o passado ganhe o espaço necessário à sua elaboração. A importância de um gesto como esse reside na potência constituinte deste ato que, concomitantemente, pontua um intervalo no movimento incessante de repetição e representa um espasmo de desejo do novo. Em tempos como o nosso, em que a chance de reflexão sobre a memória ainda está sendo circunscrita, é imprescindível levar em conta as dificuldades relacionadas à possibilidade de narração, à possibilidade da experiência comum e à possibilidade de transmissão e de lembrar, ao passo que há uma fragilidade essencial no rastro, no que quer que se venha entender como memória e também na escrita.

Recebendo a herança da obra de Benjamin e focando no limiar do despertar sobre a memória e da rememoração (*Eingedenken*) – lugar de passagem em que o esquecimento ainda não ocorreu e uma transmissão está em vias de acontecer – é que este trabalho procurou abordar questões fundamentalmente éticas, com os olhos abertos à necessidade de “escovar a história a contrapelo”. Tivemos a intenção tanto de destacar a dificuldade de abordar o tema quanto de falar a respeito do caráter imperioso de pensar a memória não como um estado mental, mas como memória involuntária – memória não vinculada ao domínio da consciência ou apenas a um estado inconsciente individual – memória por vir.

Antes do último ponto desta escrita, não podemos deixar de mencionar que, durante a

preparação e a elaboração do trabalho, a potência estética do cinema – sobretudo da obra de Wim Wenders – foi de grande inspiração, tendo sido também um importante fio condutor subliminar, tanto por uma questão de gosto pessoal quanto pela obra deste diretor de fato mostrar, a partir da montagem, potentes imagens dialéticas – como é o caso da dupla de anjos, da Berlim dividida entre oriental e ocidental e da passagem do preto e branco para o colorido etc., do filme *Asas do desejo* (*Der Himmel über Berlin*). Que a questão da montagem como método tenha aparecido muito rapidamente no segundo capítulo diz pouco de sua importância, pois foi a partir da leitura que fazemos da obra de Wim Wenders, espelhada na obra de Walter Benjamin, que as ideias deste trabalho se coadunaram. O fato de uma abordagem direta sobre isso ocorrer apenas neste momento conclusivo do percurso desta escrita indica que o estudo de tal tema ainda pode ocorrer em outra ocasião, talvez em nível de doutorado.

No entanto, algumas palavras acerca dessa não tão estranha aproximação de autores/artistas podem ser aqui registradas. Lemos Wim Wenders como um peculiar montador/narrador aos moldes pensados por Benjamin e isso nasce de uma impressão que acaba sendo confirmada, de algum modo, pelo próprio cineasta. Em uma entrevista³⁸⁴ dada a um estudante de cinema canadense, Wim Wenders fala abertamente que possui um antigo projeto de, talvez um dia, fazer um filme sobre as *Passagens*, reconhecendo a vastidão e a complexidade que caracterizam este trabalho de Benjamin. Além disso, revela que sempre ficou intrigado a respeito do “desaparecimento” ou do “voo” de Benjamin através dos Pireneus, e que caso fizesse um filme sobre isso, faria em forma de ficção ou de *thriller* existencial. Wenders também confirma que o anjo da história presente na nona tese “Sobre o conceito de história”, assim como o contato que teve com o desenho *Angelus Novus*³⁸⁵, de Paul Klee, foi muito influente na própria concepção do filme *Asas do desejo*³⁸⁶. O roteiro do filme inclusive tinha como capa o anjo de Paul Klee. Tanto o anjo da história como o desenho de Paul Klee convenceram Wenders a fazer de anjos os personagens principais de seu emblemático filme, que se passa, dialeticamente, no céu e nas entranhas terrestres de Berlim. A figura do narrador também está presente em muitos momentos, sobretudo em um personagem já muito velho, que, após perder-se na então degredada *no man's land* Potsdamer Platz da Berlim murada, cata os restos daquilo que um dia foi o seu passado e percebe que aquilo que de fato lhe resta é

³⁸⁴ An afternoon with Wim Wenders. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=GK0TK7XyFQ8&spfreload=10>>. Acesso em 09 dez. 2014.

³⁸⁵ Wenders teve a oportunidade de ver, no museu de Israel, o desenho *Angelus Novus*, que pertenceu a Benjamin por muitos anos.

