



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE - ICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

Abrahão Antonio Braga Sampaio

A imagem mostra uma perspectiva de uma passagem coberta (passagem) em Fortaleza, com edifícios de arquitetura clássica e um piso de pedras. A iluminação é natural, vinda de um ponto alto no teto da passagem.

**Propedêutica à categoria do despertar histórico nas
Passagens de Walter Benjamin**

**FORTALEZA - CE
2010**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE - ICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

Abrahão Antonio Braga Sampaio

**Propedêutica à categoria do despertar histórico nas
Passagens de Walter Benjamin**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em
Filosofia da Universidade Federal do Ceará, como
requisito parcial à obtenção do título de Mestre.
Área de Concentração: Filosofia Contemporânea
Orientador: Prof. Dr. Dilmar Santos de Miranda

**FORTALEZA - CE
2010**

Dissertação intitulada “Propedêutica à categoria do despertar histórico nas *Passagens* de Walter Benjamin”, de autoria do mestrando Abrahão Antonio Braga Sampaio, aprovada pela banca constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Dilmar Santos de Miranda (UFC – orientador)

Prof. Dr. Kleber Carneiro Amora (UFC - arguidor)

Prof. Dr. João Emiliano Fortaleza de Aquino (UECE - arguidor)

**FORTALEZA - CE
2010**

Dedico este trabalho ao meu avô Sebastião Braga Neto, nome que carrega consigo as marcas densas da coragem, da santidade e da paciência.

À minha avó Jurandir Rodrigues Farias, pessoa que nos últimos tempos não sei dizer se é de verdade mesmo ou uma personagem perdida das páginas de Gabriel Garcia Márquez.

Também à minha tia Marluce Sales Sampaio, imagem mais simples e crua que traduz na vida de todo dia a palavra inconformismo.

Ao meu pai, Juareis Sales Sampaio, com quem minha razão se confronta e confunde e trava duros embates, mas que também descobre o inesperado e se espanta e aprende a amar (e lutar).

No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!

Frederico García Lorca

Se o sol se extinguísse, sua luz ainda nos iluminaria por oito minutos.

Kropotkin

E se perguntas: “Devo acordar aquele ou deixá-lo dormir para que seja feliz?”, eu te responderei que não sei nada da felicidade. Mas, se houvesse uma aurora boreal, deixarias dormir o teu amigo? Ninguém deve dormir se tem a possibilidade de a conhecer. E é certo que aquele acolá ama o seu sono e se rebola nele. Apesar disso, arranca-o à sua felicidade e fá-lo sair da cama, para que se realize.

Saint-Exupéry

*Trabalhas sem alegria para um mundo caduco,
onde as formas e as ações não encerram nenhum exemplo.
Praticas laboriosamente os gestos universais,
sentes calor e frio, falta de dinheiro, fome e desejo sexual.
Heróis enchem os parques da cidade em que te arrastas,
e preconizam a virtude, a renúncia, o sangue-frio, a concepção.
À noite, se neblina, abrem guarda-chuvas de bronze
ou se recolhem aos volumes de sinistras bibliotecas.
Amas a noite pelo poder de aniquilamento que encerra
e sabes que, dormindo, os problemas te dispensam de morrer.
Mas o terrível despertar prova a existência da Grande Máquina
e te repõe, pequenino, em face de indecifráveis palmeiras.
Caminhas entre mortos e com eles conversas
sobre coisas do tempo futuro e negócios do espírito.
A literatura estragou tuas melhores horas de amor.
Ao telefone perdeste muito, muitíssimo tempo de semear.
Coração orgulhoso, tens pressa de confessar tua derrota
e adiar para outro século a felicidade coletiva.
Aceitas a chuva, a guerra, o desemprego e a injusta distribuição
porque não podes, sozinho, dinamitar a ilha de Manhattan.*

Carlos Drummond de Andrade

A vida inteira que poderia ter sido e que não foi.

Manuel Bandeira

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente, e em primeiro lugar, à minha mãe, Maria Leuda, pelo amor incomparável e sem medidas, pelo cuidado e pela confiança sem as quais eu não poderia ter seguido adiante. E também à minha irmã que tanto quero bem, Morgana Melca.

Às minhas tias Mana, Deusa, Rita e Josefa. À minha avó, Tecla Mesquita Sales.

A Eliane Mendes, pela generosidade e espírito leve.

Aos meus caríssimos Willam Gersom, André Bonfim, Franklin de Castro, Freddy Costa, Filipe Ferreira e Valdo Braga. Às amigas Euza Raquel e Francisca Galileia. Aos companheiros Aldo Camurça, André Pontes e Renato Almeida. Aos meus amigos de longa data Isaac Karan e Ismael Ângelo. Também à Joyce, pela amizade que resiste ao tempo e à distância.

Aos professores Kleber Amora, Tereza Callado e Maria Aparecida. Um agradecimento mais que especial aos professores Ivanhoé Leal e Ricardo Timm.

Ao meu orientador, Dilmar Miranda, pela generosidade e acompanhamento cuidadoso. Ao meu co-orientador, Emiliano Aquino, a quem devo um olhar novo sobre Benjamin e sobre a crítica social. Aos companheiros que integraram o grupo de estudos sobre as *Passagens* da UECE.

Ao apoio financeiro da FUNCAP. E ao estágio e auxílio financeiro em Porto Alegre proporcionados pelo PROCAD/CAPES, na pessoa do sempre gentil e prestativo professor Konrad Utz.

A Marta Maciel, por atar no meu presente o menino que quase morre ao homem em vias de nascer, por me fazer viver com os pés no chão os meus “castelos do ar”, por estar presente sempre, por ser a experiência dialética do amor e do confronto, por me escapar e ser sempre novidade autêntica, por me ter conduzido ao despertar, por ser meu *através*, pelo contentamento e pela vida que faz transbordar, “porque você, sem ser eu, despertou em mim a mim mesmo, meu instinto de perfeição”.

RESUMO

O projeto das *Passagens (Das Passagen-Werk, 1927-1940)*, estudo inacabado de Walter Benjamin (1892-1940), pois composto de uma série de fragmentos e citações, trata do desdobramento – nas condições do “alto capitalismo” – do conceito do caráter fetiche da mercadoria, no intuito de articular uma teoria social crítica. A base de sua pesquisa situa-se na interpretação dos fenômenos visíveis da *Paris, capital do século XIX*: as passagens, as construções de ferro e os tipos de iluminação, os panoramas, o interior das moradias burguesas, a moda e o *Jugendstil*, os folhetins, as lutas de barricadas decorrentes dos movimentos sociais, as reformas urbanas de Haussmann, tipos sociais como o flâneur, o colecionador e o jogador, as produções teóricas do socialismo utópico de Saint-Simon e Fourier, bem como a poética de Baudelaire em especial etc. O autor alemão enfoca especificamente a contradição entre o desenvolvimento das forças produtivas e o uso delas por parte do coletivo nas relações capitalistas de produção. Essa contradição se expressa no espaço simbólico das imagens oníricas, as quais interpenetram o antigo e o novo, e configuram todas as construções da sociabilidade moderna. O quadro metodológico esboçado no trabalho sobre as galerias comerciais parisienses tem por base a analogia proposta entre a interpretação dos sonhos psicanalítica e a interpretação dos fenômenos coletivos compreendidos enquanto formas oníricas. O problema desta aparência social reificada ganha plena elaboração na constituição do estatuto metodológico da imagem dialética, com base na suspensão dos elementos ambíguos dos fenômenos da cultura do fetiche. No presente trabalho são apresentadas as linhas mestras da categoria política do despertar histórico que, enquanto processo de interpretação e crítica da história, opera uma síntese conceitual (constelação) que inter-relaciona dialeticamente o conjunto complexo das categorias teóricas: o caráter fetiche da mercadoria, o conceito de expressão, a distinção entre imagem onírica e imagem dialética, bem como do próprio despertar. Desse modo, Benjamin lança as bases para uma teoria social crítica e para uma nova escrita da história nos marcos de uma historiografia materialista.

Palavras-Chave: *fetichismo, imagem onírica, imagem dialética, despertar histórico.*

ABSTRACT

The Arcades Project (*Das Passagen-Werk*, 1927-1940), an unfinished study conducted by Walter Benjamin (1892-1940), composed of a series of fragments and quotations, is related to the unfolding – in the conditions of the high capitalism – of the concept of the good's fetish character, in order to debate a critical social theory. The basis of his research is the interpretation of the visible phenomenon of *Paris, the Capital of the Nineteenth Century*: passageways, iron buildings, the kinds of illumination, sceneries, the interior of bourgeois abodes, fashion and the *Jugendstil*, *feuilletons*, stockade fights deriving from the social movements, the Haussmann urban reforms, social types as *flâneur*, the collector and the player, the technical productions of Saint-Simon and Fourier's utopian socialism, also Baudelaire's poetics in particular, and etc. The German Author focuses especially on the contradiction between the development of the production forces and the use of these forces by the society in the capitalistic relations of production. This contradiction expresses itself in the symbolic space of oniric images, which interpenetrates the old and the new, and configures all buildings in modern society. The methodological picture sketched in the paper on the Parisian commercial galleries has as a basis the analogy proposed between the psychoanalytical interpretation of dreams and the interpretation of collective phenomena seen as oniric forms. The problem of the reified social appearance acquires whole elaboration in the constitution of the methodological statute of the dialectical image, based on the suspension of ambiguous elements in the fetish cultural phenomena. We present in this paper the master lines of historical awakening's political category that, while interpretation process and history critique, operates a conceptual summary (constellation) that dialectically interrelates the complex group of theoretical categories: the good's fetish character, the expression concept, the distinction between oniric and dialectic image, as well as the awakening itself. Thus, Benjamin sets the basis for a critical social theory and of a new understanding of the historical knowledge in the landmarks of a materialistic historiography.

Key words: *fetishism, oniric images, dialectical image, historical awakening.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I	
AS MÁSCARAS DO SÉCUCULO XIX: PRODUTOS DA VIDA HISTÓRICA...16	
1.1 - Por uma teoria social crítica: uma <i>refundição conceitual</i>	16
1.2 - Mercadoria, fetiche e reificação.....	20
1.2.1 - O fetichismo da mercadoria em Marx.....	26
1.3 - Aparência e crítica: o fenômeno originário.....	36
1.4 - Indicações preliminares da categoria de expressão.....	47
CAPÍTULO II	
APRESENTAÇÃO DOS TRAÇOS DO MODERNO COMO TEMPO DO	
INFERNO: UMA HISTÓRIA MATERIAL DO SONHO COLETIVO.....51	
2.1 - Sobre a proto-história do século XIX: antigo e moderno.....	51
2.2 - Os detritos da historia e as imagens oníricas.....	62
2.2.1 - Moda e <i>Jugendstil</i>	64
2.3 - Espaço fantasmagórico e tempo infernal: a história como repetição.....	74
2.3.1 - Haussmann e Blanqui.....	76
2.4 - Baudelaire e a figuração da experiência moderna.....	83
CAPÍTULO III	
REMEMORAÇÃO OU A UTILIZAÇÃO DOS ELEMENTOS DO SONHO NO	
DESPERTAR: CONHECIMENTO E AÇÃO HISTÓRICOS.....90	
3.1 - Rememoração do novo e a tarefa da interpretação dos sonhos.....	90
3.2 - Cristais do passado e o <i>agora</i> : a imagem dialética.....	99
3.3 - Expressão ambivalente do despertar: a crítica da civilização de Charles Fourier.	103
3.4 - A constelação do despertar e a centralidade da política.....	108
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	114
REFERÊNCIAS.....	115

INTRODUÇÃO

Para o dialético, o que importa é ter o vento da história universal [*Weltgeschichte*] em suas velas. Pensar significa para ele: içar velas. O que é decisivo é *como* elas são posicionadas. As palavras são suas velas. O modo como são dispostas transforma-as em conceitos.

Walter Benjamin, *Passagens*, [N 9, 6].

O projeto intitulado *Passagens (Das Passagen-Werk, 1927-1940)*¹ não constitui uma obra, no entanto, ele se torna a base da produção intelectual de Walter Benjamin (1892-1940) durante toda a década de 30. Entre os textos e ensaios mais significativos desse período encontram-se *Sobre o conceito de História* (1940) (um conjunto de anotações – tomadas às vésperas do suicídio do autor – para futuro desenvolvimento, provavelmente a introdução do projeto das passagens, que, contudo, não ocorreu) e as várias versões do famosíssimo *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1935/36). Com efeito, toda e qualquer abordagem sobre o projeto não pode negligenciar um aspecto incontornável, como afirma Suzan Buck-Morss: “o *Passagen-Werk* não existe”². Isto quer dizer que a série imensa de citações, fragmentos e anotações que compõem os trinta e seis cadernos temáticos das *Passagens*, por mais que não configure uma obra acabada, não pode ser compreendida como um amontoado de materiais, uns ao lado dos outros, e sim, bastante a seu modo, como um “mundo em

¹ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Traduções de Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão e organizado por Willi Bolle e Olgária Matos. 1ª ed. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. [No original alemão: BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk*, Walter Benjamin Schriften V, v1/v2.. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989.] A publicação do arquivo das *Passagens* em 1982 por Rolf Tiedemann está dividida em três partes: ‘Exposés’, ‘Notas e Materiais’ e o ‘Primeiro Esboço’ do projeto. A primeira parte é formada pelas *exposés* de 1935 e 1939, as quais formaram os textos propriamente acabados do projeto, juntamente também com os pequenos textos *O anel de saturno ou sobre as construções de ferro (1928/29)* e *Passagens (1927)* (ambos os textos encontram-se respectivamente in *Passagens*, pp.965-967 e pp.901-902 da edição brasileira); a terceira parte remete ao período inicial de elaboração do trabalho; na segunda parte, que assume a centralidade da pesquisa de Benjamin, estão as citações levantadas e os comentários e notas. Para estas ‘Notas e Materiais’, o editor alemão estabeleceu uma cronologia de sua composição: 1) fase inicial: 1928 – junho de 1935; 2) fase média: junho de 1935 – dezembro de 1937; e 3) fase tardia: dezembro de 1937 – maio de 1940 (Conferir ‘Nota Introdutória’ de Willi Bolle na edição brasileira das *Passagens*, pp.71-72, bem como o posfácio do mesmo autor, pp. 1141-1142).

² BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*. Tradução de Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: UFMG; Chapecó: Argos, 2002, p.75.

miniatura” que possui em germe uma organização que configuraria o momento da exposição.

O projeto das *Passagens* configura o propósito de articular uma teoria social crítica com base na interpretação dos fenômenos da *aparência* social reificada do capitalismo moderno e seus elementos estéticos na *Paris, capital do século XIX*, bem como representa um amadurecimento da perspectiva emancipatória do pensamento de Walter Benjamin de inspiração marxista. De fato, é inquestionável a orientação de Walter Benjamin para uma crítica contundente ao capitalismo e à sociedade produtora de mercadorias, bem como das possibilidades de ascensão das ideologias nazi-fascistas produzidas por esta forma de sociabilidade.

Tampouco se pode afirmar que a resolução metodológica das *Passagens* foi concluída. Com tal irresolução, o projeto adquire um duplo aspecto de inacabamento: um enquanto livro não terminado e outro quanto às possibilidades de leitura e interpretação. Pois seguindo o espírito de uma passagem de *Rua de mão única* (1928), Benjamin afirma que:

E hoje já é o livro, como ensina o atual modo de produção científico, uma antiquada mediação entre dois diferentes sistemas de cartoteca. Pois todo o essencial encontra-se na caixa de fichas do pesquisador que o escreveu e o cientista que nele estuda assimila-o à sua própria cartoteca³.

O empenho crítico fundamental empreendido no estudo inacabado de Walter Benjamin acerca das passagens comerciais parisienses e das produções culturais do século XIX pauta-se na interpretação dos fenômenos concretos, visíveis. Seu objetivo é erguer o edifício de uma teoria social crítica. As passagens comerciais, a moda, o Jugendstil, a poesia de Baudelaire, a Comuna e as lutas de barricadas, as transformações urbanísticas, a fotografia, etc. compõem o arcabouço dos fenômenos que estruturam a sociabilidade moderna a partir de determinadas relações de produção material decorrente do delírio coletivo relativo ao desenvolvimento das forças produtivas. A Paris dos panoramas e das faraônicas construções de ferro torna-se a expressão sensível mais bem acabada do desenvolvimento do caráter fetiche da mercadoria. O intuito de

³ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – II. Rua de Mão Única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1997, p. 28.

Benjamin não é apenas o de inventariar tais fenômenos relegados ao esquecimento pela historiografia burguesa, mas sim de captar o seu sentido a partir de índices históricos reais, a saber, na interpretação da aparência social cotidiana.

O objeto do presente estudo trata dos fenômenos culturais do capitalismo no projeto das *Passagens* pela abordagem da categoria benjaminiana do despertar histórico. Para que ele possa se tornar claro em sua totalidade faz-se necessário alocar primeiramente as hipóteses gerais de trabalho que permitem sua inteligibilidade e, posteriormente, as características básicas do pensamento benjaminiano e suas principais categorias teóricas. Benjamin enfatiza, ao longo de sua obra, a diferença fundamental entre mito e vida histórica recusando qualquer proposta de interpretação do mundo separada da história, pois, antes de tudo, “[é] importante afastar-se resolutamente do conceito de “verdade atemporal”⁴. Durante todo seu percurso intelectual, sua proposta de investigação está enraizada em um questionamento da radicalidade do tempo histórico para a vida do homem. Em oposição às formas sequenciais de leitura da história, à ideologia do progresso e da evolução contínua, de um tempo homogêneo e vazio ratificado pela escrita conservadora da “história universal” pelos vencedores, Benjamin tem em mente a utopia do tempo messiânico⁵, cujo exemplo mais significativo são as *Teses sobre o conceito de história* (1940)⁶, que visa ser prefigurada em uma escrita revolucionária da história dos vencidos, com base em materiais e documentos ignorados pela historiografia burguesa oficial, embora não se trate apenas de outras fontes, mas também de outro modo lê-las, interpretá-las e usá-las. Assim, Benjamin pretendia realizar uma severa crítica não somente do historicismo, mas também do marxismo vulgar das II e III Internacionais. Sempre visando à iluminação do presente histórico, Benjamin jamais antecipa abstratamente um estado ideal futuro, um país das maravilhas, ou um regresso elegíaco a um paraíso perdido. Compreende-se, portanto, que não há uma ruptura ou abandono de suas convicções filosóficas essenciais na fase tardia, confessadamente marxista, do pensamento benjaminiano. Ao contrário, o

⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [N 3, 2], p. 505.

⁵ “Não é nenhum segredo que a concepção messiânica judia, que já por si possui os atributos de ser histórica, materialista e coletiva, se traduz prontamente no radicalismo político em geral e no marxismo em particular. A missão redentora do proletariado foi articulada em termos messiânicos por intelectuais próximos a Benjamin, tais como Lukács e Ernst Bloch, e Benjamin também a entendeu desse modo” (In: BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*, p.277).

⁶ Cf. LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio, uma leitura das teses Sobre o conceito de História*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant e trad. das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

ultimo período de sua produção está marcado pelo amadurecimento e radicalização de suas idéias. Com sua incursão no materialismo dialético, ele abre um campo para o projeto de secularização de conceitos teológicos e, desta forma, de uma crítica contundente da sociedade capitalista e do mito *através* da ação política coletiva consciente. Benjamin mantém coerentemente e sem vacilações a orientação política de sua obra.

A respeito do projeto das *Passagens*, Adorno foi um dos primeiros a considerar a relevância e envergadura da proposta crítica de Benjamin, a partir da leitura de fragmentos das primeiras entradas do trabalho em 1929. Mas a compreensão divergente de ambos os autores acerca do materialismo dialético conduziu a severas críticas de Adorno ao que ele interpretava como carência de “mediação” e “teoria” nos textos materialistas de Benjamin. Amparando-se na própria produção benjaminiana da década de 20 (textos como *As afinidades eletivas de Goethe* e *Origem do drama barroco alemão*), Adorno compreende grande parte da produção tardia de Benjamin (principalmente os textos *Paris, A Capital do Século XIX <Exposé de 1935>* e *Paris do Segundo Império em Baudelaire* de 1938) como carente de dialética, mergulhado de maneira indevida ao meramente factual, oscilando em uma zona entre a magia e o positivismo. Adorno repudiava e considerava nefasta a influência do comunismo radical do dramaturgo Bertolt Brecht sobre Benjamin. De fato, este último acolhe do dramaturgo revolucionário um estilo de pensamento que evita propositadamente os refinamentos filosóficos, mas que também se mantém consciente do propósito de não cair no mero descritivismo ou em uma montagem arbitrária de citações. É o que Brecht chamava de “pensamento grosseiro” (*pumples Denken*), o qual liga de modo íntimo teoria e práxis pela criação de imagens concretas que possibilitem um distanciamento crítico ante a realidade social. Uma das notas das *Passagens* afirma que: “É bom dar uma conclusão não-aguçada a pesquisas materialistas”⁷. Sobre a influência de Brecht no estilo do pensamento de Benjamin, em seu aspecto revolucionário⁸, afirma Flavio Kothe:

⁷ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [N 9a, 2], p. 516.

⁸ Cf. BORDIN, Luigi; BARROS, Marcos André de. “Estética e política contemporânea: Bertolt Brecht e Walter Benjamin: uma prática estética contra a barbárie e em defesa da vida”. In *Ágora Filosófica*, Ano 6, n° 2, jul./dez. 2006, p. 72: “[Benjamin] apreciava os componentes objetivos e destruidores de seu pensamento que lhe permitiam superar uma ótica otimista e consoladora da realidade que não deixava enxergar, ou minimizava, as contradições sociais. Encontrou em Brecht um estilo de pensamento: Um pensamento elementar que desprezava os vãos teóricos que não se relacionassem, direta e objetivamente,

A acusação básica de Adorno, a carência de dialética (que, diga-se de passagem, apesar de ter certa validade, pode ser também voltada contra certas obras do próprio Adorno, por só enfatizar a dimensão negativa) pode inserir-se em algo que Benjamin aceitou de Brecht: o assim chamado “plumpes Denken” (o pensar pesado, o pensar grosseiro: não há termo equivalente em português), que faz parte da própria dialética. Representa um momento de radical diferença na concepção dialética existente entre Adorno e Benjamin ⁹.

Pretende-se, então, na presente dissertação apresentar uma leitura interpretativa principalmente dos arquivos temáticos que compõem o projeto das *Passagens* e servem de base para a produção benjaminiana dos anos 30. O presente trabalho pretende-se uma propedêutica à categoria do despertar histórico, a qual articula todo o quadro metodológico esboçado nas *Passagens*. Para torná-lo visível é preciso apresentar a base teórica que sustenta o projeto, ou seja, a problemática central da reificação na moderna sociedade produtora de mercadorias, a constituição da categoria de aparência segundo seus aspectos estéticos, mas também enquanto categoria social crítica, e o problema da conexão expressiva entre base material e cultura. Com base na abordagem dessa problemática vislumbram-se os conteúdos das imagens oníricas, fundamentais para a estruturação da crítica benjaminiana do mito moderno, bem como o desenvolvimento da tese da interpenetração do antigo e do novo a partir de um recorte dos fenômenos reificados ou fantasmagorias do século XIX, tais como a moda, o *Jugendstil*, as reformas urbanas de Paris, as lutas de barricadas e a poesia de Baudelaire.

Apenas com a retomada interpretativa das imagens oníricas abre-se espaço para a elaboração-estatuto do conceito de imagem dialética e a apresentação das tarefas que competem ao historiador materialista. A ambigüidade da utopia de Fourier serve como exemplo de construção uma imagem dialética. Tendo o conjunto da exposição da noção de imagem por base, se podem apresentar as determinações teórico-conceituais que

com as realidades básicas experimentadas pelas massas. Nesse sentido, Brecht foi para ele uma espécie de “princípio de realidade” que o tornou mais consciente da relação entre teoria e prática, e o pôs em contato com as formas proverbiais e dialetais da linguagem plebéia cotidiana do povo, ajudando-o com isso a afastar-se de seu próprio estilo e pensamento, então um pouco idealista e esotérico. Em particular, Brecht pareceu a Benjamin a expressão de uma correta ligação com Marx, isto é, como o primeiro que tinha trazido novamente à luz da crítica “as relações sociais de trabalho” vistas como “relações de produção e reprodução do capital”, e enquanto relações antagônicas camufladas pela ideologia burguesa”.

⁹ KOTHE, Flávio René. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978, pp. 39-40.

compreendem as camadas de sentido da constelação do despertar, que compreende fundamentalmente da distinção entre imagem onírica e imagem dialética.

O sentido geral da proposta de leitura do presente trabalho pretende realizar uma propedêutica a essa categoria tão pouco explorada na obra do crítico alemão. Nessa perspectiva, a hipótese levantada é de que o despertar histórico configuraria a linha norteadora geral da obra de Benjamin. Entretanto, é preciso tornar claro que o filósofo não concluiu sua elaboração da categoria do despertar histórico e que o quadro metodológico presente no arquivo das *Passagens* representa um esboço. Sobre o despertar, Benjamin deixou uns poucos rastros, bastante significativos, a serem interpretados.

CAPÍTULO I

AS MÁSCARAS DO SÉCULO XIX: PRODUTOS DA VIDA HISTÓRICA

Nosso século ligará o reino da força isolada, abundante em criações originais, ao reino da força uniforme, mas niveladora, igualando os produtos, lançando-os em massa e obedecendo a um pensamento unitário, última expressão das sociedades.

Balzac, *L'illustre Gaudissart*.

1.1. Por uma teoria social crítica: uma *refundição conceitual*

A finalidade da presente exposição é tornar claro o terreno de onde emergem as determinações conceituais que fundamentam e dão a unidade ao propósito de Walter Benjamin de articular uma teoria social crítica no projeto inconcluso das *Passagens*.¹⁰ O autor alemão lança as bases de uma interpretação dos fenômenos concretos do capitalismo em sua visibilidade. O método esboçado no projeto em questão tematiza a constituição dos fenômenos visíveis e concretos em sua extensão no desenvolvimento das trocas mercantis do século XIX. A arquitetura, a moda, as vitrines e espelhos, o interior das moradias, as galerias comerciais e as construções de ferro, as lutas de barricadas, as reformas urbanas de Haussmann, os romances de folhetim, os cartazes e reclames etc., tipos sociais como o flâneur e o colecionador, bem como do

¹⁰ “Não obstante a organização do material do *Passagen-Werk (sic)* que se segue ser admissivelmente arbitrária, o foco da interpretação não o é. Afirmar que o *Passagen-Werk* não tem a necessária estrutura narrativa para que os fragmentos possam se agrupar livremente, não é sugerir, de maneira nenhuma, que ele não tenha uma estrutura conceitual, como se o significado do trabalho ficasse inteiramente ao capricho do leitor. Como dizia Benjamin, uma apresentação da confusão não precisa significar o mesmo que uma apresentação confusa” (In: BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*, p. 83). Sobre essa tendência e o estilo filosófico de Benjamin, com base em outro viés de interpretação, eminentemente teológica, Gerschon Scholem assinala em seu ensaio ‘Walter Benjamin’ de 1964: “[...] por detrás de la renuncia al sistema, incluso donde su pensamiento se presenta como uno de los más fragmentarios, subsiste todavía una tendencia sistemática. Benjamin solía decir que toda gran obra requiere de una teoría del conocimiento propia, como se em sí misma poseyese su propia metafísica. Esta tendencia constructiva de su modo de pensar condicionaba también su estilo, incluso cuando se ocupaba de lo destructivo en un estado de cosas o fenómeno. Su minucioso cuidado y brillo contemplativo, que jamás hizo la más mínima concesión a la prosa expresionista de moda por esos años, se encuentra profundamente incrustado en un pensamiento que se esfuerza en procura de orden y cohesión. Los “textos” de Benjamin son, en el más pleno sentido de la palabra, “tejidos”” (In: SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin y su Angel*. Trad. esp. de Ricardo Ibarlucía e Laura Carugati, 1ª Ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.p. 19).

relacionamento de tais fenômenos com a forma artística, a lírica de Baudelaire em especial, estruturam-se como pontos de apoio para a elaboração da exposição (*Darstellung*), composta à maneira de um mosaico de temas que se entrecruzam com uma compreensão peculiar da história¹¹. Com esse método, Benjamin estava ciente de “obter uma posição sólida na discussão marxista”, pois “a questão decisiva da imagem histórica é tratada pela primeira vez em toda sua extensão”¹², sendo seu principal intuito articular uma nova epistemologia do conhecimento histórico.

Tendo em vista essa característica do estilo filosófico benjaminiano, a pretensão aqui levantada é verificar a contento que o projeto historiográfico das *Passagens* parisienses mantém sua especificidade, no âmbito de uma teoria social marxista, por configurar, em última instância, um desdobramento do conceito “clássico” de caráter fetiche da mercadoria, cuja exposição se dá com base na noção de imagem. Com efeito, o plano geral desenvolvido nesse capítulo pretende delimitar o que pode ser tratado com rigor para a compreensão do quadro metodológico esboçado nas *Passagens* dentro dessa problemática da relação entre as categorias da imagem e do caráter fetiche da mercadoria. Outro ponto de extrema relevância se instala no tratamento dado por Benjamin a categorias metodológicas provenientes de contextos teóricos diversos e exteriores ao marxismo, que fazem parte de um processo complexo de *refundição conceitual*, nem sempre diretamente fundamentada pelo autor. Trata-se aqui, antes de tudo, de expor os principais liames desse processo, sem abordar, contudo, o problema de sua legitimidade.

Desse modo, a exposição que segue será composta da seguinte maneira: em primeiro lugar, será apresentado o conceito reificação conforme surge na crítica da

¹¹ De maneira consciente, os *exposés* de 35 e 39 traçam um plano geral de possível estruturação da obra a partir de binômios entre o mundo das coisas e figuras humanas. As seis partes que compõem os dois textos, intitulam-se respectivamente: “Fourier ou as passagens”, “Daguerre ou os panoramas”, “Grandville ou as exposições universais”, “Luís Filipe ou o *intérieur*”, “Baudelaire ou as ruas de Paris” e “Haussmann ou as barricadas”. Essa dualidade pretende enfatizar a íntima relação entre a vida espiritual do século XIX no contexto das primeiras mercadorias industriais produzidas em larga escala. Em 39, algumas modificações no texto foram realizadas por insistência do Instituto de Pesquisa Social. Além da reelaboração de passagens censuradas, foram também incluídas uma “Introdução” e uma “Conclusão”. No entanto, em nenhum momento o projeto abre mão de seus aspectos essenciais em razão da postura de “neutralidade política” do *Institut für Sozialforschung*. Cf. JAY, Martin. *A Imaginação Dialética: História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais (1923-1950)*. Trad. br. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, pp. 342-346.

¹² Carta a Adorno, 31.5.1935. Na tradução espanhola: “Pero a la logue con este método creo poder obtener una posición sólida en la discusión marxista, aunque sólo sea porque aquí la cuestión de la imagen histórica es tratada por vez primera en toda su extensión” (In: ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter. *Correspondencia (1928-1940)*. Trad. esp. de Jacobo Muñoz, p. 98).

economia política de Karl Marx (1818-1883) como produto da tensão entre forças produtivas e relações de produção no interior da sociedade produtora de mercadorias. A posição do conceito do caráter fetiche da mercadoria, apoiada também no desenvolvimento dessa categoria nas análises de Gyorgy Lukács (1885-1971) e Karl Korsch (1886-1961), torna-se central para o desenvolvimento dos elementos teóricos que constituem o núcleo duro do quadro metodológico e interpretativo do projeto benjaminiano.

Posteriormente, no ponto seguinte, o problema da constituição da categoria de aparência será abordado com intuito de averiguar como se integram componentes estéticas ao quadro da teoria social crítica, ou seja, como estão vinculados os aspectos estéticos e sociais na elaboração do método crítico, decisivo para compreensão da aparência mítica. Nesse contexto, evidencia-se o papel da transposição teórica do conceito de fenômeno originário do plano do pensamento morfológico de Goethe (1749-1832) para o plano da história efetuada por Benjamin, bem como sua teoria da verdade enquanto transitoriedade.

Por fim, será indicada a maneira como Benjamin rejeita uma explicação de cunho causal e determinista na interação entre economia e cultura pela introdução preliminar da categoria de expressão, cuja posição resulta em uma ampliação da teoria marxista da superestrutura. Nesse momento é suficiente apenas frisar que, para o autor alemão, a experiência do uso coletivo das forças produtivas no âmbito de alargamento das relações fetichistas estrutura-se no “modelo do sonho”. Analogamente à experiência do indivíduo que sonha, as produções culturais se constituem numa conexão expressiva com a base econômica gerando assim um espaço simbólico. Os desafios epistemológicos lançados pela psicanálise para a elaboração do sentido do trabalho do sonho e sua respectiva interpretação também são transpostos por Benjamin para o plano histórico – algo já ensaiado pelos surrealistas Louis Aragon e André Breton – na exposição da relação entre os fenômenos da cultura do fetiche da mercadoria na vida espiritual do século XIX e a sua base econômica pela integração da psicanálise freudiana.

Os conceitos de fetichismo da mercadoria, aparência, imagem e expressão constituem-se nas categorias mestras que sustentam todo o edifício da teoria social crítica das *Passagens*. O conjunto desta exposição fornece, portanto, o aparato teórico

que permite explorar o território próprio dos fenômenos reificados do século XIX, não somente em sua estrutura abstrata, mas também em sua manifestação concreta vital, ainda válida para o presente histórico. Para Benjamin, “da salvação [de tais fenômenos] faz parte a apreensão firme, aparentemente brutal”¹³.

¹³ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [N 9a, 3], p. 516.

1.2. Mercadoria, fetiche e reificação

O ritmo continuamente veloz e frenético do desenvolvimento das forças produtivas da sociedade burguesa no decorrer do século XIX abre espaço para um conjunto de transformações radicais das formas de sociabilidade e experiência do homem moderno. É nesse contexto que Karl Marx constata em seus trabalhos de crítica da economia política que “a sociedade burguesa é a organização histórica da produção mais desenvolvida e mais variada que existe”¹⁴, cujo novo ritmo ocorre pela introdução massiva da maquinaria na organização do trabalho¹⁵. No entanto, o avanço na esfera das forças produtivas não alcança paralelo idêntico no que tange às relações de produção. O significado teórico dessa contradição conduziu Marx a uma formulação que seria, a um só tempo, o fio condutor de suas pesquisas de crítica da economia política e a conclusão geral e mais abrangente de sua reflexão. Marx define precisamente o conteúdo dessa formulação no ‘Prefácio’ de sua *Contribuição à crítica da economia política* (1859) ao afirmar que

[...] na produção social da sua existência, os homens estabelecem relações determinadas, necessárias, independentes da sua vontade, relações de produção que correspondem a um determinado grau das forças produtivas materiais. O conjunto dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base concreta sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e a qual correspondem determinadas formas de consciência social. O modo de produção da vida material condiciona o desenvolvimento da vida

¹⁴ MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. Trad. br. de Maria Helena Ribeiro Alves. São Paulo: Martins Fontes, 1987, p. 223.

¹⁵ As novas modificações no ritmo da vida e do trabalho mecanizado são estruturadas com base na ampliação do uso simultâneo de instrumentos, os quais jamais seriam realizados pela capacidade laboral do organismo humano. O modelo dessa modificação é o tear mecânico. Referindo-se a ele, Marx afirma que “desde o início, o número de instrumentos com os quais trabalha simultaneamente a mesma máquina de operações independe do limite orgânico que restringe o instrumento artesanal de um operário” (Karl Marx, *Das Kapital*, vol. I, Hamburgo, 1922, p. 337 citado por BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [K3, 1], pp. 438-439.). Para Benjamin a produção mecânica e o novo ritmo econômico resultante dela promovem, desde seu aparecimento, um novo estilo de vida: “Mais de um século antes de tornar-se plenamente manifesta, a tremenda intensificação do ritmo da vida anuncia-se no ritmo da produção, mais precisamente na forma da máquina” (K3, 1). A máquina é a base da simultaneidade do estilo de vida moderno expressa de maneira mais acabada no trabalho fabril: “A máquina de operação combinada, agora um sistema articulado de diferentes máquinas isoladas e de grupos de máquinas, é tanto mais perfeita quanto mais contínuo for seu processo total, isto é, quanto menos interrupções ocorrerem na passagem da matéria-prima da primeira à última fase da produção, portanto quanto mais o mecanismo, e não a mão humana, conduzir o material de uma fase da produção à outra. Se o princípio da manufatura é o isolamento dos processos particulares pela divisão do trabalho, na fábrica desenvolvida reina a continuidade ininterrupta desses mesmos processos” (Karl Marx, *Das Kapital*, vol. I, Hamburgo, 1922, p. 344 citado por BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [K3, 2], p. 439.).

social, política e intelectual em geral. Não é a consciência dos homens que determina seu ser; é o seu ser social que, inversamente, determina a sua consciência ¹⁶.

O plano do potencial de produção material da existência de uma dada sociedade, ou seja, sua base material, distingue-se do plano da sua respectiva *expressão* nas formas jurídicas, religiosas, culturais, etc., que Marx designa por formas ideológicas ou superestrutura. Compreende-se, com base nessa distinção, que as transformações da base de produção material da existência alteram significativamente também as possibilidades de uso coletivo dessas mesmas forças produtivas, as quais sugerem, em conseqüência, uma íntima relação entre a base econômica e a vida espiritual dos homens. Sobre essa relação, diz Marx:

Assim como não se julga um indivíduo pela idéia que faz de si próprio, não se poderá julgar uma tal época de transformação pela mesma consciência de si; é preciso, pelo contrário, explicar esta consciência pela contradição da vida material, pelo conflito que existe entre as forças produtivas sociais e as relações de produção ¹⁷.

Essa tensão é decisiva na constituição histórica do homem moderno. Dadas as condições de extrema riqueza material nascida da própria atividade do trabalho humano, garantida pelo amplo desenvolvimento do emprego da ciência e da aplicação técnica, o homem não consegue emancipar a sociedade da pobreza e da opressão. Apesar do desenvolvimento maciço das forças produtivas, ele refina sistematicamente as formas de exploração dos homens entre si ao passo que também cria as condições materiais necessárias para a superação dessa contradição. O avanço do processo econômico capitalista, o qual aliena o sujeito histórico dos produtos do seu trabalho, culmina na coisificação das relações sociais, conforme célebre fórmula de Marx, ainda imersas no seio da pré-história. O núcleo central da moderna sociedade burguesa, sua fonte de riqueza, foi plasmado por uma “imensa acumulação de mercadorias” ¹⁸ e, com isso, no fetichismo que lhe é característico.

¹⁶ MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*, p. 24.

¹⁷ MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*, p. 25.

¹⁸ MARX, Karl. *O Capital*. Trad. de Reginaldo Sant’Anna. 21ª ed., Vol. I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p.57. Cf. MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política* p. 31.

Com efeito, Walter Benjamin esboça grande parte das diretrizes do quadro metodológico e categorial do projeto sobre as passagens parisienses nos marcos da dialética materialista marxiana, que lhe fornece a base necessária para a compreensão e interpretação da origem das formas e das transformações dessas galerias comerciais desde seus primórdios até o seu declínio. Apreendendo as metamorfoses da experiência moderna com base nos fatos econômicos, Benjamin também constata a necessidade prática de superação da forma burguesa de organização social da produção. Ora, as categorias da dialética materialista, além de teóricas, apontam para o nível da práxis político-histórica que lhe é concernente: elas não separam radicalmente essas esferas da atividade humana, pois constituem o “amplo conjunto de uma teoria da revolução social”¹⁹ enquanto crítica filosófica e prática revolucionária, como bem expressa Karl Korsch (1886-1961) em seu livro *Marxismo e filosofia* de 1923²⁰. Portanto, Benjamin não pretende fazer pura e simplesmente uma descrição dos fenômenos concretos e da vida espiritual da feérica Paris do século XIX, mas inventariar criticamente uma ilusão. Daí a categoria marxiana da reificação decorrente do fetichismo da mercadoria ocupar desdobramento central para a representação dos traços da modernidade nas *Passagens*²¹, da mesma maneira que o papel desempenhado pela noção de alegoria fora decisivo para a exposição das características estético-históricas do drama barroco no século XVII. A tematização da constelação dos fenômenos da ‘Paris, Capital do século XIX’

¹⁹ KORSCH, Karl. *Marxismo e filosofia*. Trad. br. de José Paulo Neto, coleção pensamento crítico, 12. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008, pp.39-40. Nesse mesmo texto, um pouco mais adiante (p.61), Korsch explicita as características constitutivas da dialética materialista de Marx enquanto teoria crítica da história que possui na crítica à economia política, o elemento mais importante da crítica social marxista, sua base filosófica mais abrangente, a saber: “Crítica teórica e revolução prática, concebidas como duas ações indissociáveis, não num sentido qualquer da palavra ação, mas como transformação concreta e real do mundo concreto e real da sociedade burguesa”.

²⁰ Benjamin faz referência à leitura de *Marxismo e Filosofia* de Korsch em carta endereçada a Adorno de 10 de novembro de 1930. Cf. ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter. *Correspondência (1928-1940)*, p. 27.

²¹ Benjamin esclarece a importância estratégica da utilização da categoria de reificação no projeto das passagens em carta de 20 de maio de 1935 endereçada a Gershom Scholem, cujo parágrafo seguinte é exemplar: “Par ailleurs, je cède de loin en loin à la tentation, dans la structuration interne de ce livre, de me remémorer des analogies avec le livre sur le baroque, dont il devrait pour l’extérieur s’écarter largement. Et je veux au moins t’en dire qu’ici encore le déploiement d’une notion traditionnelle occupera le centre. C’était là celle de *Trauerspiel*, ce serait ici celle du caractère fétichiste de la marchandise. Si le livre sur le baroque mobilisait sa propre théorie de la connaissance, ce serait aussi les cas pour les *Passages* dans une proportion au moins égale, mais sans que là je puisse déjà voir ni si elle prendrait la forme d’une exposition autonome, ni dans quelle mesure j’y parviendrais. Enfin, le titre de *Passages Parisiens* a disparu et le projet s’intitule <<Paris, die Hauptstadt des neunzehnten Jahrhunderts>> et en silence je l’appelle <<Paris, capitale du XIXe siècle>>. Une nouvelle analogie est par là signifiée: le livre sur le *Trauerspiel* déroulait le XVIIe siècle à partir de l’Allemagne, celui-ci le ferait pour le dix-neuvième à partir de la France” (In: BENJAMIN, Walter. *Correspondence, 1929-1940*, v2. Trad. fr. de Guy Petitdemange. Paris: Aubier Montaigne, 1979, p.156).

em sua respectiva interpretação histórica constitui o desdobramento da categoria social crítica da reificação e um dos principais argumentos da ‘obra’ máxima de Benjamin.

Todo o conjunto de notas, fragmentos e citações do projeto das *Passagens*, amparada na pesquisa dos fenômenos, que aí são compreendidos enquanto índices históricos e concretos, visa à articulação de uma teoria social crítica e, dessa maneira, a uma leitura política da história. Benjamin verifica que, de maneira inquestionável, a análise desse tipo de sociabilidade tem que começar de maneira imprescindível pela investigação do caráter fetichista da mercadoria. Em *História e Consciência de Classe* (de 1923), Georg Lukács (1885-1971) já havia insistido nessa tese, afirmando que a categoria do fetiche constitui

[...] o problema central e estrutural da sociedade capitalista em todas as suas manifestações vitais. Pois somente nesse caso pode-se descobrir na estrutura da relação mercantil o protótipo de todas as formas de objetividade e de todas as formas correspondentes de subjetividade na sociedade burguesa²².

A idéia de protótipo (*Urbild*), expressa acima pela linguagem lukacsiana, será obsessivamente perseguida por Benjamin em todos os estágios da pesquisa sobre a vida espiritual do século XIX a fim de demonstrar o valor da categoria de reificação. Na fase intermediária da elaboração do projeto das *Passagens*, a composição do *Arquivo X [Marx]*²³ nas ‘Notas e Materiais’ representa uma fase de adensamento do programa teórico benjaminiano (referências a esse respeito na introdução de Tieddemann). No referido caderno, sem esgotar a temática do marxismo, do materialismo e da crítica da economia política presente nas *Passagens*, estão elencados temas importantes anotados, numa leitura mais acurada, diretamente da obra de Marx, tais como, por exemplo, a mais-valia, a propriedade privada como fundamento das relações dos homens entre si, a falsa consciência, a divisão social do trabalho em manual e intelectual, a consciência da auto-alienação do trabalho, uma crítica à teoria antimaterialista e moralista do trabalho de Georg Simmel (1858-1918), bem como o *caráter fetiche da mercadoria*. O problema da mercadoria e do fetiche como surge em *O Capital* de 1867, ou seja, como núcleo

²² LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.193.

²³ BENJAMIN, Walter. *Passagens, Arquivo X [Marx]*, pp.693-711.

central da sociedade produtora de mercadorias torna-se fundamental por encerrar com maior profundidade o problema da alienação e da auto-alienação humanas abordadas por Marx na sua obra de juventude. Benjamin faz uso das reflexões de Karl Korsch, para quem a obra tardia de Marx – sua crítica da economia política exposta em *O Capital* – representa uma formulação mais geral e profunda ao operar uma redução ao caráter fetiche da mercadoria das outras categorias econômicas ligadas à alienação.²⁴ Isso não significa dizer que a rubrica da alienação é eliminada, ao contrário, o ataque crítico recai de modo mais radical no desmascaramento das formas que a auto-alienação humana assume como auto-alheamento direto do homem, reduzido à condição de assalariado, nas relações sociais capitalistas. No dizer de Korsch, lido por Benjamin:

Mas esse fetichismo específico da *mercadoria força de trabalho*... aparece nesta última versão da teoria econômica... apenas como forma derivada daquele fetichismo geral que já está contido na própria forma da *mercadoria*... Só pelo fato de ter desmascarado *todas* as categorias econômicas como um único grande fetiche, Marx ultrapassou realmente todas as formas e fases da economia burguesa e da teoria social²⁵.

Benjamin segue, portanto, na esteira de Korsch e de Lukács, para quem “a questão do fetichismo da mercadoria é *específico* da nossa época, do capitalismo *moderno*”²⁶.

²⁴ A esse respeito é importante também salientar um comentário de Lukács, o qual ratifica que há um conceito de materialismo histórico centrado na crítica do caráter fetiche da mercadoria: “O capítulo [de *O Capital*] sobre o caráter fetichista da mercadoria oculta em si todo materialismo histórico, todo o autoconhecimento do proletariado como conhecimento da sociedade capitalista (e das sociedades anteriores como sociedades anteriores a ela)” (In: LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*, p.343). Nesse sentido, é crucial o papel desempenhado pela crítica da economia política, pois, segundo Korsch, ela “passa ao primeiro plano, tanto na teoria quanto na prática. Contudo, essa forma mais profunda e mais radical de Marx à sociedade não deixa de ser uma crítica de *toda a sociedade burguesa*, e, pois, também de *todas* as suas formas de consciência” (p.56).

²⁵ KORSCH, Karl. *Karl Marx*, vol II, pp. 53-57 citado por BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [X 8, 2], p.704.

²⁶ LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*, p.194. O conteúdo programático da referida obra de juventude do pensador húngaro tem como base duas questões fundamentais, conforme a descrição de Marcos Nobre: “... por um lado, a passagem base super-estrutura, que implica na investigação pelo “sujeito” correlato dessa objetividade fantasmagórica, e cuja chave está na análise do fetichismo; por outro lado, é preciso responder a esse “dilaceramento do sujeito da produção”, é preciso responder à questão do *limite* da reificação, das garantias da possibilidade de o proletariado se desvencilhar da reificação da consciência” (In: NOBRE, Marcos. *Lukács e os limites da reificação: um estudo sobre História e Consciência de Classe*. São Paulo: Editora 34, 2001, p.51). A tematização do caráter fetiche da mercadoria no tratamento realizado por Benjamin no projeto das *Passagens*, por sua vez, tem por objeto uma historiografia materialista das formas culturais em seus aspectos eminentemente concretos do século XIX (a arquitetura, as construções de ferro, os romances de folhetim, as lutas de barricadas, a poesia lírica

A divisão capitalista do trabalho ²⁷ – que prima pela eficiência e racionalidade do funcionamento de sistemas parciais que conduzem ao processo crescente de especialização e fragmentação em prejuízo de uma visão de conjunto da sociedade, mas favorece por isso mesmo o cálculo especulador – constitui uma espécie de ‘segunda natureza’,²⁸ inquestionada. A vida histórica, transformada em dado natural na sociedade capitalista, é exposta como se fosse uma objetividade de realidade inexorável e intransponível, a qual se processa à revelia da coletividade e dos indivíduos. A esse respeito, esclarece Lukács: “O mundo reificado aparece doravante de maneira definitiva – e se exprime filosoficamente, elevado à segunda potência, num exame “crítico” – como o único mundo possível, intencionalmente acessível e compreensível que é dado a nós, os homens” ²⁹.

Segundo Lukács, as formas reificadas se consolidam na constituição e funcionamento do Estado, o qual funciona como uma espécie de empresa, na experiência alienante do trabalho na fábrica que transforma o homem em um mero apêndice da máquina, na consolidação de uma ciência do direito meramente formal e, ainda, nas antinomias do pensamento burguês que considera irracionais quaisquer elementos da realidade que não se integrem em seus sistemas formais e fechados etc. Entrementes, essa racionalidade do processo produtivo envolve estruturalmente antinomias e paradoxos que precisam ser levados à consciência do proletariado e expurgados na prática pela ação revolucionária. Lukács ainda mais contundentemente afirma: “Toda a estrutura da produção capitalista repousa sobre essa interação entre uma necessidade submetida a leis estritas em todos os fenômenos isolados e uma irracionalidade relativa do processo como um todo” ³⁰.

de Baudelaire etc.) enquanto o aspecto significativo dessa época para o presente histórico (no caso, a época que a lê, a década de 30 do século XX).

²⁷ A economia política burguesa clássica compreendia as conexões do valor e sua magnitude geradas na divisão social do trabalho, mas sem as trazer à baila, mesmo se dando conta de que o valor mantém invisíveis as relações sociais que o engendram, por que tal conteúdo social é mascarado. O economista burguês, intérprete da mercadoria, inverte o problema do valor de troca e naturaliza as relações sociais que geraram tal processo de divisão e abstração.

²⁸ Cf. LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*, p.198. Sobre essa noção de “segunda natureza” cf. BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*, 100-101.

²⁹ LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*, p.239. Um caso exemplar do processo de reificação é a teoria sociológica de Simmel que, mesmo se apercebendo dos fenômenos coisificados da cultura do fetiche, limita-se a uma descrição penetrante dos fatos, entretanto eles são concebidos como se fossem dados naturais.

³⁰ LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*, p. 225.

Sob essa forma de consciência, as criações humanas permanecem sob o domínio do processo de produção material. Abre-se espaço, portanto, para uma falácia do papel da natureza na produção do valor na economia burguesa: o valor não pode ser atribuído naturalmente às coisas - a inversão dessa posição caracteriza o fetichismo -, mas realiza-se no processo histórico e social da troca. Nessas condições, as de naturalização de um processo histórico e social de produção, Marx afirma que a mercadoria reveste-se de um halo insondável e misterioso, que configura um tipo de mistificação, a qual deve ser desvendada e abolida por uma nova forma de organização do modo de produção pautada na ação coletiva consciente da produção do valor nos processos de troca.