³⁸⁶ *ASAS do desejo*. Direção: Wim Wenders. Roteiro: Wim Wenders e Peter Handke. Produção: Wim Wenders e Anatole Dauman. Intérpretes: Bruno Ganz; Solveig Dommartin; Otto Sander; Peter Falk e outros. Música: Jürgen Knieper. Alemanha Ocidental/França: Road Movies Filmproduktion; Argos Films; Westdeutscher Rundfunk (WDR); Wim Wenders Stiftung, 1987.(128 min), 35 mm.

narrar a partir dos escombros, rememorando de forma involuntária, pois “[...] sequer há alguém para perguntar... e era uma praça cheia de vida!”

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Caracterização de Walter Benjamin. In: ____ *Prismas*. Crítica cultural e sociedade. São Paulo: Editora Ática, 1998. p. 223-237.
- _____. *Correspondência, 1928-1940*. Theodor Adorno Walter Benjamin. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora UNESP, 2012.
- _____. Educação após Auschwitz. In: *Palavras e Sinais: Modelos críticos II*. Trad. Maria Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.
- _____. *Minima Moralia*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, s/d.
- _____. O que significa elaborar o passado. In: *Educação e emancipação*. Trad. Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra,
- ALTER, Robert. *Anjos necessários: tradição e modernidade em Kafka, Benjamin e Scholem*. Trad. André Cardoso. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.
- AQUINO, João Emiliano Fortaleza de. *Memória e consciência histórica*. Fortaleza: Ed. UECE, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BELFORTE, Maria. Imágenes del despertar. La influencia proustiana en *Das Passagen-Werk* de Walter Benjamin. In: *Revista Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, v. 17, n. 23, p. 155-181, jun. 2014. ISSN 1982-8837. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/pg/article/view/84043/86881>>. Acesso em: 26 Nov. 2014.
- BENJAMIN, Walter. [Carta] 15 mar. 1929. Berlin [para] Scholem, -. In: TIEDEMANN, R; SCHWEPPENHÄUSER, H. (Orgs.). *Gesammelte Schriften V. V. 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. p. 1090-1091.
- _____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. 1 ed. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas; v. 3).
- _____. Das Passagen-Werk. In: TIEDEMANN, R; SCHWEPPENHÄUSER, H. (Orgs.). *Gesammelte Schriften*. Band V. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- _____. *Diário de Moscou*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.
- _____. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7 ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas; v. 1).

_____. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

_____. *Rua de mão única*. 1 ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, José Carlos Martins Barbosa, com assistência de Pierre Paul Michel Ardengo. São Paulo: Brasiliense, 2011. (Obras escolhidas; v. 2).

BENJAMIN, Walter et al. *Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência 1933-1940*. São Paulo: Perspectiva, [s/d].

BOLLE, Willi. “Um painel com milhares de lâmpadas”. *Metrópole & Megacidade* (posfácio). In: BENJAMIN, W. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 1141-1159.

BRETAS, Aléxia. *A constelação do sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas, 2008.

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Trad. Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002.

_____. *The origin of negative dialectics*. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institut. New York: The Free Press, 1979.

CORNELSEN, Elcio; OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina (Orgs.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORSO, Diana Myriam Lichtenstein. A invenção da criança da psicanálise: de Sigmund Freud a Melanie Klein. In: *Estilos Clin.*, São Paulo, v.3, n.5, 1998. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71281998000200012&lng=pt&nrm=iso>. Acessos em 23 out. 2014.

COSTA, Ana Maria Medeiros da. *Corpo e escrita: relações entre memória e transmissão da experiência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

_____. *Sonhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

DERRIDA, Jacques. *Fichus*. Discurso de Frankfurt. Disponível em <<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/jodidos.htm>>. Acesso em 28 out. 2014.

_____. *Gramatologia*. Rio de Janeiro: Perspectiva, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La imagen-malicia. Historia del arte y rompecabezas del tiempo. In: _____. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. p. 137-213.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos (I) (1900). In: *Obras completas de Sigmund Freud*. Vol. IV. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. A interpretação dos sonhos (II) (1900-1901). In: *Obras completas de Sigmund Freud*. Vol. V. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. Análise terminável e interminável. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, v. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 231-274.

_____. Construções em análise. In: *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 275-290.

_____. *História de uma neurose infantil*: ("O homem dos lobos"): além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

GATTI, Luciano. *Constelações*. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno. SÃO Paulo: Edições Loyola, 2009.

JAY, Martin. *A imaginação dialética*: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950. Trad. Vera Ribeiro; revisão da tradução César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

KANGUSSU, Imaculada. Desvios: citação, montagem, mosaico. Disponível em: <https://www.academia.edu/858092/DESVIOS_CITACAO_MONTAGEM_MOSAICO>. Acesso em 20 nov 2014.