O despertar da consciência do proletariado implica, devido a seu objetivo prático, a transformação da estrutura da sociedade em seu conjunto. As transformações são operadas pela ação revolucionária consciente do processo histórico que determina as condições estruturais do presente. Essa compreensão não se atém somente às condições imediatamente dadas, mas à maneira como foram gestadas historicamente. Por isso, conforme Lukács, “antes de tudo, o trabalhador só pode tornar-se consciente do seu ser social se se tornar consciente de si mesmo como mercadoria”³¹. No sistema capitalista o trabalhador é considerado pura e simplesmente um objeto da produção ou um apêndice da máquina. Consideradas essas questões, torna-se decisivo ter em mente o processo de constituição do caráter fetiche da mercadoria como núcleo central da reificação própria à sociedade moderna nos termos indicados por Marx no primeiro capítulo de *O Capital*.

1.2.1 O caráter fetiche da mercadoria em Marx

Que é a mercadoria? De maneira imediata ela pode ser compreendida, segundo Marx, como a forma elementar da riqueza ou em outros termos: “um objeto externo, uma coisa que, por suas propriedades, satisfaz necessidades humanas, seja qual for a natureza, a origem delas, provenham do estômago e ou da fantasia”³², isto é, um bem ou valor de uso. Essas necessidades podem ser satisfeitas tanto de modo direto pelos

³¹ LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe*, p.340.

³² MARX, Karl. *O Capital*, p.57.

objetos de consumo, quanto de modo indireto pelos meios de produção. O uso das coisas, analisado segundo os aspectos da quantidade e da qualidade, bem como de seu fator histórico, organiza primeiramente a constituição de um valor de uso. Entretanto, enquanto esse valor de uso surge inicialmente por suas propriedades intrínsecas e palpáveis mediante o consumo sem considerar a quantidade de tempo gasto em sua produção, na sociedade onde vigora o modo de produção capitalista, ele se constitui um veículo material do valor. Este, por sua vez, não está imediatamente vinculado ao valor de uso.

Enquanto valores, as mercadorias são intercambiáveis entre si. Isto significa dizer, por um lado, que uma mercadoria qualquer pode ser trocada por todas as outras segundo a igualdade do valor de troca (por ex.: x de graxa = y de seda ou z de ouro) e, por outro, que as relações de troca expressam uma substância da qual os valores de uso se distinguem, um terceiro elemento redutor de suas propriedades intrínsecas de uso: o valor. Na relação de troca de mercadorias, em detrimento das qualidades materiais inerentes às coisas úteis, apenas entra em jogo o aspecto quantitativo dos valores permutáveis entre si no contexto das transações mercantis.

A característica comum que permite a troca dessas duas *formas de valor* é o fato de ambas serem produtos do trabalho humano. Contudo, em consequência das relações de troca capitalistas, a mesma atividade do trabalho passa por uma duplicação, pois se desdobra em duas esferas antagônicas: o trabalho concreto e particular que produz coisas úteis e, ao mesmo tempo, trabalho abstrato, chave mestra da produção de valor. Segundo Marx:

Se prescindirmos do valor-de-uso da mercadoria, só lhe resta ainda uma propriedade, a de ser produto do trabalho. Mas, então, o produto do trabalho já terá passado por uma transmutação. Pondo de lado seu valor-de-uso, abstraímos, também, das formas e elementos materiais que fazem dele um valor-de-uso. Ele não é mais mesa, casa, fio ou qualquer outra coisa útil. Sumiram todas as suas qualidades materiais. Também não é mais produto do trabalho do marceneiro, do pedreiro, do fiandeiro ou de qualquer outra forma de trabalho produtivo. Ao desaparecer o caráter útil dos produtos do trabalho, também desaparece o caráter útil do trabalho nelas corporificados; desvanecem-se, portanto, as diferentes formas de trabalho concreto,

elas não mais se distinguem uma das outras, mas reduzem-se, todas, a uma única espécie de trabalho, o trabalho humano abstrato³³.

A ‘transmutação’ do trabalho em uma grandeza quantitativa é própria à produção de valor. O valor é trabalho abstrato corporificado nas mercadorias, medido segundo a quantidade de tempo de trabalho abstrato socialmente gasto para a produção de um determinado valor de uso; é, pois, uma cristalização do “trabalho humano homogêneo, [do] dispêndio de idêntica força de trabalho”³⁴. Assim, o trabalho materializado nas mercadorias possui um caráter duplo: 1) é *primeiramente* um trabalho útil, criador de valores de uso e indispensável para a manutenção da vida humana³⁵ e 2) é, também, uma força de trabalho simples, isto é, a abstração do trabalho útil mediante as condições de produção de uma mercadoria que, como grandeza meramente quantitativa, estabelece a igualdade dos valores.

Para Benjamin, a relação dialética entre trabalho concreto e trabalho abstrato na produção mercantil elaborada na investigação de Marx assume um aspecto metodológico relevante no projeto das *Passagens*. Essa relação implica a modificação (inconsciente) da experiência humana no decorrer do desenvolvimento das forças produtivas, bem como funda a base de compreensão da alienação e da auto-alienação do trabalho. Com efeito, comenta Benjamin:

A esse respeito, é muito importante observar que Marx [...], caracteriza o trabalho humano abstrato como o “contrário” do trabalho concreto. – Para formular de outro modo a miséria em questão, poder-se-ia dizer também: a miséria da sociedade produtora de mercadorias consiste no fato de que, para ela, “o trabalho em forma imediatamente social” sempre é apenas trabalho abstrato. Quando Marx, ao tratar da forma equivalente, enfatiza “que o trabalho privado se converte na forma de seu contrário, um trabalho sob forma imediatamente social”, este trabalho privado é precisamente o trabalho abstrato do homem abstrato produtor de mercadorias³⁶.

Em suma, Marx deixa clara a conexão entre a substância do valor das mercadorias (a potência alienada do trabalho concreto: o trabalho abstrato) e a

³³ MARX, Karl. *O Capital*, p.60.

³⁴ MARX, Karl. *O Capital*, Livro I, pp. 60-61.

³⁵ MARX, Karl. *O Capital*, Livro I, pp. 64-65.

³⁶ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [X 4, 1] p.699. Cf. MARX, Karl. *O Capital*, Livro I, p.80.

magnitude desse mesmo valor medida pelo tempo de trabalho (abstrato, portanto quantificável) socialmente necessário (dispêndio de idêntica força de trabalho humano) para a produção de valores de uso, isto é, na cristalização do trabalho abstrato em valores-mercadorias constituídos por meio da redução das propriedades materiais intrínsecas aos valores de uso a um terceiro elemento comum a todos eles, a saber, o *valor*. O processo de desenvolvimento das relações de troca traz consigo, basicamente, duas conseqüências inevitáveis no âmbito das relações sociais: o predomínio da produção do valor sobre o valor de uso e, conseqüentemente, o domínio do trabalho abstrato sobre os trabalhos concretos particulares privados e interdependentes entre si.

De fato, a gênese da forma dinheiro está embutida em categorias simples como a *troca*, exprimindo relações forjadas entre os homens na história, e atinge o ápice do seu desenvolvimento com um sistema complexo da divisão social do trabalho, da produção e circulação de mercadorias. Esta sociedade é o próprio objeto da crítica da economia política, ou seja, da crítica da moderna sociedade produtora de mercadorias. O plano da investigação de Marx indica condições determinadas da sociedade burguesa, mais apropriadamente, a tensão que emerge entre as forças produtivas e as relações mercantis de produção que condicionam as formas sociais e culturais, pois “em todas as formas de sociedade é uma produção determinada e as relações por elas produzidas que estabelecem todas as outras produções e às relações a que elas dão origem a sua categoria e a sua importância”³⁷. É nesse contexto que, segundo Benjamin, o fetiche presente na constituição do valor torna-se a forma de relação social que impera na sociedade do capital.

Decifrando o ‘enigma’ da mercadoria, Marx conclui que ela possui basicamente três características: *primeiramente*, a mercadoria é produto do dispêndio de força de trabalho do organismo humano; *em segundo lugar*, o tempo de trabalho gasto conforme a quantidade e a qualidade que geram os produtos do trabalho; e, *em terceiro lugar*, a forma social do trabalho estruturado de modo homogêneo. O fetichismo é decorrente deste caráter social do trabalho, inseparável da produção de mercadorias, onde todos os trabalhos particulares são igualados na produção social do valor³⁸. As relações de troca em seu desenvolvimento histórico geraram valores cujo desdobramento permite a cisão progressiva, conforme a ampliação do sistema que produz valor, entre a coisa útil e o

³⁷ MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*, p.224.

³⁸ MARX, Karl. *O Capital*, Livro I, p.94.

valor: todo produto do trabalho tem como parâmetro o trabalho abstrato que suprime a diferença dos trabalhos particulares

A fim de expor a ossatura do valor enquanto categoria que expressa modos de relações sociais constituídas pelo homem na história, com base no desenvolvimento das trocas mercantis, Marx lança mão da análise das *formas de expressão do valor* com base na estrutura geral dos processos de trocas mercantis. O desenvolvimento dialético da análise expõe a gradativa *transformação da qualidade em quantidade*. Transformação essa que se desenvolve em um processo tríplice de conversão nas relações sociais capitalistas do valor de uso em seu contrário (o próprio valor), do trabalho concreto em abstrato e, finalmente, na dissolução dos trabalhos particulares no conjunto homogêneo da força social de produção. A expressão do valor está equacionada na polaridade antagônica e complementar da forma relativa do valor e sua respectiva forma de equivalente, na medida em que ambas forjam uma ampliação do quadro de suas funções ao longo da exposição dos processos de troca. Segundo a análise de Marx, mesmo a simples relação de troca entre duas mercadorias contém em seu bojo uma “linguagem peculiar”³⁹ que consiste na cristalização ou corporificação do trabalho humano⁴⁰ em objetos úteis e, mesmo nesse ponto, o próprio valor já se encontra em estado germinal. Portanto, é preciso caracterizar como as formas de *expressão do valor* (ou seja, as formas de *valor de troca*), conforme o desdobramento dialético das relações mercantis, na exposição da gênese da forma-dinheiro, a qual resulta da articulação das formas mais elementares de troca.

A relação de permutabilidade de uma mercadoria por outra constitui a forma relativa que, por seu aspecto qualitativo, expressa ativamente uma relação de valor. A

³⁹ MARX, Karl. *O Capital*, Livro I, p.74.

⁴⁰ O trabalho, como categoria simples, é uma das mais antigas, mas economicamente é uma categoria tão moderna como as relações que esta abstração simples engendra. Na verdade, o trabalho como produtor de riquezas, também sua relação com a abstração do dinheiro, configura uma série infinda de atividades submetidas a determinações históricas; ele, portanto, não se restringe, como produtor de riqueza, a uma única atividade como queriam os fisiocratas, a agricultura especificamente. A ciência econômica burguesa proporcionou um grande avanço com Adam Smith ao tratar do *trabalho como categoria geral e simples*, não importando suas especificidades, seja industrial, agrícola ou comercial. Com efeito, Marx ratifica essa concepção em sua *Contribuição à crítica da economia política*: “Com a generalidade da atividade criadora de riqueza igualmente se manifesta então a generalidade do objeto na determinação de riqueza, o produto considerado em absoluto, ou ainda trabalho em geral, mas enquanto trabalho pesado, objetivado num objeto” (In: MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*, pg. 222). O trabalho em geral, compreendido enquanto categoria metodológica da crítica da economia política, portanto, não pode ser *imediatamente* confundido com o trabalho abstrato gerado no processo de desenvolvimento da produção do valor com base no desenvolvimento dos estágios da produção nas relações de troca.

mercadoria que funciona como equivalente da troca expressa o valor da outra mercadoria trocada. Em uma troca simples qualquer mercadoria é permutável por outra; portanto não comporta a igualdade e proporcionalidade qualitativas de outras mercadorias não implicadas nessa relação de troca específica. No contexto de uma produção e circulação maior de mercadorias, a expressão do valor pode se tornar desigual e desconexa, caso a diversidade das mercadorias, que se estende em uma série sem fim, comprometam a expressão das formas relativas do valor em um equivalente correspondente. Dessa maneira, falta nesse estágio das relações mercantis uma forma unitária no circuito geral dos trabalhos particulares que sirva de mediadora da série total dos processos de troca.

Dessa forma, o primeiro relacionamento das mercadorias com valores propriamente ditos, isto é, a expressão do valor em uma única e mesma mercadoria, onde totalidade das mercadorias exprime-se no mesmo equivalente, ocorre quando uma mercadoria particular assume, pelo hábito social, a função do valor (o ouro, por exemplo), ou seja, uma abstração. Segundo Marx, “[...] a realidade do valor das mercadorias só pode ser expresso pela totalidade de suas relações sociais, pois essa realidade nada mais é que a “existência social” delas, tendo a forma do valor, portanto, de possuir validade social reconhecida”⁴¹. O equivalente geral tem de estar, portanto, destacado de todas as outras mercadorias, mas como uma limitação meramente quantitativa, e que funcione como mercadoria-dinheiro. O valor assume, portanto, a *forma dinheiro*, isto é, a fixação da forma direta de equivalente nas relações mercantis, conforme no exemplo do ouro como mercadoria-dinheiro. O *preço* constitui a tradução monetária das mercadorias. A conexão as formas que expressam o valor, nas relações sociais, constitui o cerne da forma-mercadoria: a emancipação e domínio do abstrato na forma mais determinada do valor, o dinheiro.

Segundo Marx, “a condição de ter valor só se fixa nos produtos do trabalho quando eles se determinam como *quantidades de valor*”⁴², ou seja, enquanto houver determinação de valor mediado pelo tempo de trabalho, pela ação humana não consciente das relações sociais que a condicionam, bem como pela transformação da história em dado natural em decorrência dessa objetividade fantasmagórica. Por mais diversificados que sejam efetivamente os trabalhos particulares, a realidade social que

⁴¹ MARX, Karl. *O Capital*, p.88.

⁴² MARX, Karl. *O Capital*, Livro I, p.96.

os produziu passa a uma uniformização mediada pelo valor e, conseqüentemente, o caráter histórico dessas transformações é dissimulado na forma dinheiro. O ‘enigma’ do caráter fetiche da mercadoria reside no encobrimento das relações sociais objetivas e das características do trabalho na forma da mercadoria: a relação entre os trabalhos individuais e o trabalho geral caracteriza-se por uma dissimulação que culmina na reificação, “expressão objetiva” do absurdo, que são as marcas de um hábito social consolidado e não consciente:

Há uma relação física entre coisas físicas. Mas a forma mercadoria e a relação de valor entre os produtos do trabalho, a qual caracteriza essa forma, nada tem a ver com a natureza física desses produtos nem com as relações materiais delas decorrentes. Uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Para encontrar um símile, temos que recorrer à região nebulosa da crença. Aí, os produtos do cérebro humano, parecem dotados de vida própria, figuras autônomas que mantêm relações entre si e com os seres humanos. É o que ocorre com os produtos da mão humana, no mundo das mercadorias. Chamo a isso de fetichismo, que está sempre grudado aos produtos do trabalho, quando são gerados como mercadorias⁴³.

Com a metamorfose do trabalho em abstração, a propriedade privada surge como fonte da alienação dos homens entre si. O declínio das relações sociais diretas pode ser considerado um índice dessa metamorfose. Marx constata, então, que também as formas de consciência estão submetidas aos fenômenos externos e às leis objetivas do desenvolvimento do caráter fetiche da mercadoria, expressos na totalidade do trabalho social:

[...] os trabalhos privados atuam como partes componentes do conjunto do trabalho social, apenas através das relações que a troca estabelece entre os produtos do trabalho e, por meio deste, entre produtores. Por isso, para os últimos, as relações sociais entre seus trabalhos privados aparecem de acordo com o que realmente são, como relações materiais entre pessoas e relações sociais entre coisas, e não como relações sociais diretas entre indivíduos em seus trabalhos⁴⁴.

⁴³ MARX, Karl. *O Capital*, Livro I, p.94.

⁴⁴ MARX, Karl. *O Capital*, Livro I, p.95.

Benjamin, citando Marx, assinala que “a troca de mercadorias começa onde as comunidades terminam”⁴⁵. Esta anotação não pretende enfatizar um tom nostálgico na pesquisa benjaminiana, mas, antes de tudo, pôr em relevo o caráter desagregador do valor e o caráter da forma social do trabalho: o homem não trabalha apenas para si. Por isso o valor, enquanto relação social, submete e torna homogêneo o conjunto das demais relações sociais na sociedade burguesa. Por isso, em *O Capital*, os períodos pré-capitalistas da história são pensados em negativo ou em contraposição dialética à sociedade produtora de mercadorias: no período da Idade Média, por exemplo, era inexistente a objetivação fantasmagórica ou o mascaramento das condições sociais, ao contrário, o trabalho se produzia segundo relações pessoais e diretas, não pela relação entre coisas: a *dominação* ocorria de maneira explícita. De fato, essa concepção torna-se evidente já quando Marx, ao apresentar as limitações históricas que impossibilitaram Aristóteles de levar a cabo sua análise das relações de trocas mercantis, acaba por caracterizar a moderna sociedade capitalista como uma “uma sociedade em que a forma mercadoria é a forma geral do produto do trabalho, e, em conseqüência, a relação dos homens entre si como possuidores de mercadorias é a relação social dominante”⁴⁶. O mascaramento dessas relações na sociedade capitalista, origem da falsa consciência da práxis social vigente, são condicionadas pela efetiva divisão do trabalho em material e espiritual⁴⁷, pela inversão imposta pelo processo de naturalização da história. O valor, enquanto produto histórico nascido das relações sociais de produção – ou seja, o valor é ele mesmo uma relação social –, se descola e autoreproduz a si mesmo como que de maneira autônoma frente a todas as demais relações sociais de produção, em detrimento delas, e nivela superficialmente os trabalhos particulares, homogeneizando-os⁴⁸. No entanto, isso não ocorre conscientemente por parte dos homens, o processo de troca não está submetido ao seu controle nas condições atuais. Existe, portanto, segundo Marx, uma *tendência* dos produtores a naturalizarem tais relações sociais de produção cujo enfrentamento é decisivo para a superação dessa realidade. A naturalização da realidade resultante do desenvolvimento da forma valor constitui objetivamente a base das relações sociais reificadas. Assim, o fetiche não pode ser considerado apenas como fenômeno consciencial, mas como a forma e a base objetiva das relações de produção

⁴⁵ MARX, Karl. *Das Kapital*, vol I, ed. org. por Karl Korsch, Berlim, p. 99 citado por BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [X 3a, 1] p.698.

⁴⁶ MARX, Karl. *O Capital*, Livro I, p.82.

⁴⁷ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [X 1, 4] p.694.

⁴⁸ MARX, Karl. *O Capital*, Livro I, p.96.

modernas. Tal ponto, conforme a visão de Marx, é estratégico também para uma nova compreensão dos objetivos do projeto benjaminiano das *Passagens*:

O valor transforma cada produto do trabalho humano num hieróglifo social. Mais tarde, os homens procuram decifrar o significado do hieróglifo, descobrir o segredo de sua própria criação social, pois a conversão de objetos úteis em valores é, como a linguagem, um produto social dos homens⁴⁹.

Assim, a sociedade produtora de mercadorias repousa sob o signo do autoengano, como que imersa num estado letárgico que impossibilita o desenvolvimento do potencial emancipatório da humanidade. A chave do fetiche da mercadoria consiste no encobrimento que opera uma dissimulação do caráter social do trabalho, dissimulação de uma relação social definida, construída pelos homens, mas que assume – na vida prática, e não apenas nem primeiramente para a consciência – a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas mediadas pelo valor. Para Benjamin, as produções da cultura em todas as suas formas expressam tais relações fetichizadas e, dessa maneira, estruturam as formas de vida e de pensamento do coletivo sem que ele tome consciência de sua posição no processo de reificação. Com efeito, as próprias formas de consciência da sociedade burguesa são produtos de relações fetichizadas. Corroborando com as teses de Marx e ampliando o espectro da pesquisa sobre os fenômenos da reificação, Benjamin constata magistralmente a expressão das formas de consciência na extensão dos fenômenos resultantes do fetiche, inserindo-as na análise da transformação da mercadoria em fantasmagoria:

A propriedade que recai sobre a mercadoria como seu caráter fetichista é inerente à própria sociedade produtora de mercadorias, não como ela é em si, mas como representa a si mesma e acredita compreender-se quando faz abstração do fato que ela produz mercadorias. A imagem que ela assim produz de si mesma e que costuma designar como sua cultura corresponde ao conceito de fantasmagoria⁵⁰.

⁴⁹ MARX, Karl. *O Capital*, Livro I, p. 96.

⁵⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [X 13a] p.711.

As formas de consciência do universo cultural burguês do século XIX, as quais emergem como expressões determinadas das relações de produção, não estão isentas do fato de serem elas mesmas produzidas à medida que a própria sociedade produz mercadorias. Tal fato, marcante e constitutivo, é sempre relegado para a zona sombria do esquecimento. As formas de consciência interessam ao projeto benjaminiano na medida em que estão imersas no processo de objetivação fantasmagórica e são partícipes das relações fetichistas⁵¹ que correspondem ao conceito benjaminiano de *fantasmagoria*. Com efeito, o fetiche, como bem o sintetiza M. Pezzella⁵², constitui-se de um processo alquímico tríplice de dissolução do sensível através da *abstração*, da *reificação*, e do *domínio* do sensível por meio da redução dos elementos intrínsecos dos valores de uso em um terceiro elemento no valor, pela uniformização do trabalho social e pela naturalização que inverte e mascara a compreensão das relações sociais. A reificação está, portanto, no fundamento de concepções anti-históricas e conformistas, ou segundo Benjamin, na dissolução da história no mito, a qual está edificada no processo de abstração e na correspondente identificação desse processo como um dado objetivo apartado das condições de produção e da consciência dos produtores sobre tal processo da cadeia produtiva. Nas *Passagens*, a *Paris, capital do século XIX*, a constelação dos fenômenos abordados por Benjamin, que guardam ainda uma significação ambígua, prefiguram todas as formas reificadas do presente histórico na vida humana em todas as suas construções: é o caráter de ocultamento ‘metafísico’ que o fetiche incorpora à aparência da mercadoria.

⁵¹ Nesse ponto discordamos de Sergio Paulo Rouanet para quem “[...] o fetichismo, tal como concebido por Benjamin, deriva muito mais de sua teoria da alegoria que do primeiro volume do *Capital*” (In: ROUANET, Sergio Paulo. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 63.). Cf. também Nota 11 de AQUINO, João Emiliano. *Imagem onírica e imagem dialética em Walter Benjamin in Memória e consciência histórica*, Fortaleza: EdUECE, 2006, p. 144.

⁵² Sobre esse processo de dissolução do sensível nas relações fetichistas, o autor italiano, após enfatizar a relevância do trabalho de Benjamin para o desenvolvimento da categoria da reificação, sintetiza: “Il fetichismo delle merci si sviluppa in un processo alchemico di dissoluzione del concreto, che conosce tre fasi successive e complementari. La prima è quella descritta da Marx stesso e determina la subordinazione crescente delle qualità concrete dei corpi e del loro valore d’uso all’astrazione dei valori di scambio: non si produce più in primo luogo un prodotto utile, ma un prodotto trasformabile in danaro. Non si organizza più il lavoro in base alla sua qualità d’uso specifica, ma come forza generica trasformabile in danaro. In modo sempre più inarrestabile, la *quantità* astratta (di valore e di lavoro) diviene decisiva rispetto Allá *qualità* concreta (degli uomini e dei loro prodotti) [...]. Se questo è il fondamento immateriale del modo di produzione capitalistico, tutto il mondo peccativo dell’uomo, tutta l’esperienza ch’egli há dell’altro da sé e del mondo intorno a lui assumerà la stessa tonalità, la stessa tensione a dilovere le qualità sensibili e a destillare de esse um’astratta ontologia. Siamo di fronte a un modo di produzione che invita ad abolire sempre più integralmente la corporeità, il finito, la sua irripetibilità, distillando da essi una suprema e calcolabile razionalità formale” (In: PEZZELLA, M. *Il volto de Marilyn: L’esperienza del mito nella modernità*. Roma: manifestolibri, 1996, pp.14-15).

1.3. Aparência e crítica: o fenômeno originário

Signos arbitrários, letras e o quer que seja não substituem o fenômeno. [...] Aqui se trata propriamente de fenômenos que devem se tornar presentes à visão do corpo e do espírito, a fim de se poder reconstruir com clareza, para si e para os outros, sua origem e desenvolvimento.

Goethe, *A Doutrina das cores*.

É constante a reflexão de Walter Benjamin, durante todo seu percurso intelectual, sobre as questões e inter-relacionamentos entre a aparência (*Schein*), a linguagem e o plano da história. As pesquisas de Benjamin desde os seus primeiros trabalhos sobre filosofia da linguagem, eminentemente de caráter teológico, do período de juventude até a maturidade de suas análises materialistas não perdem jamais de vista o aspecto de reflexão em torno da vida histórica. Com isso, não se pode evidenciar propriamente fases de ruptura radical na produção do autor, mas de reestruturação de suas convicções teóricas basilares a respeito de um pensamento dialético na concepção de um senso crítico da história. O aspecto mais relevante dessa postura centra-se na teoria benjaminiana da verdade, apreendida na necessidade de uma linguagem que exponha e apreenda o caráter de transitoriedade da história, mas também se opondo às filosofias do sujeito e da representação mental. Assim, todas as questões, tanto estéticas quanto lingüísticas ou culturais, estariam amplamente assentadas sobre uma concepção dialética do tempo histórico.

O projeto sobre as passagens parisienses se firmaria como a consumação dos textos de juventude na tentativa de articular as dimensões da linguagem, da aparência e da vida histórica na constituição de uma historiografia materialista que se contrapõe a qualquer proposta de interpretação do mundo que se pautar, em última instância, no atemporal ou na naturalização dos produtos da história. Tampouco Benjamin está interessado na imagem de uma futura reconciliação, de um *topos* harmônico e abstrato de uma humanidade redimida. Estes tipos de interpretação são imediatamente o ‘contrário’ da vida histórica dos homens e se caracterizam como dissolução da história

no terreno do mito ⁵³. Com propósito explícito de articular uma teoria social crítica com base na interpretação dos fenômenos da *aparência* social cotidiana do capitalismo moderno e seus elementos estéticos na *Paris, capital do século XIX*, o projeto das *Passagens* coloca claramente, portanto, o problema de uma categorização teórica da aparência em dois planos diversos: o social e o estético ⁵⁴; ao mesmo tempo o projeto representa um adensamento teórico da perspectiva emancipatória do pensamento de Walter Benjamin de inspiração marxista.

O quadro metodológico, até onde foi possível ser desenvolvido, do trabalho inconcluso do autor alemão tem por desiderato estabelecer quais os tipos de interação e conexão existentes entre economia e cultura. A categoria social da reificação, pedra angular da interpretação das relações econômicas fetichistas, é conjugada a uma retomada da reflexão sobre a aparência estética nos marcos da constituição de uma teoria crítica da arte. Benjamin preconiza a transposição de uma série de categorias (não imediatamente concernentes à vida social e histórica) para o plano da história, entre elas a categoria estética de aparência. Daí, surgir inevitavelmente uma série de problemas: primeiramente, como articular uma crítica sem incorrer no risco de uma estetização da aparência social; em segundo lugar, se essa transposição é efetivamente possível; e, em terceiro lugar, como essa transposição pode se ancorar na categoria social da reificação. Aqui, não se trata propriamente do problema da legitimidade da transposição teórica, mas de assegurar os lineamentos do quadro metodológico desenvolvido por Benjamin e a articulação do seu pensamento por meio de apropriações teóricas de caráter eminentemente analógico. Dessa maneira, o ponto de contato entre a reflexão estética e

⁵³ O sentido dessa postura que diferencia mito e história, perene na obra de Benjamin, encontra-se expressa de maneira clara já em seus primeiros textos, como na abertura de um discurso pronunciado em 1915 intitulado *A vida dos estudantes*: “Há uma concepção de história que, confiando na eternidade do tempo, só distingue o ritmo dos homens e das épocas que rápida ou lentamente correm na esteira do progresso. A isso corresponde a ausência de nexos, a falta de precisão e de rigor na exigência que ela coloca em relação ao presente. A consideração que se segue visa, porém, um estado determinado, no qual a história se encontra repousada em um foco, tal como desde sempre nas imagens utópicas dos pensadores. Os elementos do estado final não estão manifestos como tendência amorfa do progresso, mas encontram-se profundamente engastados em todo presente como as criações e os pensamentos mais ameaçados, difamados e desprezados. Transformar o estado imanente da plenitude de forma pura em estado absoluto, torná-lo visível e soberano no presente, eis a tarefa histórica. Contudo, esse estado não pode ser expresso através da descrição pragmática de pormenores, da qual ele antes se furta, mas só pode ser compreendido em sua estrutura metafísica, como o reino messiânico ou a idéia da Revolução Francesa” (In: BENJAMIN, Walter. *Reflexões: a criança, o brinquedo, a educação*. Trad. br. de Marcus Mazzari. São Paulo: Summus, 1984. p.31).

⁵⁴ A base da interpretação que se segue está em AQUINO, João Emiliano. *Walter Benjamin e a aparência social no capitalismo* in COUTO, Edvaldo Souza; DAMIÃO, Carla Milani (Organizadores). *Walter Benjamin, Formas de percepção de estética da modernidade*. Salvador: Quarteto, 2008, pp. 207-224.

a teoria social é concebido na relação entre crítica de arte e a constituição de uma aparência estética criticável, bem como na exposição do plano de uma crítica do mito ou, mais apropriadamente, de uma crítica imanente da aparência mítica.

Pode-se abrir campo inicialmente para o entendimento da categoria de aparência na obra de Benjamin partindo de sua tese doutoral intitulada *O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (1919). Mais especificamente, na última seção⁵⁵, que trata da diferença das concepções de arte nos primeiros românticos e em Goethe. Com base no confronto entre estas filosofias da arte opostas em seus princípios, no âmbito da relação estética entre forma e conteúdo em vistas da criticabilidade das obras de arte, Benjamin propõe a noção de uma aparência estética criticável⁵⁶. Em primeiro lugar, os românticos alemães compreendiam a obra de arte enquanto Idéia, ou seja, ela se desenrola em um processo de reflexão infinita do *continuum* das formas. Para Novalis e F. Schlegel, por exemplo, a crítica tem o papel de dar continuidade às obras, de forjar o seu acabamento em uma reiteração constante – no *médium-de-reflexão* – de novas formas sem nunca estar sob a égide de um modelo canônico de arte, tal crítica se constitui no *a priori* da forma⁵⁷. Daí a polêmica radical desses autores com a doutrina da arte de Goethe, que celebra a produção artística grega como cânon para o artista. Diferentemente dos primeiros românticos, Goethe relaciona o fenômeno artístico ao Ideal, o qual se distingue por seu teor (*Gehalt*) e pelo seu conteúdo (*Inhalt*). Nesse sentido, a obra de arte seria marcada pela presença indireta do ideal em sua configuração sensível e concreta, pela refração do ideal na obra, cujo conteúdo pode se oferecer precariamente através da intuição dos arquétipos (*Urbilder*), estes jamais sendo propriamente ou diretamente percebidos, pois seu conteúdo é a idéia da natureza a qual as obras de arte devem se assemelhar. Os arquétipos permanecem “eleaticamente imóveis”, tais como a idéia no sentido que Benjamin atribui na sua leitura de Platão⁵⁸.

⁵⁵ BENJAMIN, Walter. *O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. br. de Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1993, pp. 114-123.

⁵⁶ Benjamin limita-se a apresentar o problema na tese doutoral, seu significado mais amplo será alcançado no ensaio sobre *As Afinidades eletivas de Goethe*.

⁵⁷ Essa concepção primeiro romântica é caracterizada por Benjamin da seguinte maneira: “A obra de arte não pode ser um torso. Deve ser um momento em movimento e transitório na forma transcendental vivente. Na medida em que ela se limita em sua forma, se faz transitória em uma configuração casual, numa configuração passageira torna-se, no entanto, eterna, via crítica./Os românticos queriam tornar absoluta a regularidade da obra de arte. Mas é apenas com a dissolução da obra de arte que o momento do casual pode ser dissolvido ou, antes, transformado numa regularidade” (In: BENJAMIN, Walter. *O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p. 119).

⁵⁸ A adoção de Platão por parte de Benjamin não significa uma retomada da ontologia realista hierárquica que cinde o mundo fenomênico das formas supra-sensíveis e primeiras, mas um questionamento da

A obra de arte assim concebida encerra, portanto, um paradoxo constitutivo: elas têm que se fazerem perceptíveis, no entanto, não são cópias dos arquétipos, mas apenas a eles se assemelham enquanto propiciam uma percepção refratária e descontínua do ideal. Na teoria goetheana da aparência estética, com base no *a priori* do teor, a crítica de arte fica inviabilizada, pois, sem padrão crítico, a aparência harmoniza-se consigo mesma. A idéia da natureza torna-se, nesse caso, apenas intuível.

É exatamente nesse paradoxo que se torna inteligível o conceito goetheano de fenômeno originário ou fenômeno primordial (*Urphänomen*)⁵⁹, que medeia a relação entre a filosofia da arte do poeta alemão e suas especulações sobre a natureza, bem como a posterior apropriação crítica dessa categoria por Benjamin. Desse modo é preciso salientar:

Abarcar a idéia da natureza e, deste modo, torná-la apta para ser arquétipo da arte (para ser puro conteúdo), este era, em última análise, o esforço de Goethe em sua averiguação dos fenômenos originários. A proposição, a obra de arte imita a natureza, pode portanto ser correta num sentido mais profundo, desde que se compreenda como conteúdo da obra de arte a natureza mesma e não a verdade natural⁶⁰.

Assim, somente na arte a natureza verdadeira intuível estaria presente, imageticamente visível, sob o estatuto de fenômeno originário, ao passo que na natureza visível, propriamente natural, ela estaria presente, mas escondida e dissolvida em meras aparições. Nesse ponto, com base em uma leitura desviada e apropriação crítica, opera-

fragilidade da linguagem no tocante à apreensão conceitual dos fenômenos. Nesse sentido, a “verdade” é imanente ao sensível e à transitoriedade temporal e relaciona, na realidade do mundo, a relação mútua entre beleza e verdade. Esta leitura benjaminiana ousada de Platão, do *Banquete* especificamente, é sintetizada com precisão por J. M. Gagnebin: “Não só a beleza é redimida de sua tendência a somente pertencer ao domínio do brilho (*Schein*) e da aparência (*Erscheinung, Schein*) pela sua última ligação à verdade; também esta, a verdade, precisa por assim dizer, da beleza para ser verdadeira: a verdade não pode realmente existir sem se apresentar, se mostrar e, portanto, aparecer na história e na linguagem. Não há, então, subsunção da beleza à verdade em uma hierarquia ontológica que submete o sensível ao inteligível e o aparecer ao ser. Entre verdade e beleza haveria uma relação de co-pertencimento constitutivo como entre essência e forma: como forma da verdade, a beleza não pode se contentar em brilhar e aparecer, se quiser ser fiel à sua essência, à verdade; e, reciprocamente, como essência da beleza, a verdade não pode ser uma abstração inteligível “em si”, sob pena de desaparecer, de perder sua *Wirklichkeit* (realidade efetiva)” (In: GAGNEBIN, Jeane-Marie. *Do Conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou Verdade e Beleza* in *Kriterion* vol.46 no.112 Belo Horizonte Dec. 2005, p. 190).

⁵⁹ Cf. MACHADO, Francisco de Ambrosio Pinheiro. *Imanência e História: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2004, pp. 94-99; e TIEDEMANN, Rolf. *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*. Trad. de Reiner Rochlitz. Actes Sud, 1987, pp. 81-92.

⁶⁰BENJAMIN, Walter. *O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, p.116.

se a distinção conceitual de Benjamin em relação a Goethe. O uso das categorias goethianas para a concepção de crítica apenas é possível se a idéia da natureza não for apreendida imediatamente como natureza do mundo, aparente e sensível - mais uma vez eis a leitura benjaminiana de Platão presente. A aparência sensível verdadeira agrega a si mesma o fenômeno originário, que lhe permite distingui-la de qualquer outra aparência sensível. De fato, a apropriação benjaminiana do fenômeno originário extrai, contrariamente às intenções de Goethe, a possibilidade da crítica imanente das obras de arte ao mesmo tempo em que forja uma noção de aparência que lhe corresponda, ou seja, como categoria que possui na criticabilidade seu elemento constitutivo.

Em *Origem do drama barroco alemão* (1925), o conceito de fenômeno originário surge metamorfoseado na noção de origem (*Ursprung*), a qual se diferencia prontamente da noção de gênese ou proveniência. Como assinala Benjamin, a origem não se destaca dos fatos históricos ao passo que também não pode ser compreendida em aspectos meramente cronológicos⁶¹, mas sim enquanto aquilo que não se destaca da pré e pós-história do fenômeno, em um processo de destruição que configura, ao mesmo tempo, a sua redenção platônica.

Desse modo, o fenômeno originário seria a intuição do não-perceptível e da forma inteligível *dos* e *nos* fenômenos visíveis. Como idéia da natureza, tal forma é imanente à coisa e configuradora dos fenômenos perceptíveis. Goethe em sua *Doutrina das cores* (1804) aborda o conceito de fenômeno primordial, exemplificado no esboço da constituição do fenômeno cromático, como captação dos fenômenos concretos em escala progressiva, cuja totalidade emerge como percepção simultânea que não pode ser conservada⁶². Assim, conforme a postura antimetafísica de Goethe:

⁶¹ Benjamin apresenta essa concepção no famoso “Prefácio”, visando esclarecer o procedimento teórico elaborado em sua obra: “O termo *origem* não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese. O originário não se encontra nunca no mundo dos fatos brutos e manifestos, e seu ritmo só se revela a uma visão dupla, que o reconhece, por um lado, como restauração e reprodução, e por outro lado, e por isso mesmo, como incompleto e inacabado. Em cada fenômeno de origem se determina a forma com a qual uma idéia se confronta com o mundo histórico, até que ela atinja sua plenitude na totalidade de sua história. A origem, portanto, não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história” (In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*, pp.67-68).

⁶² GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*, Tradução e seleção de Marco Gianotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993, p.60.

Expressar a essência de algo é propriamente um empreendimento inútil. Percebemos efeitos, e uma história completa destes bem poderia abranger a essência daquele. Em vão nos esforçamos por descrever o caráter de uma pessoa, mas basta reunir suas ações e feitos para que uma imagem do seu caráter nos seja revelada ⁶³.

Os fenômenos originários articulam-se como a união de opostos nos fenômenos aparentes particulares ⁶⁴ em uma polaridade primordial imanente, pois, nas palavras de Goethe, “tudo o que aparece, tudo que se manifesta como fenômeno, deve indicar ou expor uma cisão originária que pode ser unificada, ou uma unidade primordial que pode ser cindida” ⁶⁵. Assim, o fenômeno originário está no limite da intuição e da ciência, ou seja, ele é um fenômeno básico que está acima de rubricas específicas do conhecimento (quer empírico, quer científico) enquanto saber que integra a totalidade das investigações sobre a natureza ⁶⁶. Dirigindo-se especialmente ao físico e ao filósofo, o poeta alemão afirma que, portando o saber do fenômeno que perpassa e se apresenta em todo particular sem a necessidade de elementos intermediários, ambos “[o físico e o filósofo] estarão, assim, no ponto máximo da empiria, de onde podem ter uma visão retrospectiva e geral de todos os graus da experiência e talvez até possam, se não adentrar, ao menos entrever o âmbito teórico” ⁶⁷.

Contudo, o fenômeno primordial, enquanto presença do geral no particular e oposição imanente ⁶⁸, não é apreendida de imediato pela linguagem, a qual sempre é refratária e não expressa diretamente objetos. Isto não significa dizer que haja uma

⁶³ GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*, p.35

⁶⁴ GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*, p.60.

⁶⁵ GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*, p.132.

⁶⁶ GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*, p.91.

⁶⁷ GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*, p.130.

⁶⁸ Goethe compõe em torno da determinação do fenômeno cromático uma expressão imagética dessa polaridade imanente aos fenômenos em uma unidade que não pode ser efetivamente decomposta. O poeta alemão procede da seguinte maneira: “Em termos gerais, a cor pode se determinar por dois lados. Apresenta uma oposição que denominamos polaridade, que pode ser designada por mais ou menos:

+	-
amarelo	azul
ação	privação
luz	sombra
força	fraqueza
claro	escuro
quente	frio
proximidade	distância
repulsão	atração
afinidade com ácidos	afinidade com álcalis”

(In: GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*, pp.122-123)

renúncia à descrição fenomênica, mas a exigência de que se faça um uso consciente da linguagem que possa, dentre suas possibilidades, superar aspectos fenomênicos unilaterais e fornecer uma expressão ao máximo vívida dos fenômenos em suas relações mais diversas ⁶⁹. Enfim, os fenômenos originários não se referem somente à aparência enquanto tal, mas também à experiência a ela relacionada:

O que integra o fenômeno se deve separar para manifestar-se fenomenicamente. O que está separado se busca de novo e pode de novo reencontrar-se e reunir-se; no sentido inferior, enquanto ele se mistura somente com seu oposto, se associa com ele, de modo que o fenômeno se torna insignificante ou, pelo menos indiferente. Mas a reunião pode ter lugar também no sentido superior, enquanto o que está separado se desenvolve gradualmente e produz mediante a conexão das partes que se desenvolveram, uma terceira coisa nova, superior, inesperada ⁷⁰. [*Tradução do autor*]

Para Benjamin, em consonância com Goethe nesse procedimento triádico, a aparência não seria, como na maior parte das teorias metafísicas, o invólucro de uma essência que permanece escondida nem tampouco seria a fusão de ambas. A verdade da aparência confunde-se com o seu próprio aparecer, no desenrolar mesmo de sua própria exposição (*Darstellung*) ⁷¹. O teor de verdade emerge pelo expediente da fixação do “sem-expressão” (*Ausdrucklose*) porque quebra a unidade da aparência consigo mesma e apresenta os elementos de sua constituição histórica, ou seja, os elementos transitórios. Por “sem-expressão” na obra de arte Benjamin entende aquilo que pode ser imobilizado enquanto elemento integrante da aparência: uma imagem fragmentária, um gesto, uma palavra, algum aspecto fortuito ou “irrelevante”, a fim de que a própria

⁶⁹ GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*, p. 135 e p. 130

⁷⁰ Na tradução espanhola: “Lo que integra el fenómeno se debe separar solo para manifestarse fenomênicamente. Lo que está separado se busca de nuevo y puede de nuevo reencontrarse y reunirse; en el sentido inferior, en cuanto él se mezcla sólo con su opuesto, se asocia co él, de modo que el fenómeno se hace insignificante o, por lo menos, indiferente. Péro la reunión puede tener lugar también en el sentido superior, en cuanto lo que está separado se desarrolla gradualmente y produce, mediante la conexión de las partes que se han desarrollado, una tercera cosa nueva, superior, inesperada”(In: GOETHE, J. W. *Teoría de la naturaleza*. Trad. esp. Diego Sánchez Meca. Madri: Tecnos, 1997, p.177).

⁷¹ J. M. Gagnebin caracteriza a questão da auto-exposição da verdade na filosofia de Benjamin radicada no *médium* da linguagem para além mesmo de questões retóricas ou metodológicas, por mais relevantes que possam ser; assim, esta especificidade do pensamento filosófico ultrapassa a cisão entre sujeito e objeto, própria das filosofias da representação modernas: “A exposição não diz respeito à ordenação de elementos já acolhidos, mas ao próprio recolher e acolher desses elementos pelo pensar. Para Benjamin, portanto, não se trata somente de analisar as várias formas de exposição que pode adotar o *conhecimento* filosófico; mais radicalmente, trata-se de resguardar uma outra dimensão do pensamento e da escrita filosóficos: não levar a conhecimento(s), mas expor/apresentar a verdade” (In: GAGNEBIN, Jeane-Marie. *Do Conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou Verdade e Beleza*, p. 186).

aparência seja suspensa e que haja uma interrupção de seu movimento harmonioso – parafraseando Marx, é preciso se apropriar da matéria no detalhe. Nesse ínterim, a fixação do “sem-expressão” permite a exposição da verdade da aparência à medida que a libera de ser “mera aparência” (blosser Schein) por meio de sua imobilização. Em um distanciamento crítico do romantismo, Benjamin situa a verdade da obra em sua particularidade exposta pela crítica de arte por meio da fixação do “sem-expressão”, isto é, com base na percepção do fenômeno originário na aparência estética, a qual carrega uma oposição interna. A beleza e a verdade, longe de comporem o quadro hierárquico das ontologias tradicionais, são compreendidas necessariamente como aparência não-harmônica e imanentemente criticável.

Levando em conta o conceito de aparência constituída pela sua criticabilidade, aparência estética e crítica de arte estão intimamente relacionadas ao problema da aparência mítica no âmbito do quadro metodológico desenvolvido no projeto das *Passagens*. Da mesma forma Benjamin, já na obra sobre o drama barroco, diferencia o conteúdo mítico da tragédia do caráter histórico do *Trauerspiel* que se apresenta ambigualmente na aparência do mito, mas possui seu sentido enquanto luto lúdico que se prepara para uma vida histórica. O mito, como apresentação naturalizada da vida histórica do homem, está diametralmente oposto à história. Benjamin empreende uma crítica do mito opondo seu teor de coisa, apreendida na forma do comentário, ao teor de verdade que se traduz em dialética crítica da história, ou uma destruição dos seus elementos de naturalização. No século XIX, os primeiros objetos produzidos na cadeia produtiva do capitalismo desenvolvido assumem significação ambígua no contexto da aparência social. Para Benjamin, esses fenômenos da cultura do fetiche da mercadoria, traduzidos na aparência mítica, são compreendidos como uma espécie de texto e possuem, portanto, uma legibilidade própria ⁷². Conforme Benjamin, “A expressão

⁷² A base de esclarecimento e problematização dos pressupostos metodológicos do esforço interpretativo empreendido nas *Passagens* encontram-se também, em estado germinal, na filosofia benjaminiana da linguagem presente no texto de juventude *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana* de 1916, onde se desdobra uma teoria do nome que compreende a linguagem como mediadora da realidade em contraposição a uma função meramente instrumental ou designadora do mundo, a qual Benjamin definirá categoricamente como concepção burguesa da linguagem. No entanto, o confronto desta teoria com as teses materialistas desenvolvidas na fase madura do pensador das *Passagens*, as quais sugerem implicações mútuas entre gnosologia e filosofia da história, indica a permanência do papel da linguagem como expressão e apresentação do mundo, de onde emergem os conceitos e categorias. As noções metodológicas fundamentais de imagem dialética, constelação e origem, por exemplo, exprimem sua função de apresentação e crítica fundadas no *medium* da linguagem. No referido texto de juventude, Benjamin parte da distinção, a ser superada, entre essência espiritual e essência lingüística que tornam possível a *expressão* de conteúdos espirituais comunicáveis para garantir a própria compreensão da

“livro do mundo” indica que se pode ler o real como um texto. Assim será tratada aqui [, nas *Passagens*] a realidade do século XIX. Nós abriremos o livro do que aconteceu”⁷³.

Com efeito, o caráter fetiche da mercadoria, enquanto fenômeno originário das relações sociais capitalistas, possibilita uma transposição da análise da aparência enquanto categoria estética para o plano social e histórico. Na medida em que a aparência social engloba as relações de produção reificadas da sociedade burguesa apresenta-se como produto de relações sociais míticas, na aparência coisificada e ambígua dos produtos do século XIX⁷⁴. Donde se conclui que a resposta de Benjamin para o problema da relação entre superestrutura e base econômica não ocorre simplesmente como reflexo do desenvolvimento das forças produtivas na cultura, mas pela conexão expressiva (*Ausdruckszusammenhang*) de ambas as esferas da atividade humana.

realidade como linguagem; posteriormente, estabelece a diferença entre a linguagem das coisas e o ato que distingue a linguagem humana, i. é, o ato de *nomear*; em seguida faz menção sobre a importância da teoria do nome próprio bem como do conceito de tradução para, enfim, discutir as consequências da teoria lingüística fundamentada teologicamente. Portanto, esse ensaio é fundador de muitos conceitos posteriores da obra benjaminiana: a tematização da linguagem permeia todas as demais questões, pois toda realidade, seja ela animada ou inanimada, tem necessidade de apresentar pela *expressão* seu conteúdo espiritual. A total ausência de linguagem não pode jamais ser concebida. Na verdade, a própria realidade é linguagem, como bem exprime enfaticamente Benjamin: “Numa palavra: toda e qualquer comunicação de conteúdos é linguagem, sendo a comunicação através da palavra apenas um caso particular, subjacente a conteúdos humanos ou que nele se baseiam (justiça, poesia, etc.). Mas a existência da linguagem não se estende apenas por todos os domínios da manifestação espiritual do homem que, em qualquer sentido, contém sempre língua, mas acaba por estender-se, pura e simplesmente, a tudo” (In: BENJAMIN, Walter. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana* in *Sobre arte, técnica, linguagem e política* in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Traduções de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto; prefácio de T. W. Adorno Lisboa: Relógio d'água, 1992, p. 177)

O aspecto teológico não minimiza o caráter crítico e histórico da linguagem, os quais por sua vez não estão ancorados em uma “mística da história”. A esse respeito, Benjamin também é enfático: “A palavra humana é o nome das coisas. Assim, já não pode aceitar-se a idéia correspondente à perspectiva burguesa da língua, de que a palavra se comporta de forma aleatória relativamente à coisa, de que, através de uma qualquer convenção, seria um signo oposto às coisas (ou ao conhecimento delas). A língua nunca dá *meros* signos. Mas é também ambígua a recusa da teoria lingüística burguesa pela teoria lingüística mística. Pois, segundo esta, a palavra é pura e simplesmente a essência da coisa. Isto é incorreto porque a coisa em si não tem palavra, é criada a partir da palavra de Deus e conhecida no seu nome segundo a palavra humana. Mas este conhecimento da coisa não é criação espontânea, não acontece a partir da linguagem de forma absolutamente ilimitada e infinita tal como a esta sucede; o nome que o homem dá as coisas assenta no modo como ela se lhe transmite” (In: BENJAMIN, Walter. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, pp. 188-189).

⁷³ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [N 4, 2], p.506.

⁷⁴ Cf. AQUINO, João Emiliano. *Walter Benjamin e a aparência social no capitalismo*, p.208: “O emprego deste conceito goetheano de fenômeno originário, já metamorfoseado no sentido benjaminiano de origem, se legitimaria num estudo das passagens que teria como fundamento o conceito de reificação justamente à medida que os fatos econômicos aparecem, se manifestam nos próprios fenômenos empíricos, perceptíveis, que Benjamin tem em vista”.