_____. *Imagens dialéticas de Walter Benjamin*. Disponível em: <https://www.academia.edu/7309083/Imagens_Dialéticas_de_Walter_Benjamin>. Acesso em 21 nov. 2014.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 11*: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Texto estabelecido por Jacques-Alain Miller. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LÖWY, Michael. *Judeus heterodoxos: messianismo, romantismo, utopia*. Trad. Marcio Honorio de Godoy. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MATE, Reyes. *Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin "Sobre o conceito de história"*. Trad. Nélio Schneider. São Leopoldo: Ed. Unisinos, RS, 2011.

MATOS, Olgária. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

PERIUS, Oneide. *Walter Benjamin: a filosofia como exercício*. Passo Fundo: IFIBE, 2013.

PINTO NETO, Moysés da Fontoura. *A escritura da natureza: Derrida e o materialismo experimental*. 2013. 299 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL. Biblioteca Central Ir. José Otão. *Modelo para apresentação de citações em documentos elaborado pela Biblioteca Central Irmão José Otão*. 2011. Disponível em: <<http://www3.pucrs.br/portal/page/portal/biblioteca/Capa/BCEPesquisa/BCEPesquisaModelos>>. Acesso em: 02 dez. 2014.

PROUST, Marcel. *No caminho de Swann; À sombra das moças em flor*. Vol. I. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

PY, Fernando. Prefácio. In: PROUST, Marcel. *No caminho de Swann; À sombra das moças em flor*. Vol. I. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p. 6-13.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin: a história de uma amizade*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (Org). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor Adorno*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____. *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

SOUZA, Ricardo Timm de. *Adorno & Kafka: paradoxos do singular*. Passo Fundo: IFIBE, 2010.

_____. *Ainda além do medo: filosofia e antropologia do preconceito*. Porto Alegre: Dacasa, 2002.

_____. “Ecos das vozes que emudeceram”: memória ética como memória primeira. In: RUIZ, Castor M. M. Bartolomé (Org.). In: *Justiça e memória*. Para uma crítica ética da violência. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2009.

_____. *Em torno à diferença*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2008.

_____. *Ética como fundamento*: uma introdução à ética contemporânea. São Leopoldo: Nova Harmonia, 2004.

_____. *Filosofia mínima*: fragmentos de fim-de-século. Porto Alegre: Pyr, 1998.

_____. *Filosofia mínima*: fragmentos de fim-de-século. Disponível em <<http://timmsouza.blogspot.com.br/2012/09/filosofia-minima.html>>. Acesso em 02 dez. 2014.

_____. *Justiça em seus termos*: dignidade humana, dignidade do mundo. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2010.

_____. *Kafka*: a justiça, o veredicto e a colônia penal, um ensaio. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Levinas e a ancestralidade do Mal*: por uma crítica da violência biopolítica. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2012.

_____. *Metamorfose e extinção* – sobre Kafka e a patologia do tempo. Caxias do Sul: EDUCS, 2000.

_____. O nervo exposto: Por uma crítica da razão ardilosa desde uma racionalidade ética. In: BAVARESCO, Agemir; MILONE, Jerônimo; NEIVA, André; TAUCHEN, Jair (Orgs.). In: *Filosofia na PUCRS: 40 anos do Programa de Pós- Graduação em Filosofia (1974 – 2014)*. Porto Alegre: Editora Fi; EDIPUCRS, 2014. p. 345-361.

_____. Surrealismo e espírito do tempo. Disponível em <<http://timmsouza.blogspot.com.br/2013/09/surrealismo-e-espírito-do-tempo.html>>. Acesso em 10 nov 2014. Originalmente In: GUINSBURG, J. - LEIRNER, S. (Orgs.). In: *O surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *Uma outra história da razão e outros ensaios*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

TIEDEMANN, R. Introdução à edição alemã (1982). In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 13-33.

FÍLMICAS

AN afternoon with Wim Wenders. Direção: Chris Wiseman. Canadá: These Films, 2009. 28 min., color. Disponível em

<<https://www.youtube.com/watch?v=GK0TK7XyFQ8&spfreload=10>>. Acesso em 09 dez. 2014.

ASAS do desejo. Direção: Wim Wenders. Roteiro: Wim Wenders e Peter Handke. Produção: Wim Wenders e Anatole Dauman. Intérpretes: Bruno Ganz; Solveig Dommartin; Otto Sander; Peter Falk e outros. Música: Jürgen Knieper. Alemanha Ocidental/França: Road Movies Filmproduktion; Argos Films; Westdeutscher Rundfunk (WDR); Wim Wenders Stiftung, 1987.(128 min), 35 mm.