O próprio Benjamin, em uma autoelucidação dos aspectos metodológicos do projeto das *Passagens*, reiterando mais uma vez uma analogia deste trabalho com livro sobre o barroco, reafirma a necessidade de apreender o desenvolvimento das formas de vida do século XIX a partir dos fatos econômicos tomados como fenômenos originários da cultura do fetiche da mercadoria e, dessa maneira, a inserção da categoria da aparência na interpretação da história:

Ao estudar, em Simmel ⁷⁵, a apresentação do conceito de verdade de Goethe, ficou muito claro para mim que meu conceito de origem [*Ursprung*] no livro sobre o drama barroco é uma transposição rigorosa e concludente deste conceito goetheano fundamental do domínio da natureza para aquele da história. Origem – eis o conceito de fenômeno originário transposto do contexto pagão da natureza para os contextos judaicos da história. Agora, nas *Passagens*, empreendo também um estudo da origem. Na verdade, persigo a origem das formas e das transformações das passagens parisienses desde seu surgimento até o seu ocaso, e a apreendo nos fatos econômicos. Estes fatos, do ponto de vista da causalidade – ou seja, como causas –, não seriam fenômenos originários; tornam-se tais apenas quando em seu próprio desenvolvimento – um termo mais adequado seria desdobramento – fazem surgir a série das formas concretas das passagens, assim como a folha, ao abrir-se, desvenda toda riqueza do mundo das plantas ⁷⁶.

⁷⁵ Trata-se de um estudo de 1913, onde Simmel apresenta a estrutura filosófica do conceito de fenômeno originário, bem como o deslocamento dessa concepção para a teoria do conhecimento e da linguagem com a síntese goethiana “verdadeiramente genial” de aparência e essência. Eis como ele apresenta o conceito: “El “protofenómeno” – tal como la génesis de los colores a base de claro y oscuro, el aumento y disminución rítmicos de la fuerza de atracción de la tierra como causa de los câmbios atmosféricos, el desarrollo de los organos de las plantas a partir de la forma de la hoja, el tipo de los vertebrados – es el caso más puro, sencillamente típico de una relación, de una, de un desarrollo de la existencia natural, y por lo tanto, por una parte, una cosa distinta del fenómeno ordinario que suele mostrar esta forma fundamental en mezclas y desviaciones, pero, por otra, es precisamente fenómeno, aun cuando dado solo en visión espiritual, aunque a veces también “de algún modo presentado desnudo a los ojos del observador atento”. De ordinario representamos la ley universal de las cosas como situadas de algún modo fuera de ellas: en parte objetivamente, en cuanto su validez inespacial e intemporal la hace independiente de la contingencia de su realización material en el tiempo y en el espacio, en parte subjetivamente, en cuanto es asunto exclusivo del pensamiento y no se expone a nuestras energias sensibles que nunca pueden percibir más que lo particular, nunca lo universal. El concepto de “protofenómeno” quiere superar esa separación: es la ley intemporal misma en intuición temporal, lo universal que se manifiesta directamente en forma particular. Porque eso existe, puede decir Goethe: “Lo supremo sería comprender que todo lo fáctico es ya teoría. Lo azul del cielo nos revela la ley fundamental de la cromática. Que no se busque nada detrás de los fenómenos; ellos mismos son la teoría”. [...] Para el uso general del lenguaje, fenómeno es aquello que existe dentro de los sentidos y mediante ellos; en consecuencia, parece completamente absurdo que el fenómeno haya de verse algo que contradiga a los sentidos” (In: SIMMEL, Georg. *Goethe*. Trad. esp. De José Rovira Armengol. Buenos Aires : Nova, 1949, pp. 63-65).

⁷⁶BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [N 2a, 4], p. 504.

Em suma, o trabalho sobre as galerias comerciais parisienses do século XIX constitui um desdobramento da categoria de reificação, cuja centralidade permite a inteligibilidade dos fenômenos mais variados e díspares como a moda, os reclames, o nome das ruas, o interior das moradias e os espelhos, a produção literária e até mesmo tipos sociais como o colecionador, ou seja, permite ver como os elementos mais palpáveis e concretos da aparência social cotidiana estão vinculados originariamente à constelação dos fenômenos da cultura do fetiche da mercadoria.

1.4. Indicações preliminares da categoria de expressão

O sentido do fenômeno originário nas *Passagens* consolida-se na apreensão dos fatos econômicos no fluxo da contradição entre o desenvolvimento das forças produtivas na sociedade produtora de mercadorias e a utilização social dessas forças, que constituem as relações de produção. Benjamin incorpora ao projeto a idéia de ampliação da teoria da superestrutura de Marx. O problema da relação entre a base econômica e a cultura não podem, entretanto, ser concebidos de maneira meramente causal, como se as formas de vida espiritual fossem configuradas exteriormente pelo nível do conjunto das forças sociais de produção. Essa contradição, sempre tensa, inscrita nas formas culturais produzidas pelo coletivo dá forma a todas as construções da sociabilidade moderna e geram imagens de sonho, tal como ocorre similarmente na experiência do indivíduo. Com efeito, a hipótese lançada nesta investigação está ancorada na proposta de Benjamin de uma transposição, por analogia, do modelo pulsional de Freud (1856-1939)⁷⁷ dos fenômenos individuais para os fenômenos coletivos. O suporte teórico dessa analogia se efetiva pelo conceito de *expressão* (*Ausdruck*), ou seja, o modo como a base econômica se expressa em produções culturais e sociais específicas, na aparência fenomênica. As formas sociais determinadas de utilização das forças coletivas de produção articulam um espaço simbólico onde se desdobram tipos específicos de relação social. Assim, os fenômenos reificados da cultura ganham uma legibilidade própria na interpretação da aparência mítica. De fato, Benjamin confere uma nova legitimidade dos índices históricos concretos sem recair em uma estetização da aparência ou em uma psicologização do fetiche. Daí, a relevância conceitual da categoria de expressão como é desenvolvida nas anotações das *Passagens*, bem como a justificação teórica da abordagem das formas de consciência dos oitocentos parisiense:

A questão é, de fato, a seguinte: se a infra-estrutura determina de certa forma a superestrutura no material do pensamento e da experiência, mas se esta determinação não se reduz a um simples reflexo, como ela então deve ser caracterizada, independente da causa da questão da causa de seu surgimento? Como sua expressão. A superestrutura é a expressão da infra-estrutura. As condições econômicas, sob as quais a sociedade existe, encontram na superestrutura a sua expressão –

⁷⁷ Sobre a influencia da obra de Freud no pensamento de Benjamin cf. ROUANET, Sergio Paulo. *Édipo e o Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1990.

exatamente como o estomago estufado de um homem que dorme, embora possa “condicioná-lo” do ponto de vista causal, encontra no conteúdo do sonho não o seu reflexo, mas sua expressão⁷⁸.

A *integração* da psicanálise ao projeto de uma historiografia materialista aproxima, portanto, as construções teóricas de Goethe e Freud na medida em que os produtos culturais das relações fetichizadas do século XIX são compreendidos na categoria de reificação como fenômeno originário e, conseqüentemente, se expressam pela aparência mítica na forma de sonho do coletivo. O significado da transposição das aquisições de Freud para o plano histórico tem conotação eminentemente política, isto é, Benjamin propõe uma leitura política da história no uso desses conceitos na interpretação (*Deutung*) do sonho coletivo⁷⁹. O intuito dessa proposta é explodir a estrutura do mito e apresentar a origem histórica de sua constituição para o coletivo. Por isso, assevera Benjamin:

É um dos pressupostos tácitos da psicanálise que a oposição categórica entre sono e vigília não tem valor algum para determinar a forma de consciência empírica do ser humano, mas cede o lugar a uma infinita variedade de estados de consciência concretos, cada um determinado pelo grau de vigília de todos os centros possíveis. Basta, agora, transpor o estado da consciência, tal como aparece desenhado e seccionado pelo sonho e pela vigília, do indivíduo para o coletivo. Para este, são naturalmente interiores muitas coisas que são exteriores para o indivíduo. A arquitetura, a moda, até mesmo o tempo atmosférico, são, no interior do coletivo, o que os processos orgânicos, o sentimento de estar doente ou saudável são no interior do indivíduo. E, enquanto mantêm sua forma onírica, inconsciente e indistinta, são processos tão naturais como a digestão, a respiração etc⁸⁰.

Daí, o interesse do autor alemão pelos desafios lançados pela psicanálise na constituição de uma epistemologia crítica do conhecimento histórico vinculado à compreensão das relações sociais reificadas e, com isso, também, uma teoria das formas de percepção modernas. A leitura intensa de Freud torna-se evidente em alguns textos tardios e da simples revisão das várias formulações do projeto das passagens verifica-se

⁷⁸ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [K 2, 5], p. 473.

⁷⁹ As determinações conceituais do sonho coletivo nos próprios fenômenos culturais enquanto imagens oníricas do século XIX serão desenvolvidas no segundo capítulo deste trabalho. No momento, o mais importante é a compreensão da conexão expressiva entre economia e cultura como propedêutica para o desdobramento do fetiche nas fantasmagorias do século XIX.

⁸⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. [K 1, 5], p. 434.

essa *integração* da psicanálise. Aqui, os surrealistas também cumprem um importante papel: eles foram responsáveis por transpor as aquisições de Freud para o domínio da história em sua prática artística. Com essa dupla influência de Freud e dos surrealistas⁸¹, Benjamin, com base em um rearranjo do conjunto das categorias apresentadas, entrecruza as implicações políticas e teóricas da psicanálise, gerando uma forma própria de concebê-la.

A categoria de expressão evoca, portanto, o modo como o coletivo gera um espaço simbólico em sua maneira específica de se relacionar com as forças produtivas. O século XIX, enquanto objeto da pesquisa de Benjamin, é marcado pela ambigüidade de seus produtos culturais; aí, a ambigüidade também se expressa pela confusão incipiente na determinação de valor de uso e valor de troca, onde a experiência do sonho coletivo configura um caso exemplar:

Se uma poesia, uma representação imaginária, pudesse originar-se dos reprimidos e econômicos conteúdos da consciência de um coletivo, tal como Freud afirma em relação a conteúdos sexuais de uma consciência individual, teríamos diante dos olhos, com esta descrição, a sublimação perfeita das passagens com suas miudezas vicejando nas prateleiras⁸².

O grande empreendimento do projeto das passagens parisienses trata de decifrar e elucidar o sonho coletivo do século XIX no desdobramento da categoria de reificação através da análise exaustiva da sua expressão cultural na extensão das trocas mercantis. A constatação da atuação do caráter fetiche da mercadoria no século XIX, que se apresenta como mito moderno, ou como máscara da vida histórica, é também do maior

⁸¹ Louis Aragon aborda em *Le paysan de Paris* (1926) o século XIX e as passagens como ruína da cultura burguesa, em seu momento mais adiantado de decomposição já no século XX. Mas para os integrantes da vanguarda artística, o foco principal era construir, com base nesses dejetos culturais, uma mitologia moderna, pois, segundo eles, “o mito é a única voz da consciência” (in: ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. Trad. br. de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996, p.152). A postura de Benjamin ante ao surrealismo é ao mesmo tempo de adesão e crítica. Sua crítica recai sobre a posição positiva dos surrealistas em relação ao mito, ao passo que reconhece o valor da tematização dos elementos do sonho coletivo por Aragon e Breton nas construções materiais e urbanas. A categoria benjaminiana do despertar superará a postura surrealista deslumbrada com a mitologia moderna. Sobre a adesão crítica de Benjamin ao surrealismo cf. LÖWY, Michael. *Walter Benjamin et le surréalisme: histoire d'un enchemement révolutionnaire* in *Revue Europe*, ano 74, n° 804, abril 1996, Paris, pp.79-90; AQUINO, João Emílio. “Dissolução da ‘mitologia’ no espaço da história”: notas sobre o surrealismo, o sonho e o despertar em Walter Benjamin in *Revista de Humanidades*, volume 23, n° 2, julho/dezembro 2008, Fortaleza, pp. 99-106; e GATTI, Luciano. *Walter Benjamin e o surrealismo: escrita e iluminação profana* in *Artefilosofia*, Ouro Preto, n°6, pp. 74-94, abril 2009.

⁸² BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [R2, 2], p. 582.

interesse prático. Sua interpretação crítica direciona-se no intuito de romper com a estrutura da consciência mítica que obscurece os sentidos da história e submete o homem às potências sobre-humanas, mas que não passam de relações sociais mascaradas na aparência do mito. A esse respeito, Benjamin afirma enfaticamente:

Não só as formas em que se manifestam os sonhos coletivos do século XIX não podem ser negligenciadas, não só elas o caracterizam de maneira muito mais decisiva do que aconteceu em qualquer século anterior: elas são também – se bem interpretadas – da maior importância prática, permitindo-nos conhecer o mar em que navegamos e a margem da qual nos afastamos. É aqui, em suma, que precisa começar a “crítica” ao século XIX. Não a crítica ao seu mecanismo e maquinismo, e sim ao seu historicismo narcótico e à sua mania de se mascarar, na qual existe, contudo, um sinal de verdadeira existência histórica, que os surrealistas foram os primeiros a captar. Decifrar este sinal é a proposta da presente pesquisa. E a base revolucionária e materialista do Surrealismo é uma garantia para o fato de que, no sinal da verdadeira existência histórica, de que se trata aqui, o século XIX fez sua base econômica alcançar sua mais alta expressão⁸³.

As determinações teóricas preliminares da expressão situam-se, portanto, no plano de quatro relações: primeiro como desdobramento do fetiche e da teoria do valor nos fenômenos mesmos; na disparidade de uma relação não causal entre o desenvolvimento moderno das forças produtivas e o uso social dessas mesmas forças; pela integração da psicanálise no modelo de compreensão da aparência mítica enquanto sonho do coletivo; e como ampliação da teoria da superestrutura na noção de espaço simbólico. A compreensão completa dessa categoria apenas é possível com exposição da extensão do conteúdo concreto do sonho coletivo nos próprios fenômenos, seguida da sua interpretação crítica no momento do despertar.

⁸³ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [K1a, 6], pp. 435-436.

CAPÍTULO II

APRESENTAÇÃO DOS TRAÇOS DO MODERNO COMO TEMPO DO INFERNO: UMA HISTÓRIA MATERIAL DO SONHO COLETIVO

A tempo aprendi a me mascarar nas palavras, que, de fato, eram como nuvens. O dom de reconhecer semelhanças não é mais que um fraco resquício da velha coação de ser e se comportar semelhantemente. Exercia-se em mim por meio de palavras. Não aquelas que me faziam semelhante a modelos de civilidade, mas sim às casas, aos móveis, às roupas.

Walter Benjamin, *Infância em Berlin por volta de 1900*.

O presente capítulo trata do espaço simbólico das imagens oníricas enquanto produções sociais e históricas determinadas. Para tanto, são abordadas as determinações conceituais do sonho coletivo nos próprios fenômenos culturais em seus aspectos imediatamente sensíveis: a tese da interpenetração do antigo e do novo e dos conceitos de repetição e do eterno retorno do mesmo. Pretende-se conferir à categoria de expressão seu conteúdo imagético e, portanto, histórico do espaço simbólico gerado na interação do uso social das forças produtivas do século XIX. Mediante um recorte dos principais fenômenos trabalhados por Benjamin nas *Passagens*, vislumbra-se a conexão expressiva entre economia e cultura como condição necessária para o desdobramento do fetiche nas fantasmagorias do século XIX, bem como a concretude dos fatos econômicos enquanto fenômenos originários da aparência mítica.

2.1. Sobre a proto-história do século XIX: antigo e moderno

A concepção do mito moderno criticada por Walter Benjamin não se encontra formulada em um plano linear e esquemático, mas em um espaço imagético. Antes de tudo, o mito é uma aparência de continuidade que aprisiona a vida histórica. A verdade da realidade histórica é transitória, ambígua, não-harmônica e não pode, portanto, ser apreendida por um esquema exclusivamente conceitual e fechado. O projeto benjaminiano de uma teoria social crítica estabelece o comentário do mito moderno,

com base na interpretação dos fenômenos urbanos da Paris do século XIX. O desdobramento da forma fetiche traduz-se em fantasmagorias que envolvem a extensão da trocas mercantis capitalistas, expressando-se na totalidade das formas de vida: “Tais criações sofrem essa “iluminação” não somente de maneira teórica, por uma transposição ideológica, mas também na imediatez da presença sensível”⁸⁴. O elemento que condensa o sentido de tais fenômenos está na história material da constituição das passagens comerciais parisienses e o cabedal fulgurante de suas imagens, centro das mercadorias de luxo e cenário da primeira iluminação a gás. Duas condições materiais proporcionaram sua aparição: a conjuntura favorável do comércio têxtil após 1822 e uso em larga escala do ferro na arquitetura. Benjamin recolhe a descrição clássica desses centros comerciais em um *Guia Ilustrado de Paris* de 1852 com fins propagandísticos:

Estas passagens, uma recente invenção do luxo industrial, são galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore que atravessam quarteirões inteiros, cujos proprietários se uniram para esse tipo de especulação. Em ambos os lados dessas galerias, que recebem luz do alto, alinham-se as lojas mais elegantes, de modo que tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura⁸⁵.

O mundo da moderna sociedade, produtora de mercadorias, munido de formas novas de produção material – que Benjamin denomina de “auge do capitalismo” (*Hochkapitalismus*) – está fortemente marcado pela reativação de forças míticas. Benjamin questiona o caráter da tese weberiana do *desencantamento do mundo* no processo de secularização trazido à baila pelo capitalismo. O desenvolvimento da produção de riqueza, o domínio da natureza pela ciência e a técnica, a ampliação do sistema democrático burguês não baniram do mundo profano o universo das forças sobre-humanas que atuam à revelia da consciência histórica. As novas relações sociais, sob o signo do fetichismo da mercadoria, provocaram um deslocamento desta esfera do “sagrado” ao elevar inconscientemente o modo de produção ao status de autêntica religião secular⁸⁶. No contexto das relações fetichistas, o mundo moderno abriu espaço

⁸⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens, exposé de 39*, p.53

⁸⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens, exposé de 35*, p.40. Cf. o levantamento sociológico das passagens feitas por Palmier in PALMIER, Jean-Michel. *Walter Benjamin, Le chiffonier, l'ange et le petit bossu*. Paris: Klincksieck, 2006, pp. 745-775.

⁸⁶ Cf. GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Teologia e Messianismo no pensamento de W. Benjamin*, in Revista Estudos Avançados 13 (37), USP, 1999, pp. 196-197: “Benjamin tratou do fenômeno religioso em vários

para um renascimento potente do mito, pois, conforme Benjamin, “o capitalismo foi um fenômeno natural com o qual um novo sono, repleto de sonhos, recaiu sobre a Europa e, com ele, uma reativação de forças míticas”⁸⁷. Para M. Pezzella essa visada sobre o moderno conjugada a uma teoria do mito é o elemento novo da produção benjaminiana tardia embasada nas *Passagens*:

Uma reflexão originalmente teológica – a luta contra as potências míticas – se atualiza na percepção inquietante do capitalismo moderno, que é o lugar de interseção do que é o “mais novo” – a *técnica* – e do que é “sempre igual” – o ciclo inelutável de determinações arcaicas⁸⁸.

Para Benjamin, “somente um observador superficial pode negar que existem correspondências entre o mundo da tecnologia moderna e o mundo arcaico da mitologia”⁸⁹. O campo de possibilidades proporcionado pela técnica surge atrelado a elementos arcaicos. A capacidade de produção da modernidade ampliada pelo desenvolvimento tecnológico impõe uma ruptura com a tradição em seu horizonte comum forjando formas novas de percepção e experiência. É exatamente nessa disparidade entre o desenvolvimento das forças produtivas e o uso que o coletivo faz

textos de sua juventude, em especial: *Dialog über Religiosität der Gegenwart e Kapitalismus und Religion*. Mais tarde, porém, o vocábulo desaparece quase totalmente, enquanto o tema teologia assume uma importância crescente. Poderíamos dizer, como já o fizeram muitos comentadores, que o interesse do jovem Benjamin pelo fenômeno religioso se deve à sua leitura de Max Weber e a seu entusiasmo, muito comum na época, por Nietzsche. No fragmento *Capitalismo e Religião*, por exemplo, as mais importantes características da Religião são os conceitos de *Schuld* (dívida, culpa) e de culto, o primeiro eminentemente nietzscheano, o segundo tomado a Simmel, outro modelo intelectual ao jovem Benjamin, tudo isso no contexto weberiano da ligação entre protestantismo e capitalismo. Benjamin foi assimilando a temática, discutida na época, por meio de duas noções fundamentais: o desencantamento do mundo de Max Weber e a morte de Deus de Nietzsche, duas noções das quais, no mínimo, não se pode afirmar que elas reforçam um paradigma positivo do religioso! Aliás, em numerosos textos, Benjamin ataca os substitutos religiosos medíocres que, como Max Weber já o havia bem percebido, proliferam em períodos de desencantamento, quando as grandes religiões desmoronam. / Benjamin salienta a necessidade de o pensamento, e especialmente o pensamento político, enfrentar a árida grandeza do profano sem o consolo ou o conforto de um *Ersatz* (substituto) da religião. A esse respeito, poderíamos citar os mais diversos textos, tais como *Experiência e Pobreza*, vários ensaios, um sobre o surrealismo, outros sobre Kafka, e todos os textos que versam sobre a perda da aura, desde os escritos de Baudelaire até *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*”.

⁸⁷BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [K1a, 8], p.436.

⁸⁸No original francês: “Une réflexion originellement théologique – la lutte contre les puissances mythiques – s’actualise dans la perception inquiétante du capitalisme moderne, qui est le lieu d’intersection de ce qui est le “plus nouveau” – la *téchnè* – et de ce qui est “toujours égal” – le cycle inéluctable de déterminations archaïques” (In: PEZZELLA, Mario. *Image mythique e image dialectique. Remarques sur le Passagen-Werk* in In WISMANN, Heinz. (organizador). *Walter Benjamin et Paris*, pp.497-515. Paris: Les édition du Cerf, 1986, p. 517).

⁸⁹BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [N2a, 1], p. 503.

delas, que a mercadoria fixa a imagem do sonho. Benjamin, através da apresentação da “topografia mitológica de Paris”⁹⁰, indica em epítome o quadro da fantasmagoria que perpassa fenômenos específicos da época das primeiras produções industriais:

Assim apresentam-se as “passagens”, primeiras formas de aplicação da construção de ferro; assim apresentam-se as exposições universais, cujo acoplamento à indústria do entretenimento é significativo; na mesma ordem de fenômenos, a experiência do flâneur, que se abandona às fantasmagorias do mercado. A essas fantasmagorias do mercado, nas quais os homens aparecem somente sob seu aspectos típicos, correspondem as do interior, que se devem à inclinação imperiosa do homem a deixar nos cômodos em que habita a marca de sua existência individual privada⁹¹.

A justaposição desses elementos aparentemente tão díspares, próprios da *aparência* social cotidiana do século XIX, configura os índices históricos da mitologia moderna. Benjamin os encara como fenômenos originários. Neles a relação entre o valor de troca e valor de uso ainda permanecem na zona cinzenta de um limiar onde, segundo Pezzella, “A mercadoria determina a constituição simbólica dos esquemas de percepção e dá o critério da objetividade”⁹². Aqui, mediante a constituição desse espaço simbólico do coletivo, a categoria da expressão ganha também sua força imagética. A novidade da tecnologia traz consigo um conjunto de abstrações que alteram significativamente as formas de percepção de tempo e espaço tradicionais. Tal problemática liga-se às intensas transformações decorrentes da forma econômica originária do fetiche. O processo de homogeneização e desagregação do particular, que Marx vê primeiramente na atividade do trabalho, põe também a problemática da constituição paradoxal da experiência humana na moderna sociedade produtora de mercadorias:

Em seu capítulo sobre o caráter fetiche da mercadoria, Marx demonstrou quão ambíguo parece ser o mundo econômico do capitalismo – uma ambigüidade fortemente acentuada pela intensificação da gestão capitalista. Isto é claramente perceptível, por exemplo, nas máquinas que agravam a exploração em vez de

⁹⁰BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [C 2a, 3], p. 125.

⁹¹BENJAMIN, Walter. *Passagens, exposé de 39*, pp. 53-54.

⁹² No original francês: “La marchandise détermine la constitution symbolique des schémas de perception et donne le critère de l’objectivité” (In: PEZZELLA, Mario. *Image mythique e image dialectique. Remarques sur le Passagen-Werk* p. 518).

amenizarem o fardo dos homens. Não se relaciona a isto, de maneira geral, a ambivalência dos fenômenos com o que temos que lidar no século XIX? Um significado até então desconhecido da embriaguez para a percepção, da ficção para o pensamento? ⁹³

As galerias das passagens comerciais, conquanto se encontrarem no limiar entre casa e rua, entre ambiente público e privado, configuram a “ambigüidade perfeita” ⁹⁴ dessa experiência moderna. A ampliação da gestão capitalista que ocorre pela difusão crescente da produção do valor em um processo de transformação da qualidade em quantidade, crescentemente em todos os setores da vida tem na história da Paris do século XIX sua expressão mais sugestiva. Enquanto objeto de estudo para Benjamin, Paris se apresentava para constituição do sentido dos fenômenos da vida histórica, em sua abundância de documentos, tal como o Vesúvio se apresentava para a ordem natural e geográfica:

Pouca coisa existe na história da humanidade que conheçamos tão bem quanto a história de Paris. Milhares e milhares de volumes foram dedicados exclusivamente ao estudo desse minúsculo pedaço de terra. Os autênticos guias dos monumentos da antiga Lutetia Parisorum têm origem já no século XVI. O catálogo da biblioteca imperial, que foi impresso sob Napoleão III, contém aproximadamente 100 páginas no verbete Paris – também esta coleção está longe de ser completa. Muitas das principais ruas têm sua literatura específica, e possuímos testemunho escrito sobre mais de mil de suas mais modestas moradias. Com uma bela formulação, Hofmannsthal descreveu <esta cidade> como “uma paisagem construída de pura vida”. E na atração que ela exerce sobre as pessoas age uma espécie de beleza própria de uma grande paisagem – melhor dizendo, de uma paisagem vulcânica. Na ordem social, Paris corresponde ao que na ordem geográfica é o Vesúvio. Um maciço ameaçador, perigoso, um foco de revolução em constante atividade. Mas, assim como as encostas do Vesúvio se transformam em pomares paradisíacos graças à camada de lava que as recobriram, assim também florescem sobre a lava das revoluções, como em nenhum outro lugar, a arte, a vida festiva, a moda.

Benjamin pretende, portanto, escavar as camadas de sentido dessas produções culturais da vida histórica: as revoluções, a literatura, a moda, etc. O propósito maior das *Passagens* seria rastrear tais fenômenos como elementos da “proto-história

⁹³BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [K 3, 5], p. 439.

⁹⁴BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [O°, 40], p. 943.

(*Urgeschichte*) do século XIX”⁹⁵. Não haveria interesse algum nessa “história primeva” se unicamente servisse de parâmetro abstrato, cujas formas estariam manifestas na mera facticidade, mas como forma originária que ganha legibilidade apenas no presente.

Apenas onde o século XIX fosse apresentado como forma originária da história primeva – isto é, como uma forma na qual *toda* a história primeva se renova de tal maneira que algumas de suas características antigas pudessem ser identificadas somente como precursoras destas mais novas – o conceito de uma história primeva do século XIX faria sentido⁹⁶.

Assim, a paisagem das passagens comerciais das grandes cidades se apresenta como um fóssil da “paisagem primeva (*Urlandschaft*) do consumo”⁹⁷. O consumidor: “ultimo dinossauro da Europa”⁹⁸. As construções do século dezenove, sob a égide do fetiche, aparecem na forma do mito, em história naturalizada que se faz nas relações sociais fetichistas: a “segunda natureza” gerada pela tecnologia torna-se história natural. Daí a importância de distinguir o contrário do mito, a vida histórica. O mito não se opõe à natureza – esta também possui a sua própria história⁹⁹ –, mas se reveste de uma aparência natural perene. O mito é aquilo que permanece. Por isso, Benjamin esclarece um dos pontos norteadores de seu método nas *Passagens*: “Todas as categorias da filosofia da história devem ser levadas aqui até seu ponto de indiferença. Nenhuma categoria histórica sem sua substância natural, nenhuma categoria natural sem sua

⁹⁵ Benjamin, ao defender seu projeto das críticas ao *exposé* do trabalho em carta de 31 de maio de 1935 endereçada a Adorno, afirma claramente a intenção de seu método: “Puesto que la filosofía de una obra no se mide tanto por la terminología como por su localización, sé, que este *exposé* lo es del <<gran trabajo filosófico>> del que habla Felizitas, aunque a mí esta caracterización no me parece la más apropiada. Para mí se trata fundamentalmente, usted lo sabe, de la <<protohistoria del del siglo XIX>>” (In: ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter. *Correspondencias (1928-1940)*, p.99).

⁹⁶ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [O°, 79], pp. 947-948.

⁹⁷ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [A°, 5], p. 903.

⁹⁸ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [R 2, 3], p. 582.

⁹⁹ Em uma das entradas do *Arquivo N [Teoria do conhecimento, Teoria do progresso]*, Benjamin registra comentário de Korsch sobre o conceito de natureza em Marx relevante para essa concepção. Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [N16, 4], p. 525: “Se em Hegel ... ‘também a natureza física intervém na história universal’, Marx concebe a natureza desde o início segundo categorias sociais. A natureza física não intervém de maneira imediata na história universal, e sim de maneira mediata, como um processo de produção material que se desenvolve desde a sua origem não só entre o homem e a natureza, mas também entre o homem e o homem. Ou, para usar uma linguagem compreensível também para filósofos: a natureza pura, pressuposto de toda atividade humana (a *natura naturans* econômica), é substituída, em toda parte – enquanto ‘matéria’ social, na ciência rigorosamente social de Marx -, pela natureza como *produção material* (a *natura naturata* econômica), mediada e transformada pela atividade humana social, e, com isso, ao mesmo tempo, suscetível de ser transformada no presente e no futuro”. A citação foi retirada do manuscrito da obra intitulado *Karl Marx*, p.3.

filtragem histórica”¹⁰⁰. Tal “ponto de indiferença” é o cerne mesmo do fetiche, ou seja, a localização de uma relação social que se apresenta como se fosse autônoma - uma forma naturalizada ou, mais apropriadamente, um hábito social consolidado - em relação ao terreno histórico do processo de produção que a gestou, mas que, enquanto aparência natural, dissolve-se na reflexão histórica genuína. Benjamin quer, portanto, conquistar para a *Urgeschichte* do século XIX as formas precursoras do presente histórico contidas nas produções culturais do fetichismo. Segundo afirma Susan Buck-Morss:

O *Passagen-Werk* (*sic*) trata as origens históricas do presente: história natural se torna ur-história. Seu alvo não é somente polemizar contra o nível ainda bárbaro da sociedade moderna, mas levando a polêmica à teoria histórico-filosófica, desvelar a essência da “nova natureza” como algo mais efêmero, mais fugaz que a idade antiga. A história natural como ur-história significa sublinhar o caráter pré-histórico da pré-história burguesa. Esta era uma imagem central no *Passagen-Werk*¹⁰¹.

O novo ritmo de vida da sociedade burguesa – que se transforma em embriaguez para a percepção e ficção para o pensamento – tem seu germe no surgimento da

¹⁰⁰BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [O°, 80], p. 948. No problema da filtragem histórica da “substância natural” das produções de base técnica constata-se a força das relações sociais fetichizadas atrelada inelutavelmente à problemática da reativação das forças míticas em todas as esferas da vida: “O problema formal da nova arte [,por exemplo,] pode ser expressado exatamente desta maneira: quando e como os universos de formas que, sem a nossa interferência, surgiram na mecânica, no cinema, na construção de máquinas, na nova física etc., e que nos subjugaram, revelarão o que neles, pertence, à natureza? Quando será atingido o estado da sociedade em que essas formas, ou as que delas surgiram, revelar-se-ão para nós como formas naturais? De fato, isso revela apenas um momento na essência dialética da técnica. (É difícil dizer qual momento: a antítese, se não for a síntese.) De qualquer modo, também está presente na técnica um outro momento: o cumprimento de objetivos estranhos à natureza com meios que lhe são também estranhos e hostis, meios que se emancipam da natureza e a submetem” (In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [K 3a, 2], p. 440). Sobre a relação da aparência em torno da tensão entre história e natureza no processo de produção do valor, Benjamin complementa, em outro significativo fragmento: “Enquanto houver uma aparência histórica, ela encontrará seu último refúgio na natureza. A mercadoria, que é o último espelho histórico da aparência histórica, celebra seu triunfo no fato de a própria natureza assumir o caráter de mercadoria. Esta aparência de mercadoria da natureza encarna-se na prostituta. “O dinheiro transmite sensualidade” é o que se diz, e esta fórmula delineia apenas o contorno mais grosseiro de um estado de coisas que vai muito além da prostituição. Sob o domínio do fetichismo da mercadoria, o *sex appeal* da mulher toma mais ou menos intensamente as cores dos apelos da mercadoria. Não é a toa que as relações do cafetão com a sua mulher – que ele considera uma “coisa” a ser posta à venda por ele no mercado – excitam intensamente a fantasia sexual da burguesia. O reclame moderno demonstra, por um lado, quanto os atrativos da mulher e da mercadoria podem se confundir. A sexualidade que, anteriormente, fora estimulada pela fantasia do futuro das forças produtivas, de um ponto de vista social, é agora mobilizada pela fantasia do poder do capital” (In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [J 65a, 6], pp. 390-391).

¹⁰¹BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*, p. 94.

produção em massa de mercadorias. O coletivo, em um movimento extático, confere ao vigoroso potencial das forças sociais da produção mercantil o contorno de uma verdadeira elaboração utópica. Isto significa dizer que a atividade coletiva não consciente do processo histórico que condiciona a capacidade de produzir mercadorias em larga escala e em pouco tempo imprime às formas de vida moderna as imagens de tais elaborações utópicas. As relações sociais configuram-se, nesse contexto na forma do sonho enquanto imagens oníricas, as quais podem ser caracterizadas a partir da sua *expressão* sensível em fenômenos concretos da produção mercantil. A conexão expressiva existente entre a base material e a cultura do fetiche da mercadoria, configura as formas de vida e sociabilidade modernas através do fragmento de imagens oníricas que perpassam todo trabalho humano. A massa despersonalizada e amorfa está prefigurada na produção em massa de mercadorias. Conforme Benjamin:

À forma do novo meio de produção, que no início ainda é dominada por aquela do antigo (Marx), correspondem na consciência coletiva imagens nas quais se interpenetram o novo e o antigo. Estas imagens são imagens do desejo e nelas o coletivo procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social, bem como as deficiências da ordem social de produção. Ao lado disso, nessas imagens de desejo vem à tona a vontade expressa de distanciar-se daquilo que se tornou antiquado – isso significa, do passado mais recente. Estas tendências remetem a fantasia imagética, impulsionada pelo novo, de volta ao ‘arquipassado’ (*Urvergangenheit*). No sonho, em que diante de cada época surge em imagens a época seguinte, esta aparece associada a elementos da história primeva (*Urgeschichte*), ou seja, de uma sociedade sem classes. As experiências desta sociedade, que tem seu depósito no inconsciente do coletivo, geram, em interação com o novo, a utopia que deixou seu rastro em mil configurações de vida, das construções duradouras até as modas passageiras¹⁰².

As elaborações oníricas, enquanto utopia, projetam o desejo humano de um mundo social ordenado. Assim, a “fantasia imagética” representa o trabalho do sonho do coletivo, cuja compreensão situa-se na categoria de *imagem do desejo*. O coletivo gera em torno das relações histórico-sociais um espaço simbólico caracterizado por ser a realização de desejos e, portanto, o sonho produzido pelo “inconsciente coletivo”. Como realização de desejos não satisfeitos, o sonho coletivo tem um caráter prospectivo que lança seu olhar para o futuro. No entanto, tal aspecto liga-se a uma imagem arcaica

¹⁰² BENJAMIN, Walter. *Passagens, exposé* de 1935, tradução levemente modificada, p. 41.

inconsciente de uma sociedade sem classes em um passado arquetípico (*Urvergangenheit*). A interação desses elementos da *Urgeschichte* em interação com as novas forças sociais de produção configura as relações sociais míticas. As imagens do desejo interpenetram, desse modo, esses elementos arcaicos às novas formas de produção. Mas o novo opera um *deslocamento* na tentativa de se diferenciar do antigo pela “superação e transfiguração” da ordem social imperfeita do presente, porque compreende o ocorrido simplesmente como o passado mais recente sem considerar o teor de suas projeções. Benjamin explica a relação de entrelaçamento do antigo e do novo com mais propriedade nas notas preparatórias ao *exposé* de 35:

Esta inter-relação adquire seu caráter fantástico principalmente pelo fato de o antigo nunca se destacar de maneira nítida em relação ao novo no decorrer do desenvolvimento social, mas o novo, em seu empenho de distinguir-se do antigo, renova elementos arcaicos, primevos ¹⁰³.

O caso que ilustra satisfatoriamente a interpenetração do antigo e o novo é o fato de as primeiras construções de ferro imitassem colunas gregas. Além da arquitetura seguir os princípios formais do estilo helênico, as primeiras fábricas pareciam moradias, as primeiras estações ferroviária imitavam chalés e os primeiros magazines sugeriam a forma dos bazares orientais. Não por acaso, Benjamin, nas modificações realizadas no *exposé* de 39, inclui no lugar do parágrafo sobre a tese da interpenetração do antigo e do novo – censurado por Adorno e Horkheimer – uma epígrafe de Marx e Engels de *A Sagrada Família*: “Nada de surpreendente no fato de que todo interesse de massa ultrapasse de longe seus verdadeiros limites, na idéia ou na representação que fazemos, quando ocupa a cena pela primeira vez” ¹⁰⁴. Trata-se aqui dos primeiros produtos industriais. Dessa maneira, o novo como atualização de imagens arcaicas é um tipo de “mediação” – uma *arqué* – que surge como imagem onírica que concerne às relações sociais. A concepção do novo integra-se à proposta benjaminiana de ampliação da teoria da superestrutura que compreende o sonho coletivo como expressão. Mais uma vez, as notas preparatórias ao *exposé* de 35 iluminam a questão:

¹⁰³ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, p. 981.

¹⁰⁴ MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A Sagrada Família*, citados por BENJAMIN, Walter. *Passagens*, expose 39, p.55.

Os reflexos da infra-estrutura pela superestrutura são, portanto, inadequados, não porque tenham sido conscientemente falsificados pelas ideologias da classe dominante, mas porque o novo, para tomar a forma de uma imagem, sempre associa seus àqueles da sociedade sem classes. O inconsciente coletivo tem neles uma participação maior do que a consciência do coletivo ¹⁰⁵.

Benjamin especifica o problema do inconsciente coletivo como um tipo de relação histórica que atualiza reiteradamente no conjunto da experiência social as imagens utópicas presentes na estrutura do sonho, e não como uma forma da natureza. A experiência das gerações incorpora ao seu cabedal imagens do desejo que não são trazidas ao nível consciente do conhecimento e da ação históricas. Dessa forma, não se deve confundir tal conceituação benjaminiana do inconsciente do coletivo com as formulações da teoria da imagem arcaica de Jung. Segundo Benjamin, “A forma arcaica da história primeva, que é evocada em qualquer época, e agora, mais uma vez por Jung, é aquela que torna a aparência na história ainda mais ofuscante ao designar-lhe a natureza como pátria” ¹⁰⁶. Para Benjamin, Jung abstrai dos processos históricos e pensa os arquétipos em separado, de modo atemporal, ou seja, se refugia abstratamente nas formas da natureza e ignora a história. Benjamin constata as ambigüidades dos arcaísmos modernos, entretanto, não faz apologia das imagens arcaicas. Elas por si só não garantem a inteligibilidade dos fenômenos da cultura do fetiche.

Nas *Passagens*, o coletivo onírico (*Traumkollektiv*) identifica-se, portanto, ao coletivo burguês ¹⁰⁷: “O coletivo que sonha ignora a história” ¹⁰⁸, afirma o filósofo alemão. É no modo de produção burguês que a circulação de mercadorias funda-se na produção de desejos e necessidades ilusórias que favorecem o consumo. O maior aliado dessa forma de sociabilidade é a publicidade. No século XIX, a ampliação do sistema de produção do valor descrito por Marx, em detrimento do valor de uso das coisas, atinge sua expressão na transformação das antigas exposições nacionais nas monumentais

¹⁰⁵BENJAMIN, Walter. *Passagens*, p. 981.

¹⁰⁶BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [N 11, 1], p. 518.

¹⁰⁷ Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [O°, 67], p. 946: “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 sua tese com a idéia do coletivo onírico (que é o coletivo burguês)?”

¹⁰⁸BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [S 2, 1], p. 588.

exposições universais, pioneiras na indústria do entretenimento ¹⁰⁹: “lugares de peregrinação do fetiche da mercadoria” ¹¹⁰. O valor incorpora-se à aparência das novíssimas produções mercantis enquanto fantasmagorias do século XIX, mas que prenunciam o desenvolvimento das forças produtivas no século XX. Desse modo que a arquitetura se torna autônoma em relação à forma arte nas construções de ferro enquanto obra de engenharia ¹¹¹. Com a pintura ocorre o mesmo nos panoramas ¹¹² ao tornar as imagens do campo um espaço complementar da cidade através da reprodução perfeita da natureza e da paisagem em seus mínimos detalhes, ao passo que também perde seu significado artístico. Todo esse esforço de imitação abriu espaço para as criações técnicas que culminaram com o cinema mudo e falado. Nesse conjunto de relações prenuncia-se uma revolução do relacionamento entre arte e técnica. Já com Nadar (1820-1910), a fotografia ultrapassa o âmbito do retrato, a que esteve circunscrita nos seus primórdios, e alcança novos espaços inusitados, como as catacumbas e subterrâneos de Paris. Mas também ela simultaneamente amplia enormemente a esfera da economia mercantil e renova suas técnicas conforme as demandas do mercado. A literatura fica submetida à montagem dos folhetins. Conforme Benjamin, tais produções do coletivo onírico dos oitocentos “[...] estão prestes a oferecer-se ao mercado como mercadorias. Contudo ainda hesitam no limiar. Permanecem parados no meio do caminho. Valor e mercadoria celebram um breve casamento antes que o preço de mercado legitime essa união” ¹¹³. Tais fenômenos integram o quadro da “proto-história” do século XIX, que entrelaça o antigo na novidade das construções mais modernas.

¹⁰⁹ Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens, exposé de 35*, p. 44: “As exposições universais idealizam o valor de troca das mercadorias. Criam um quadro no qual seu valor de uso passa para o segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para divertir-se. A indústria de entretenimento facilita isso elevando-o ao nível da mercadoria. Ele se abandona às suas próprias manipulações ao desfrutar a sua própria alienação e a dos outros.”

¹¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens, expose de 35*, p. 43.

¹¹¹ Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [H°, 1], p. 923.

¹¹² Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [Q 1, 1], p. 569.

¹¹³ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, p. 986.

2.2. Os detritos da história e as imagens oníricas

Balzac foi quem primeiro anunciou as ruínas da cultura burguesa antes mesmo do seu desmoronamento. A clareza completa de tal crise será alcançada apenas no século XX com os surrealistas. Esse movimento das vanguardas artísticas européias está entre os primeiros a valorizar o “lixo cultural” do século XIX, onde as passagens e as demais produções efêmeras aparecem como “resquício de um mundo onírico”. Benjamin também leva a sério a produção da cultura de massa ¹¹⁴: tais elementos anódinos concretizam, em última instância, a tentativa de realização dos desejos do coletivo, não surgem apenas como fonte de fantasmagorias. Tais desejos alcançam sua expressão na concretude palpável dos objetos materiais na forma do sonho. Dessa forma, seguindo a linha de Freud, Benjamin enfatiza a proposta fundamental, a ser realçada aqui, com o propósito de interpretar o século XIX como uma visão onírica ¹¹⁵, ou seja, uma época prenhe de desejos de felicidade e satisfação. Nesse tipo de abordagem, os sonhos são a apresentação de pensamentos oníricos que realizam, de maneira distorcida, um desejo que não foi cumprido na realidade ¹¹⁶. Com base nessa perspectiva, Benjamin pretende, seguindo a mesma orientação, avançar sua pesquisa também conforme as teses do arquiteto Sigfried Giedion (1888-1968), para quem “[a] construção do século XIX, desempenha o papel de subconsciente” ¹¹⁷.

Na realidade do século XIX, o historiador materialista está envolvido em um sem-número de referências e documentos produzidos na vida histórica. Segundo Benjamin, existe uma característica primordial desse período que requer atenção: “[...] no século XIX, o número das coisas “esvaziadas” aumenta numa medida e num ritmo antes desconhecidos, uma vez que o progresso tecnológico retira continuamente de

¹¹⁴BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*, p.302.

¹¹⁵Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [K 1, 4], p.434: “O século XIX, um espaço de tempo [Zeitraum] (um sonho de tempo [Zeit-traum]), no qual a consciência individual se mantém cada vez mais na reflexão, enquanto a consciência coletiva mergulha em um sono cada vez mais profundo. Ora, assim como aquele que dorme – e que nisto se assemelha ao louco – dá início à viagem macrocós mica 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 ao 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”.

¹¹⁶ Cf. FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Vol. I. Rio de Janeiro : Imago, 1987, pp.157-194.

¹¹⁷BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [K 1a, 7], p. 436.

circulação os novos objetos de uso”¹¹⁸. Isto significa dizer que os objetos descartados do passado recente dificilmente ascendem à categoria de fontes na linha dos “grandes fatos” eleitos pela historiografia oficial, sendo assim comumente desprezados. Sobre essas circunstâncias, ainda esclarece Benjamin: “É necessário expor a dificuldade particular do trabalho historiográfico para o período posterior ao fim do século XVIII. Depois do surgimento da grande imprensa, as fontes tornaram-se ilimitadas”¹¹⁹.

O conteúdo das imagens oníricas repousa não tanto nas grandes construções conforme nos transmite a fantasmagoria da história universal, mas principalmente nos dejetos da sociedade industrial. Os fatos da vida cotidiana e da aparência reificada do século XIX entram na abordagem de Benjamin da mesma maneira como a rememoração de fragmentos corriqueiros do dia anterior são fundamentais para a decifração do sonho dos indivíduos na psicanálise. Daí, o autor alemão fazer menção à montagem literária como um dos métodos de exposição das *Passagens*: “Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei 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”¹²⁰. Benjamin acrescenta em outra anotação: “Formula: construção a partir de fatos. Construção sob total eliminação da teoria. O que somente Goethe tentou fazer em seus escritos morfológicos”¹²¹. À técnica da montagem¹²² aliar-se-ia a do comentário, o qual precede a crítica *strictu sensu*, e constitui-se na imersão do teor de coisa dos fatos brutos e sua posterior reconfiguração em uma ordem nova de exposição. Eis a primeira dificuldade em dar uma visão sistemática do problema da interpretação do sonho coletivo, pois, pela própria natureza do projeto das *Passagens*, ela seria respondida com plena satisfação se a obra projetada houvesse sido levada a cabo. Conforme Susan BUCK-Morss, levando o processo de refundição conceitual proposta por Benjamin em consideração:

A teoria mistura elementos do surrealismo e de Proust, de Marx e de Freud, com traços de gerações históricas e de cognição infantil, em

¹¹⁸BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [N5, 2], p. 508.

¹¹⁹BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [N 4a, 6], p. 508.

¹²⁰BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [N1a, 8], p. 502.

¹²¹BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [O°, 73], p. 947.

¹²² A técnica da citação e da montagem permite evocar realidades bastante diversas, deslocá-las de seus contextos originários para formar uma imagem que torna familiar o que antes era considerado estranho. Cf. MATOS, Olgária F. M. *Walter Benjamin: a citação como esperança*. Sítio eletrônico: http://www.puc-rio.br/Catedra/revista/6Sem_20.html Acesso em: 20/09/2009.

uma combinação unida mais por meios literários que lógicos. No entanto, a qualidade da experiência histórica que Benjamin tentava captar em sua montagem teórica se transmite como resultado vital para esse projeto ¹²³.

Contudo, essa elaboração da experiência histórica moderna ganha peso e consistência somente na abordagem do papel especial desempenhado pelos fenômenos específicos do uso do coletivo da época, ou seja, no que o autor denomina de *índices históricos concretos* da cultura de massa. Assim, a análise da relação dialética entre o novo e o arcaico presente em tais fenômenos permite vislumbrar, por exemplo, a matriz onde se desdobram tanto a experiência do êxtase coletivo depositado nas criações transitórias da moda, quanto na estilização extrema dos produtos da técnica pelo *Jugendstil* ¹²⁴ no contexto de perda do papel da arte, onde agora ela se põe a serviço do comércio nas vitrines. Também é possível, nesse ínterim, compreender como a ‘conciliação’ arte/técnica é mediada pela *novidade*. A análise extensiva com base em ruínas e detritos incide, portanto, na concretude de cada fenômeno para a construção da imagem histórica a ser interpretada. Por isso, um recorte de contorno bem definido dessas produções da vida histórica se faz necessário, nos dois referidos fenômenos.

2.2.1 Moda e *Jugendstil*

A moda ¹²⁵ aparece como vestimenta e máscara por excelência da modernidade. Além de constituir uma *imagem do desejo* para saciar os ímpetos da massa ávida pelo consumo, indica o processo de reativação de forças míticas na sociedade produtora de mercadorias mediante a reiteração contínua de imagens arcaicas. Enquanto relação social mercantil, ela impulsiona o consumo na massa, ao mesmo tempo em que esse processo de reiteração cíclica de necessidades abstratamente produzidas oculta as condições e conseqüências da estrutura mercantil do processo. A moda remete ao gosto reificado da massa – a mesma que se entrega reacionariamente à indústria do

¹²³BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das Passagens*, p.302.

¹²⁴ Cf. CHAVES, Ernani. *Der zweiter Versuch der Kunst, sich mit der Technik auseinanderzusetzen: Walter Benjamin e o Jugendstil in Artefilosofia*, Ouro Preto, nº6, pp. 57-62, abril 2009.

¹²⁵ Cf. arquivo B

entretenimento ¹²⁶ – produzindo não apenas itens de vestuário e afins, mas até mesmo os gestos e a expressão corporal dos consumidores ¹²⁷. A primeira formulação explícita de Benjamin constata como se desenrola o papel da moda no processo de produção do valor:

[...] a moda inaugurou o entreposto dialético entre a mulher e a mercadoria – entre o desejo e o cadáver. Seu espigado e atrevido caixeiro, a morte, mede o século em braças e, por economia, ele mesmo faz o papel de manequim e gerencia pessoalmente a liquidação que, em francês, se chama *révolution* ¹²⁸.

Benjamin dá a entender, com uma explicação de Simmel, o fato de a figura feminina estar associada como imagem paradigmática da moda porque “através da fraqueza da posição a que as mulheres foram condenadas a maior parte da história origina-se de sua relação estrita com tudo que é ‘costume’” ¹²⁹. É nesse contexto que a imagem da mulher liga-se à estrutura da mercadoria e o desejo que a sustenta faz jus aos direitos do cadáver sobre o corpo vivo. Morte porque ela se nutre da consumação da matéria na produção das novidades da próxima temporada, também porque confere vida e corpo à abstração do fetiche. Mas o fetichismo da moda possui uma característica peculiar: sua força reside em se apresentar sob um halo de erotismo e sensualidade na tentativa de unir a produção do valor à corporeidade humana. Ela torna-se o agente de peregrinação do fetiche mercadoria:

No fetichismo, o sexo suprime as barreiras entre o mundo orgânico e inorgânico. Vestuário e jóias são seus aliados. Ele se sente em casa tanto no mundo inerte quanto no da carne. Esta lhe indica o caminho de como se instalar no primeiro. Os cabelos são um território situado entre os dois reinos do sexo. Um outro abre-se-lhe na embriaguez da paixão: as paisagens do corpo. Estas nem mesmo estão mais vivas, mas são ainda acessíveis ao olhar que quanto mais distante tanto mais transfere ao tato ou ao olfato a viagem através desses reinos da morte. No sonho, porém, não raro intumescem-se os seios que, como a terra,

¹²⁶Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens, exposé de 39*, p. 57: “Assim, elas [as multidões] dão acesso a uma fantasmagoria onde o homem entra para se deixar distrair. No interior das diversões, às quais o indivíduo se entrega, no quadro da indústria do entretenimento, resta constantemente um elemento que compõe a massa compacta. Essa massa se deleita nos parques de diversões com as montanhas russas, os “cavalos mecânicos”, os “bichos-da-seda”, numa atitude claramente reacionária. Ela se deixa levar assim a uma submissão com a qual deve contar tanto a propaganda industrial quanto política”.

¹²⁷Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [B7,2], p. 114.

¹²⁸BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [B1,4], pp. 101-102.

¹²⁹SIMMEL, Georg. *Philosophische Kultur*, Leipzig, 1911, p.47 citado por BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [B7, 8], p. 114.

estão totalmente vestidos de florestas e rochedos, e os olhares imergiram sua vida no fundo de espelhos d'água adormecidos em vales. Estas paisagens percorrem caminhos que acompanham o sexo ao mundo do inorgânico. A própria moda é apenas um outro meio que o atrai ainda mais profundamente ao mundo da matéria ¹³⁰.

O que torna a moda tão especial, na abordagem das *Passagens*, é exatamente o seu poder de evocar os desejos de sensação mais intensos do homem e as tendências da vida social, principalmente no reclame e na publicidade. Sua presença sensível constitui-se como índice histórico concreto lançado na cultura e possui uma *função antecipadora* que permite uma legibilidade do mundo moderno tanto por remeter sempre a um desejo de realização no futuro, mas que despreza por completo as produções do passado recente. Tanto que, conforme o crítico alemão:

Cada estação da moda traz em suas mais novas criações alguns sinais secretos das coisas vindouras. Quem as soubesse ler, saberia antecipadamente não só quais seriam as novas tendências da arte, mas também a respeito de novas legislações, guerras e revoluções – Aqui, sem dúvida, reside o maior encanto da moda, mas também a dificuldade de torná-lo frutífero ¹³¹.

Pode-se dispor de uma caracterização mais abrangente da legibilidade das modas, nos seguintes pontos que exatamente situam o problema do desejo à ordem social onde ela está ancorada, onde o passado próximo se apresenta como prematuramente caduco na experiência das gerações:

Cada geração vivencia a moda da geração imediatamente anterior como o mais radical dos antiafrodisíacos que se pode imaginar. Com esse veredito, ela não comete nenhum erro tão grande como se poderia supor. Em cada moda há um que de amarga sátira ao amor, em cada uma delas delineiam-se perversões da maneira mais impiedosa. Toda moda está em conflito com o orgânico. Cada uma delas tenta acasalar o corpo vivo com o mundo inorgânico. A moda defende os direitos do cadáver sobre o ser vivo. O fetichismo que subjaz ao *sex appeal* do inorgânico é seu nervo vital ¹³².

¹³⁰BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [B3,8], p. 107.

¹³¹BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [B1a,1], pp. 102-103.

¹³²BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [B9,1], p. 117.

Todo esse halo erótico do inorgânico que se insinua e assedia o corpo vivo se traduz propriamente como reativação da força mítica no seio da sociabilidade moderna. Seu traço marcante é “sugerir um corpo que jamais conhecerá a nudez total”¹³³, de um apetite que jamais será saciado, de um desejo sem objeto que se perde em uma espécie de círculo vicioso que faz lembrar as narrativas dos castigos cruéis de Tântalo, Sísifo e Prometeu. A moda é a mudança que ocorre de maneira drástica e rápida. Sua mobilidade essencial substitui as lentas formações das formas artísticas. As imagens da moda interpenetram o antigo e o novo. A novidade passa a ser a *arqué* dessa imobilidade que constitui uma atualização de imagens arcaicas. No entanto é sempre a modernidade que cita a proto-história, quando, por exemplo, a moda francesa da época da Revolução e do Primeiro Império imitavam loucamente o mundo grego com roupas talhadas e costuradas à maneira moderna. O gosto que se reproduz na moda de citar épocas passadas, embasado nesse processo circular que permite que ela seja eternamente atual, se vincula à constituição de outras realidades específicas para além do vestuário.

A roupa da ciclista, [onde a mulher assumia a sua aparência mais sedutora], como protótipo precoce e inconsciente da roupa esportiva, corresponde aos protótipos das formas oníricas, tal qual elas, um pouco antes ou depois, apareceram para as fábricas ou para o automóvel. Assim como as primeiras construções de fábricas apegavam-se à forma tradicional das moradias e as primeiras carrocerias dos automóveis imitavam as carroças, também a expressão esportiva na roupa da ciclista luta ainda com a tradicional imagem ideal da elegância¹³⁴.

Assim, ela concretiza a imobilidade da estrutura que se esconde sob a capa do novo que caracteriza, em última instância, sua alta frequência: “a moda consiste de extremos. Como ela, por natureza, procura os extremos, nada mais lhe resta ao abandonar uma determinada forma remeter-se exatamente ao seu contrário”. Para Benjamin, os máximos extremos da moda são a frivolidade e a morte. A moda realiza a produção em massa, isto é, realiza a própria massa na cultura do fetiche da mercadoria que se estende de Paris para todo o mundo da produção capitalista na forma do novo que degrada as coisas passadas até a esterilidade e obsolescência:

¹³³BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [B3,1], p. 106.

¹³⁴BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [B1,2], p. 101.

“o que dá o tom à massa é sempre o que é mais novo, mas apenas onde esse emerge entre as coisas mais antigas, mais passadas, mais habituais. Este espetáculo – como o que é totalmente novo se forma a partir do que passou – é o verdadeiro espetáculo dialético da moda”

O caso exemplar dessas transformações e do caráter sedutor das modas está na utopia gráfica do gravurista Grandville. Nela o mundo é feito de mercadorias de luxo (*specialités*), que atingem sua plenitude no reclame e nos livros sibilinos da publicidade¹³⁵. A universalização da mercadoria aparece como tema secreto de sua arte ao forjar uma verdadeira “cosmogonia da moda”.

[...] só então se compreende que justamente nesse século, o mais árido e o menos imaginativo de todos, toda a energia onírica de uma sociedade se refugiou com dupla veemência no reino do nebuloso, silencioso e impenetrável da moda no qual o entendimento não a pode acompanhar. A moda é a precursora, não, é a eterna suplente do Surrealismo¹³⁶.

Apoiadas na “absurda superstição do novo”¹³⁷, na confusão do efêmero com uma pretensa eternidade, no problema do vício de sensações cada vez mais intensas, “as modas são um medicamento que deve compensar na escala coletiva os efeitos nefastos do esquecimento. Quanto mais efêmera é uma época, tanto mais ela se orienta na moda”¹³⁸. Desse modo, sua estrutura cíclica de reiteração de imagens arcaicas é pura continuidade, portanto, mito:

Toda essa temporalidade não quer conhecer a morte, porque a moda zomba da morte, e como a rapidez do trânsito e a velocidade da transmissão de notícias – que faz com que as edições dos jornais se acumulem rapidamente – visam eliminar toda interrupção, todo fim abrupto, e de que maneira a morte como censura tem a ver com a linha reta do decurso divino do tempo¹³⁹.

¹³⁵BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [G 1, 3], p. 208.

¹³⁶BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [B1a,2], p. 103.

¹³⁷BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [B5a,2], pp. 111-112.

¹³⁸BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [B9a,1], p. 118.

¹³⁹BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [B2,4], pp. 104-105.

Nesse mesmo cenário do desenvolvimento técnico, que imprime um aceleração do ritmo da vida, a arte também modifica seu papel no interior da sociedade. O circuito da produção material necessita alavancar cada vez mais o consumo pela via da propaganda. O desenvolvimento paulatino das técnicas de reprodutibilidade desagrega as formas tradicionais de experiência que circunstanciava a produção da bela aparência, agora acompanhada da gradativa e enormemente crescente perda da aura¹⁴⁰. Daí resulta a perda gradativa do significado da pintura, o surgimento da fotografia, as técnicas de reprodução e o aumento progressivo de imagens com fins publicitários. Também surgem os panoramas, dioramas, toda sorte de aparelhos ópticos, até mesmo o uso abundante de espelhos, os quais estão em paralelo com a mudança de perspectiva da literatura com os folhetins, que se nutrem da produção de anúncios na imprensa, bem como as chamadas *fisiologias*.

O *Jugendstil* foi “a tentativa de renovar a arte a partir do arsenal de formas da técnica”¹⁴¹. Tal fenômeno estético assume uma função conciliatória entre arte e técnica, podendo-se afirmar que muito de seu desenvolvimento nasceu de motivos técnicos, os quais tencionavam enquadrar a tecnologia no reino das formas naturais. A chave da compreensão desse fenômeno estético apóia-se no fato de ele ser encarado como uma radicalização das tendências presentes já na decoração das moradias burguesas. O *interieur* burguês representa o surgimento do homem privado na história: o burguês que quer deixar rastros de sua presença em um mundo despersonalizado, que constrói para si uma morada de sonho, a casa apartada do local de trabalho, sustentáculo da fuga da realidade social, e que acredita está fazendo história ao fazer seus negócios. Entretanto, a referida fuga traz sempre a marca daquilo de que se foge, a caótica realidade social que o envolve: “Esta necessidade é tanto mais urgente quanto menos ele cogita estender suas reflexões relativas aos negócios em forma de reflexões sociais. Na configuração de seu mundo privado, reprime ambas”¹⁴². O *Jugendstil* transfere e amplia essa “zona de fuga” para o espaço público por meio da estilização extrema dos produtos da técnica¹⁴³.

¹⁴⁰ Cf. PALHARES, Taisa Helena Pascale. *AURA: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.

¹⁴¹ BENJAMIN, Walter. *Passagens, O anel de saturno ou sobre a construção de ferro*, pp. 966-967.

¹⁴² BENJAMIN, Walter. *Passagens, exposé de 35*, pg.45.

¹⁴³ Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [S 2, 5], p. 589: “Talvez nenhum simulacro tenha criado um conjunto dos objetos aos quais se aplique com maior propriedade o conceito de ideal que o grande simulacro constituído pela perturbadora arquitetura do *Modern Style*. Nenhum esforço coletivo chegou a criar um mundo de sonho tão puro e tão inquietante quanto esses edifícios *modern style*, os quais, à margem da arquitetura, constituem por si mesmos verdadeiras realizações de desejos solidificados, nos quais o mais violento e cruel automatismo revela dolorosamente o ódio da realidade e a necessidade de

Seu estilo leve com formas alongadas e retorcidas, onde há predominância do vazio sobre o cheio ¹⁴⁴, imita a morfologia dos vegetais – das flores em especial – nos utensílios domésticos, na arte decorativa de móveis e imóveis, nas fachadas de edifícios públicos e privados, passando pela arte gráfica de cartazes e anúncios, e inclusive na literatura ¹⁴⁵.

Para Benjamin, “este renascimento do “ar livre” a partir do espírito do *interieur* é a expressão sensível da situação do *Jugendstil* do ponto de vista da filosofia da história: ela significa sonhar que despertamos” ¹⁴⁶. Tal imagem de estar desperto em relação ao sonho é falsa se pensarmos, na verdade, como ela se integra à feição onírica:

Quando temos que levantar cedo no dia de uma viagem pode acontecer que, querendo não sair do sono, sonhemos estar levantando e nos vestindo. Semelhante sonho foi sonhado pela burguesia na época do *Jugendstil*, quinze anos antes de a história despertá-la com um estrondo” ¹⁴⁷. [Tal ‘estrondo’ foi a Primeira Guerra Mundial.]

Com efeito, no *Jugendstil*, a burguesia não se confronta ainda com as condições de seu domínio social, mas de seu domínio sobre a natureza, cuja percepção começa a exercer uma pressão sobre o limiar de sua consciência ¹⁴⁸. Novamente é o elemento do novo que lhe é estrutural, qual na moda. Paul Valéry, amplamente citado por Benjamin, ressalta magistralmente os traços de tal “vontade de novidade” na condição moderna, porque ela sempre se relaciona ao que ocorreu e, nesse sentido, é fuga do passado mais recente:

O novo é um daqueles venenos excitantes que acabam sendo necessários que qualquer alimento, e cuja dose é preciso aumentar sempre, uma vez que não somos senhores, e torná-la mortal porque

refúgio num mundo ideal, a maneira do que se passa numa neurose infantil.” Salvador Dalí, “L’âne pourri”, in: *Le Surréalisme au Service de la Revolution*, ano I, nº 1, Paris, 1930, p.12” (sic).

¹⁴⁴BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [S 4, 5], p. 593.

¹⁴⁵ Nota sobre o *Jugendstil* na literatura segundo Benjamin cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [S7a, 5], 598: “A vida das flores no *Jugendstil*: um arco se estende desde as *Fleurs du Mal*, passando sobre as almas florais de Odilon Redon, até as orquídeas que Proust mescla à vida erótica de Swann”.

¹⁴⁶BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [K2, 6], p. 437.

¹⁴⁷BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [S4a, 1], p.593.

¹⁴⁸BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [S9, 4], p. 601.

sem ela morreríamos. É estranho perder-se assim à parte perecível das coisas, que é exatamente sua qualidade de serem novas¹⁴⁹.

As fantasmagorias do *interieur* burguês ganham novo rosto no *Jugendstil*, cujo aperfeiçoamento e radicalização apresentam o espaço da cidade como morada do sonho como outrora fora o da moradia para o colecionador. O traço que torna ambígua a relação entre o sonhar e o estar acordado no *Jugendstil* se relaciona à função de *conciliação* que opera entre forma artística e técnica. Essa função cumpre-se no *ornamento*. De fato, este representa a inquietação dos artistas em relação às novas técnicas de reprodução, cujo primeiro confronto já havia ocorrido com os pintores realistas:

No *Jugendstil*, o problema como tal já havia sido recalcado. Ele não se considerava mais ameaçado pela concorrência da técnica. Assim o confronto com a técnica que está oculto no *Jugendstil* se tornou mais agressivo. Sua recorrência a temas técnicos advém da tentativa de esterilizá-los através da ornamentação¹⁵⁰.

Conforme Benjamin, essa tendência de confronto com a técnica é a protoforma do comportamento do movimento Futurista no século XX: “A tentativa reacionária de retirar formas condicionadas pela técnica de seu contexto funcional e transformá-las em constantes naturais – ou seja, estilizá-las – reaparece um pouco mais tarde no Futurismo, à semelhança do *Jugendstil*”¹⁵¹.

Nesse processo de estilização das formas da técnica, na tentativa de sua naturalização, o *Jugendstil* intenta forçar o aurático, em aparências harmonizadas, tanto que evoca superficialmente em muitas de suas produções a arte antiga asiática e americana¹⁵². No entanto, enquanto expressão ampliada da fuga que o homem privado realiza ante a realidade social, esse fenômeno estético produz não somente uma aparência enganosa, mas os rastros dessa mesma fuga:

¹⁴⁹BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [S10, 6], p.602

¹⁵⁰BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [S8a, 1], p.599-600.

¹⁵¹BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [S 8a, 7], p. 600.

¹⁵²BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [S3, 2], p. 591.

O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós ¹⁵³.

Essa necessidade de deixar rastros em um mundo despersonalizado é própria da atitude de burguês no *interieur*. Nesse período era comum o uso de tecidos que deixavam marcas como o veludo e a pelúcia. Também dessa data provém a utilização abundante de todos os tipos de estojos: para relógios, chinelos, termômetros, porta-ovos, bem como de capas, cobertas guarda-pós, etc. O *Jugendstil* abalou essa mentalidade que quer aprisionar o homem em uma morada-casulo, refinou-a e transferiu-a para o espaço aberto da rua ¹⁵⁴. Ele encontra-se, portanto, em um limiar, que evoca uma tematização bastante peculiar do sonho, pois, enquanto imagem onírica, sua estrutura torna-se mais sutil e complexa por incorporar no próprio sonho a imagem falsa de que o homem do século XIX está desperto. Como “transfiguração da infertilidade” em paralelo ao desenvolvimento técnico, o *Jugendstil* apresenta sempre seu caráter contraditório no interior das relações de produção burguesas:

[...] é um progresso na medida que a burguesia se aproxima dos fundamentos de seu domínio sobre a natureza; um retrocesso na medida em que lhe falta a força para ainda olhar o cotidiano de frente. (Isso só é possível sob a proteção da mentira da vida) – A burguesia sente que não tem muita vida pela frente, uma razão a mais para ela querer ser jovem. Assim, ela imagina para si uma vida mais longa, ou pelo menos uma bela morte ¹⁵⁵.

O traço comum dessas imagens oníricas se caracteriza por atualizarem, de maneira ardilosa, a estrutura do mito moderno. Mas que existem como fragmentos da vida cotidiana. Sobre esses resíduos, Benjamin atenta:

Desde o início ter em vista esta idéia e avaliar seu valor construtivo: os fenômenos residuais e de decadência como precursores – de certa forma como miragem das grandes sínteses que vêm em seguida. Estes

¹⁵³BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [M16a, 4], p. 490.

¹⁵⁴BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [I 4, 4], p. 225.

¹⁵⁵BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [S9a, 4], p.601.

universos de realidades estáticas devem ser focalizados em toda parte

156

A ambigüidade dos elementos de sonho coletivo, que interpenetram o novo e o antigo na supressão do inadequado passado recente, ficam perceptíveis na atualização de imagens arcaicas da moda e na função conciliatória do *Jugendstil*.

¹⁵⁶BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [Y1, 4], p. 714.

2.3. Espaço fantasmagórico e tempo infernal: a história como repetição

A atualização de imagens arcaicas nos fenômenos da aparência reificada do século XIX tem como consequência o círculo vicioso da *má repetição* que constitui a reativação das forças míticas na modernidade. Para Benjamin, “A essência do acontecimento mítico é o retorno”¹⁵⁷. Tal ‘retorno’ não é compreendido no sentido de uma tese cosmológica, mas, no seio da teoria social crítica, como reiteração dos sofrimentos históricos dos vencidos, os quais são geralmente integrados à história pelo prisma dos vencedores. Repetição é mesmidade social traduzida na aparência do novo enquanto relação social, a qual reproduz a estrutura dos processos históricos de dominação nas produções culturais, obscurecendo-as. Por isso, ressalta o autor alemão: “Aquilo que é “sempre o mesmo”, não é o acontecimento e, sim, o que nele é novo, o choque com o qual ele nos afeta”¹⁵⁸. A categoria do novo na esteira da produção do valor no século XIX representa, no estímulo contínuo do choque, uma depreciação das formas de percepção e do aviltamento das coisas na forma dinheiro: “O reconhecimento do valor coincide aqui com a desvalorização”¹⁵⁹. Do êxtase coletivo origina-se a idéia ilusória do novo, cuja repetição produz também a crença no desenvolvimento harmônico entre as forças produtivas e as relações sociais de produção. Tal crença denomina-se progresso, que constitui um dos traços do moderno. Cada época compreende-se, em certa medida, como moderna, no sentido de auferir sempre para si uma situação singular em relação a épocas distintas:

Nunca houve uma época que não se sentisse “moderna” no sentido excêntrico, e que não tivesse o sentimento de se encontrar à beira de um abismo. A consciência desesperadamente lúcida de estar em meio a uma crise decisiva é crônica na história da humanidade. Cada época se sente irremediavelmente nova. O “moderno”, porém, é tão variado como os variados aspectos de um mesmo caleidoscópio¹⁶⁰.

Como em um caleidoscópio, o moderno repõe de maneira circular imagens novas da mesma estrutura, cujo movimento nunca é interrompido. Isto não significa dizer que, para o historiador materialista, deva-se compreender também a modernidade do século XIX como um período de decadência. Daí, Benjamin afirmar que: “Não há um declínio das passagens, mas

¹⁵⁷BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [D10a, 4], p. 159.

¹⁵⁸BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [Q°, 23], p. 951.

¹⁵⁹BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [S10, 3], p. 602.

¹⁶⁰BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [S1a, 4], p. 587.

uma súbita reviravolta. De uma hora para outra elas se transformaram na forma que moldou a imagem da “modernidade”. Aqui o século refletiu com satisfação o seu passado mais recente”¹⁶¹. Ou seja, as passagens condensaram as marcas dos produtos efêmeros da época, os quais são índices da vida histórica. Assim, tanto o conceito de progresso, como seu reverso, o de decadência, devem ser fundamentados na idéia de catástrofe:

Que “as coisas continuam assim” – eis a catástrofe. Ela não consiste naquilo que está por acontecer em cada situação, e sim naquilo que é dado em cada situação. Assim Strindberg afirma [...]: o inferno não é aquilo que nos aguarda, e sim esta vida aqui¹⁶².

Dessa maneira, Benjamim desenvolve esse aspecto do moderno enquanto repetição, que obscurece a consciência coletiva dos processos históricos na aparência re-encantada do mito, pelo viés do motivo teológico do inferno, na apresentação da história:

Os castigos do inferno são sempre o que há de mais novo nesse domínio não se trata do fato de que acontece “sempre o mesmo”, e nem se deve falar aqui do eterno retorno. Antes, trata-se do fato de que o rosto do mundo nunca muda justamente naquilo que é o mais novo, de forma que este “mais novo” permanece sempre o mesmo em todas as suas partes. – É esta que constitui a eternidade do inferno. Determinar a totalidade dos traços que se manifesta o “moderno” significaria representar o inferno¹⁶³.

As características da crença no progresso, mas também na decadência põe também em evidência o caráter reativo em que o mito envolve o desejo. Nessa apresentação do inferno, a história aparece como amontoado de catástrofes, onde o moderno surge como o novo no contexto do que sempre existiu¹⁶⁴. No entanto, também essa apresentação deve recair na abordagem de fenômenos concretos. Para tanto, far-se-á necessário ver como essas categorias se desvelam no cenário conturbado das reformas

¹⁶¹BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [S1a, 6], p. 588.

¹⁶²BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [N9a,1], p. 515.

¹⁶³BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [S 1, 5], p. 586.

¹⁶⁴Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [S1, 4], p. 586.

urbanas parisienses conduzidas por Haussmann e pelas especulações do revolucionário Blanqui decorrentes do fracasso das lutas sociais do século.

2.3.1. Haussmann e Blanqui

O progresso, como componente da história da civilização, entra sempre no universo de uma fantasmagoria, que torna homogênea a experiência histórica, com base em uma ordem seqüencial de desenvolvimento. O êxtase coletivo em relação ao desenvolvimento das forças produtivas atinge seu ponto alto sob Napoleão III, com a haussmannização de Paris que, no centro de intenso movimento social, aglutinou tensões que foram o estopim para uma série de rebeliões e lutas de barricadas.

Quanto à fantasmagoria da própria civilização, encontrou seu campeão em Haussmann e sua expressão manifesta nas transformações que ele realizou em Paris. – Esse brilho, entretanto, e esse esplendor com os quais se cerca a sociedade produtora de mercadorias, e o sentimento ilusório de sua segurança não estão ao abrigo de ameaças; é o que lhe vem lembrar a derrocada do Segundo Império e a Comuna de Paris ¹⁶⁵.

Tal processo tem início com ideal urbanístico do barão de Haussmann, o qual representa a transformação de Paris como expressão sensível do regime imperial. O projeto das reformas previa o alargamento de ruas e avenidas de que fundaria a imagem da cidade moderna em oposição ao crescimento desorganizado e sem planejamento, pois nascia da exigência das novas demandas de eficiência e funcionalidade da sociedade produtora de mercadorias. No entanto, tais reformas surgiam com ares de uma instituição artística pelo alinhamento das ruas em perspectivas e pela construção de monumentos de inspiração clássica como arcos do triunfo, colunas e obeliscos. Conforme Benjamin: “A preferência de Haussmann por perspectivas representa uma tentativa de impor formas artísticas à técnica (urbanística). Isso sempre leva ao kitsch” ¹⁶⁶. Dessa forma, o prefeito de Paris põe a capital francesa sob um verdadeiro regime de exceção. Seu nome ficou atrelado ao epíteto de “artista demolidor”, seus “instrumentos

¹⁶⁵BENJAMIN, Walter. *Passagens, exposé de 39*, p.54.

¹⁶⁶BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [E 2a, 7], p. 167.

artísticos” eram pás, enxadas e picaretas. A intransigência de sua obra urbanística leva os parisienses ao estranhamento em relação à sua própria cidade, tanto que se afirmava que “[...] era preciso apressar-se para ainda conseguir ver a antiga Paris”¹⁶⁷. Com isso, nasce a consciência do caráter desumano da cidade grande, documentada de maneira exemplar pela grandiosa obra, *Paris*, de Maxime du Camp.

As transformações radicais e abruptas na organização do espaço também cumpriam uma ordem de função política e militar, o chamado “embelezamento estratégico”. Haussmann pretendia por fim às guerras civis pela impossibilidade de construir barricadas. Sua estratégia fundava-se tanto pelo alargamento das vias públicas quanto pelo estabelecimento do caminho mais curto entre os quartéis e os bairros proletários, chamados posteriormente de “círculos vermelhos”. Esses redutos operários surgiram com a segregação social do espaço urbano operado pela haussmannização de Paris, justificados em nome da eficiência e do progresso. Interrompia-se literalmente, nesse processo de modernização, a vizinhança entre a classe trabalhadora e a burguesia.

As reformas possibilitaram também uma série de expropriações arbitrárias, bem como especulações fraudulentas da Bolsa em torno do mercado imobiliário. A venda de valores e o crescimento vertiginoso do capital financeiro¹⁶⁸ configuravam a naturalização da ordem burguesa de produção. Sob o Segundo Império surge uma verdadeira aristocracia financeira¹⁶⁹, cuja expressão mais bem acabada são os saintsimonianos, com destaque para a figura de Enfentín, os quais apostavam no desenvolvimento industrial mas ignorando completamente o problema da luta de classes. A Bolsa de valores substituiu o quadro dos antigos jogos de azar. Ao lado das fantasmagorias do espaço, com o tipo do jogador, surgem também as fantasmagorias do tempo. O universo dos jogos de azar é uma reprodução em miniatura do que acontece na bolsa e também na política burguesa: a venda de valores, especulação fraudulenta e a corrupção. “O jogo transforma o tempo em narcótico”¹⁷⁰, por conta de seu caráter cíclico e repetitivo, tal como o trabalho alienado do operário, mas também das crises e das revoluções.

¹⁶⁷BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [E 1, 6], p. 162.

¹⁶⁸Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [g 4, 1], p. 822.

¹⁶⁹Cf. BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [g 3a, 4], p. 821.

¹⁷⁰BENJAMIN, Walter. *Passagens, exposé de 35*, p. 49.

Assim, a história econômica se entrelaça com as formas que se revestem o poder político, ou seja, na ampliação das conquistas da democracia burguesa. Nesse contexto, a classe abastada patrocina atos de filantropia como mascaramento da ação política burguesa enquanto mantém posição aberta em relação à luta de classes. Com isso, a função fantasmagórica do tempo e o caráter das lutas sociais de 1830, 1848, e 1871 gestaram a ampliação gradativa do poder da democracia burguesa. Benjamin trata, na constelação dos fenômenos reificados, de elementos da simultaneidade temporal no século XIX que constituem o centro das produções históricas, por isso o movimento operário em sua abordagem não aparece de maneira aleatória e ocasional, mas, sim, como um componente da série de fantasmagorias do coletivo onírico. Dessa forma, as barricadas já haviam desempenhado seu papel em fevereiro de 1848. Entretanto, ressurgem com toda força na Comuna e com elas a dura consciência da luta de classes: “A Comuna põe fim à fantasmagoria que domina o primeiro período do proletariado. Ela desfaz a ilusão de que seria tarefa da revolução proletária concluir a obra de 1789 de mãos dadas com a burguesia”¹⁷¹. Assim, segundo Benjamin:

[s]e foi a desgraça dos antigos levantes operários o fato de nenhuma teoria lhes indicar o caminho, por outro lado, foi a condição de força imediata e do entusiasmo com que assumem a construção de uma sociedade nova. Este entusiasmo, que atinge seu auge na Comuna, conquista temporariamente para o proletariado os melhores elementos da burguesia, mas no fim leva-o a sujeitar-se a seus piores elementos. Rimbaud e Coubert posicionaram-se a favor da Comuna. O incêndio de Paris é o digno desfecho da obra de destruição de Haussmann¹⁷².

No seio dessa convulsão social que culminou com as experiências da Comuna de Paris, o grande revolucionário Auguste Blanqui (1805-1881), encarcerado no Fort du Taureau, sua última prisão, lança mão de uma fantasmagoria na forma de uma especulação cosmológica, mas constituída de traços marcadamente ambíguos em relação a sociedade burguesa de seu tempo.

¹⁷¹BENJAMIN, Walter. *Passagens, exposé de 35*, p. 50.

¹⁷²BENJAMIN, Walter. *Passagens, exposé de 35*, p. 50.

Na mesma época, o adversário mais temido dessa sociedade, Blanqui, revelou, no seu último escrito, os traços terríveis dessa fantasmagoria. Nesse texto, a humanidade figura como condenada. Tudo o que ela poderá esperar de novo revelar-se-á como uma realidade desde sempre presente; e este novo será tão pouco capaz de lhe proporcionar uma solução libertadora, quanto uma nova moda é capaz de renovar a sociedade. A especulação cósmica de Blanqui comporta o ensinamento segundo o qual a humanidade será tomada por uma angústia mítica enquanto a fantasmagoria aí ocupar um lugar ¹⁷³.

Trata-se do texto intitulado *L'Eternité par les astres* de 1872, que antecipa em dez anos as idéias do *Zarathustra* de Nietzsche. Diferindo de textos como *Instruction pour une prise d'armes* (1868) ou *Le Procès des Quinze. Défense du citoyen Louis-Auguste Blanqui devant la Cour d'Assises* (1832) - textos eminentemente revolucionários -, o último escrito de Blanqui configura uma especulação, mesmo tendo por base as ciências mecanicistas da sociedade burguesa, que também pode ser denominada de teológica, a medida que tem por objeto o inferno. Essa visão abissal vê a experiência do novo na sociedade moderna como danação e reiteração de penas infernais, como restituição e eterno retorno do mesmo. Constata o revolucionário francês: “O novo sempre velho, e o velho sempre novo” ¹⁷⁴. A extensão das derrotas das lutas emancipatórias dos movimentos revolucionários é estendida ao universo inteiro. Em Blanqui, o universo é um lugar de catástrofes permanentes. Segundo Miguel Abensour:

Essa visão terrificante do universo “como catástrofe permanente” vale, conforme Benjamin, como complemento da ordem social vivida e pensada como inferno. Haveria nessa imagem do cosmos como uma projeção da sociedade do século XIX submetido à eterna repetição do mesmo. Daí a ambigüidade dessa obra: se ela testemunha, segundo Benjamin, uma rendição incondicional, ela também carrega consigo ao mesmo tempo a mais terrível acusação contra o século XIX ¹⁷⁵.
[Tradução do autor]

¹⁷³BENJAMIN, Walter. *Passagens, exposé de 39*, p.54.

¹⁷⁴No original francês: “C’est du nouveau toujours vieux, et du vieux toujours nouveau” (In: BLANQUI, Auguste. *L’eternité par les astres*. Sítio eletrônico: http://classiques.uqac.ca/classiques/blanqui_louis_auguste/eternite_par_les_astres/Blanqui_eternite_astres.pdf. Disponível em: 21/07/2008, p. 47)

¹⁷⁵No original francês: “Cette vision terrifiante de l’univers <<comme catastrophe en permanence>> vaut selon W. Benjamin comme complément de l’ordre social vécu et pensé comme enfer. Il y aurait dans cette image du cosmos comme une projection de la société du XIX^e siècle soumise à l’éternelle répétition du meme. De là l’ambiguïté de cette œuvre: si elle témoigne, selon W. Benjamin, d’un asservissement sans réserves, elle porte en même temps la plus terrible accusation contre le XIX^e siècle” (ABENSOUR, Miguel. *W. Benjamin entre mélancolie et révolution: Passages Blanqui*, in WISMANN, Heinz. (organizador). *Walter Benjamin et Paris*, pp.497-515. Paris: Les éditions du Cerf, 1986, p.223).

A obra orienta, pois, dois pólos distintos: primeiramente, é apresentado como praticamente não há intervenção humana na história, de como a humanidade aparece inexoravelmente como vítima do mito. Essa compreensão conduz à angústia mítica: “A teoria de Blanqui como uma *repetição do mito* – um exemplo fundamental da história primeva do século XIX”¹⁷⁶, onde “[o] “eterno retorno” é a forma *fundamental* da consciência histórica primeva, mítica. (É uma consciência mítica porque não reflete)”¹⁷⁷. Em segundo lugar, essa resignação indica também a crítica mais severa ao progresso que conheceu o século XIX¹⁷⁸:

[...] é uma visão do inferno – e é, ao mesmo tempo, um complemento da sociedade que Blanqui, no fim de sua vida, foi obrigado a reconhecer como vitoriosa. O que causa um choque é a ausência de qualquer traço de ironia nesse esboço. É uma rendição incondicional, porém, ao mesmo tempo, a acusação mais terrível contra uma sociedade que projeta no céu esta imagem do cosmos como imagem de si mesma¹⁷⁹.

Eis como se estrutura essa visão infernal para a proto-história do século XIX. Na especulação de Blanqui, a matéria que constitui o universo é eterna apenas em seus elementos mínimos e em seu conjunto, todas suas configurações específicas são transitórias e perecíveis. Assim, o universo seria composto por um número limitado de cem corpos simples que se agregam em combinações originais ou tipos (*combinaisons-types*), cujo número também é limitado. Mas tais combinações sofrem repetições infinitas (*répétitions infinies*). Essas combinações e repetições não são mensuráveis, mas finitas e infinitas. O número de combinações originais são incalculáveis mesmo ainda que finitas. Os corpos celestes são classificados por originais e por cópias. Os originais são o conjunto de globos que formam, cada um, um tipo especial. As cópias são as repetições, exemplares e variações infinitas desse tipo.

¹⁷⁶BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [D 10, 2], pp. 158-159.

¹⁷⁷BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [D 10, 3], p. 159.

¹⁷⁸Essa crítica blanquista não significa também um retorno à tradição como sustenta Anita Sclesener em seu artigo sobre a leitura benjaminiana de Blanqui. Cf. SCLESENER, Anita Helena. *Tempo e história: Blanqui na leitura de Benjamin* in *História: Questões & Debates*, Curitiba, n° 39, pp. 255-267, 2003.

¹⁷⁹BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [D5a, 6], p. 152.

Assim, a eternidade dos tipos atuais não passa de repetições no tempo e no espaço de um tipo original. A Terra também é uma dessas repetições, que se reproduz sempre da mesma maneira e que existe simultaneamente em milhares de exemplares idênticos. A série de suas transformações materiais já está determinada no momento inicial do seu aparecimento. Desse modo, as coletividades humanas representam também repetições do tipo original, mas, enquanto cópia, cada história particular possui sócias distintos em outros planetas. Tudo aquilo que não foi realizado por um indivíduo em um planeta está sendo feito pelo seu sócia em outro. Todos os sócias são materialmente idênticos, mas completamente diferentes no seu modo de se repetir. Nesse sentido, o homem enquanto elemento do universo é também enigma da eternidade e do infinito, da criação e da destruição, da vida e da morte tanto quanto um grão de areia.

Os sócias – tanto do mundo animado como inanimado - são como fantasmas que constituem uma atualidade eternizada que, portanto, não conhece progresso algum, apenas a eterna repetição. São duplicatas e reedições vulgares de mundos passados e também futuros. O horror dos sofrimentos e das decepções será sempre reiterado. A única alternativa é a resignação. Blanqui não considera essa especulação produto de uma profecia ou do misticismo, mas, sim, uma dedução conseqüente da cosmogonia mecanicista de Laplace. A constatação da eternidade do homem pelos astros apresenta um traço melancólico e triste:

À hora presente, a vida inteira do nosso planeta, desde o nascimento até a morte, se detalha, dia a dia, sobre as miríades dos astros irmãos, com todos os seus crimes e desgraças. O que chamamos de progresso é plagiado sobre cada terra, e se esvanece com ela. Sempre e em toda parte, no campo terrestre, o mesmo drama, o mesmo cenário, sobre o mesmo palco estreito, uma humanidade ruidosa, fatigada de sua grandeza, crente no universo e vivendo em sua prisão como em uma imensidade, para logo soçobrar no globo que a carrega com o mais profundo desprezo, o fardo do seu orgulho. Mesma monotonia, mesmo imobilismo nos astros estrangeiros. O universo se repete infinitamente e se debate em seu lugar. A eternidade desdobra impertubavelmente as mesmas representações¹⁸⁰. [*Tradução do autor*]

¹⁸⁰ No original francês: “A l’heure présente, la vie entière de notre planète, depuis la naissance jusqu’à la mort, se détaille, jour par jour, sur des myriades d’astres-frères, avec tous ses crimes et ses malheurs. Ce que nous appelons le progrès est claquemuré sur chaque terre, et s’évanouit avec elle. Toujours et partout, dans le camp terrestre, le même drame, le même décor, sur la même scène étroite, une humanité bruyante, infatuée de sa grandeur, se croyant l’univers et vivant dans sa prison comme dans une immensité, pour

O ultimo escrito de Blanqui representa a expressão de uma consciência que indica “o mundo em que não há espanto” ¹⁸¹, ou seja, o lado exterior do sonho em que se confundem a perda da sensibilidade, a espera pela morte e a resignação. O mundo da angústia mítica e do tédio, cujo solo é a repetição do mesmo no novo, são também expressão das lutas sociais em torno do domínio das forças produtivas e do domínio político – tal como se dá na apresentação de figuras tão distintas quanto Haussmann e Blanqui -, em que tem sempre prevalecido os vencedores da história.

sombrier bientôt avec le globe qui a porté dans le plus profond dédain, le fardeau de son orgueil. Même monotonie, même immobilisme dans les astres étrangers. L’univers se repete sans fin et piaffe sur place. L’éternité joue imperturbablement dans l’infini les mêmes representations” (In: BLANQUI, Auguste. *L’éternité par les astres*, p. 48).

¹⁸¹BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [F°,8], p. 917.

2.4. Charles Baudelaire e a figuração da experiência moderna

O conjunto dos elementos da experiência reificada do século XIX tem seu grande expoente na obra poética de Charles Baudelaire (1821-1867). Aqui interessa somente expor as linhas gerais da interpretação de Benjamin sobre a obra baudelairiana, cuja ênfase é dada bem mais à lírica do poeta francês que aos seus textos teóricos de crítica e estética¹⁸². O autor alemão visa mostrar o caráter expressivo da poesia e da atitude do poeta em face ao moderno, ou seja, de apresentar a inserção de Baudelaire na constelação dos fenômenos reificados da Paris do século XIX. Conforme Emiliano Aquino:

Tendo como ponto de partida a prioridade da poesia de Baudelaire como expressão de sua visão da modernidade, Benjamin se propõe a interpretar os conteúdos histórico-sociais dos seus temas poéticos. A verdadeira visão baudelairiana da modernidade estaria em sua poesia porque nela se encontra não uma simples oposição entre o antigo e o moderno, mas uma representação, pela figuração poética, do “moderno em seu trespassamento, em sua interpenetração com o antigo” (*die Moderne in ihrer Durchdringung mit der Antike*). Aqui, o moderno penetra através do antigo, trá-lo consigo: antigo e moderno interpenetram-se¹⁸³.

A atitude poética de Baudelaire se constitui primordialmente pelo seu caráter mimético. Entretanto, não se trata de uma mimese realista que pretende imitar o real em sua verdade natural, mas, antes de tudo, uma forma de escrita poética que almeja condensar o novo tipo de experiência inaugurada na modernidade. A gênese da nova percepção encontra-se nas grandes cidades da sociedade produtora de mercadorias: aquela experiência homogênea e vazia própria da reificação e do fetiche. A figuração poética em Baudelaire apresenta as marcas dessa experiência moderna, que não ocorre mais à maneira linear e gradativa da experiência tradicional, mas como empobrecimento experiencial mediante a série sucessiva de choques próprios da sociabilidade moderna. A poesia de Baudelaire retrata em profundidade o tipo de relações sociais fundadas na modernidade com o que ela carrega de imagético da cidade de Paris enquanto fenômeno originário das relações sociais modernas. O moderno como atualização de imagens

¹⁸² Sobre a relação Benjamin e Baudelaire cf. ALMEIDA, Maria Gorete de. *A modernidade poética em Charles Baudelaire e em Walter Benjamin*. (dissertação de mestrado) – UFC, Fortaleza, 2005.

¹⁸³ AQUINO, João Emiliano. *Reificação, lírica e memória em Baudelaire: um diálogo com Walter Benjamin* in *Memória e consciência histórica*, p.128.

arcaicas é o traço fundamental de sua poesia: “Mas é sempre a modernidade que cita a história primeva. Aqui isso se dá através da ambigüidade própria das relações sociais e dos produtos dessa época”¹⁸⁴.

Baudelaire extrai sua poesia não somente desses elementos triviais da vida prosaica, mas também daquilo que comumente é considerado baixo, vil e, até mesmo, patológico. Desses elementos, os quais são predominantemente de ordem social, surge a noção do moderno como fundamento primordial da poética baudelairiana, cuja postura se alimenta da melancolia e lança uma visão da cidade que não se compraz com elementos telúricos, mas imprime um olhar desolado sobre as construções míticas modernas. Isso não significa dizer que Baudelaire tematiza diretamente os elementos urbanos de Paris, mas, sim, que ele articula uma poética de se dá *a partir* do contato da vida efusiva em imagens da capital francesa:

Sua teoria da arte tem inteiramente como eixo a “beleza moderna”, sendo que o critério de modernidade parece ser este: ela é marcada pelo selo da fatalidade de ser um dia antigüidade, e o revela àquele que é testemunha de seu nascimento. Eis a quintessência do imprevisto que vale para Baudelaire como uma qualidade inalienável do belo. A face da própria modernidade nos fulmina com um olhar imemorial. Assim é o olhar de Medusa para os gregos¹⁸⁵.

À imagem poética da grande cidade, o poeta interpenetra as figuras da mulher e da morte como objetos de sua lírica. Sem contar a visão ambígua de tipos humanos produzidos nas relações sociais, como a figura do flâneur – protótipo do jornalista que vende suas aptidões intelectuais ao mercado – que se encontra no limar da classe burguesa, que torna estranho para si o ambiente familiar da cidade e vislumbra a multidão como fantasmagoria, ou seja, como massa amorfa onde os homens aparecem apenas segundo seu caráter típico e fisiognômico. Sobre esse aspectos da flânerie em Baudelaire, afirma Benjamin:

Essa fantasmagoria, em que a cidade aparece ora como paisagem, ora como aposento, parece ter inspirado a decoração das lojas de departamentos que põem, assim, a flânerie a serviço de seus negócios.

¹⁸⁴BENJAMIN, Walter. *Passagens, exposé de 35*, p. 48.

¹⁸⁵BENJAMIN, Walter. *Passagens, expose de 39*, p.63.

De qualquer forma, a loja de departamentos são a última paragem da flânerie ¹⁸⁶. *E complementa ainda sobre a multidão*: A multidão desperta no homem que a ela se entrega uma espécie de embriaguez acompanhada de ilusões muito particulares, de tal modo que ele se gaba, vendo o passante levado pela multidão, de tê-lo classificado a partir do seu exterior, de tê-lo reconhecido em todas as dobras de sua alma ¹⁸⁷.

Baudelaire também produz sua poesia a partir de tipos do proletariado e de conspiradores profissionais: “[...] ele pende para o lado de elementos associativos” ¹⁸⁸. Para Benjamin é relevante que única comunhão sexual do poeta tenha sido com uma prostituta. Tal “aspecto associativo” em Baudelaire está figurado nas imagens poéticas de seu satanismo, o qual não aparece imediatamente como social e político e, muito menos, profissão de fé do poeta. Tal satanismo situa Baudelaire no campo literário à posição que corresponde a Blanqui no plano político ¹⁸⁹. O poeta francês retira o *pathos* rebelde de sua poesia do elemento anti-social da classe dos *bohèmes*. Tal classe, pela instabilidade dos seus meios de vida, não estava muito bem definida entre revolucionários, conspiradores profissionais, intelectuais e mercenários:

À indeterminação de sua posição econômica corresponde à ambigüidade de sua situação política. Esta se manifesta com muita evidência nas figuras dos conspiradores profissionais que se recrutam na *bohème*. Blanqui é o representante mais notável dessa categoria. Ninguém teve, no século XIX, uma atitude revolucionária comparável à sua. A imagem de Blanqui passa como um raio nas “Litanias de Satã” ¹⁹⁰.

Assim, pode-se afirmar que a atitude mimética de Baudelaire agrupa a série de fenômenos reificados no universo de uma alegoria, como experiência de embriagues. O

¹⁸⁶BENJAMIN, Walter. *Passagens, exposé de 39*, p.61.

¹⁸⁷BENJAMIN, Walter. *Passagens, exposé de 39*, p.62.

¹⁸⁸BENJAMIN, Walter. *Passagens, exposé de 35*, p.47.

¹⁸⁹ Cf. KOTHE, Flávio René. *Benjamin & Adorno: confrontos*, p. 82: “Benjamin pretende salvar a negatividade, apresentada em Baudelaire, numa frente ampla em favor do socialismo. O mesmo ódio rancoroso, que nutria os ativistas radicais das barricadas, nutre a poesia de Baudelaire. A construção de mais de 4000 barricadas em 1848 era o melhor exemplo de “travail no salarié mais passioné” pregado por Fourier [...]. Se as “passagens” eram como que utopias concretas em que a classe dominante via o (seu) futuro, as barricadas eram construídas por montes de ruínas que tentava arruinar a burguesia das “passagens”, burguesia que estava a impedir os operários de deixarem de ser as ruínas daquilo que poderiam ser. As barricadas barravam a passagem, porque as passagens barravam a passagem do proletariado”.

¹⁹⁰BENJAMIN, Walter. *Passagens, exposé de 39*, p.61.

problema da figuração do moderno como efemeridade se articula na categoria poética de correspondência (*correspondence*) e na paralisação dos elementos experienciais que interpenetram o antigo e o novo na imagem poética, alegoricamente. O engenho alegórico de Baudelaire toma Paris como objeto de sua poesia. Por isso é importante mostrar que “o olhar que o engenho alegórico lança sobre a cidade expressa bem mais o sentimento de uma profunda alienação”¹⁹¹, sendo também tal alegoria expressão do fetiche da mercadoria. A tensão dialética da alegoria baudelaireana torna-se visível no primeiro ciclo de poemas das *Fleurs du mal* (1852), “Spleen et Idéal”, que revela a tensão própria da condição moderna como imagem que interpenetra o novo e o antigo. O *spleen*, como imagem poética representa as categorias do tédio e da repetição, e o *idéal* representa uma imagem fixa que se revestem do sonho e da utopia que põe, mediante a rememoração, o poeta em um ponto seguro em relação à realidade spleenética. Dessa forma, tais categorias poéticas não são contraditórias, mas remetem um à outra como se estivessem sobrepostas: as imagens arcaicas e idealizadas do antigo (o *Idéal*) e as imagens oníricas fixadas pelo fetiche da mercadoria no novo (o *Spleen*), como se cada uma tivesse nascido da outra. Conforme Aquino:

Trata-se aí de uma polaridade essencial entre a experiência negativa do presente – a experiência do tédio, do tempo vazio, homogêneo, na tipificação dos indivíduos na divisão social do trabalho e sua dessingularização na multidão (daí a contraposição, bem ambígua, da figura do *flâneur*) – e o recurso desconsolado, desesperançado e resignado à rememoração, através da imaginação poética, de uma “vida anterior”, da “natureza” (que, na interpretação de Benjamin, significam ora a “pré-história”, ora o “envelhecido”)¹⁹².

Essas imagens podem ser reconhecidas em diversos poemas. Há um intitulado “Os sete velhos” (*Les sept vieillards*)¹⁹³, onde um velho de aspecto infernal e fantástico replica-se sete vezes ante as vistas do poeta. Como característica moderna, que torna muito rapidamente obsoletos seus produtos, o velho reitera sete vezes sua própria decrepitude. O personagem não consegue “romper o círculo mágico do tipo”¹⁹⁴ ao se

¹⁹¹BENJAMIN, Walter. *Passagens, exposé de 39*, p.61.

¹⁹² AQUINO, João Emiliano. *Reificação, lírica e memória em Baudelaire: um diálogo com Walter Benjamin*, p.129

¹⁹³ BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*, Paris: Éditions du Seuil, 1970, pp.97-98

¹⁹⁴BENJAMIN, Walter. *Passagens, exposé de 39*, p.62.

replicar. Na leitura benjaminiana, tal círculo mágico é encarado nos aspectos de uma tragédia infernal mediada pela novidade e, portanto, pela repetição:

Baudelaire qualifica o aspecto dessa profissão infernal. Mas o novo que ele espreitou durante toda sua vida não é feito de outra matéria que dessa fantasmagoria do “sempre igual” (A prova que pode ser apresentada de que essa poesia transcreve os sonhos de um viciado em haxixe não invalida em nada essa interpretação)¹⁹⁵.

A poética de Baudelaire realiza uma mimese da morte, cujo sentido mais apropriado pode ser determinado como aviltamento das coisas. Para os poetas barrocos do século XVII alegoria era posta no nível do significado das coisas, mas, no século XIX, essa depreciação é articulada pela mercadoria na forma dinheiro através do *preço*. Esse aviltamento é compensado, na cultura do fetiche, pela novidade captada por Baudelaire. Por exemplo, no poema “A viagem” (*Le voyage*)¹⁹⁶ a morte e o novo confluem para uma só imagem. A novidade torna-se o último refúgio da arte, que aponta para a morte, isto é, para o novo, o qual representa para a modernidade o que fora a alegoria para o século XVII. Assim, o poema expressa imagetivamente a teoria *nouveauté* que media as relações pela aparência reificada na cultura do fetiche da mercadoria:

O novo é uma qualidade independente do valor de uso da mercadoria. É a origem da aparência que pertence de modo inalienável às imagens produzidas pelo inconsciente coletivo. É a quintessência da falsa consciência cujo agente infatigável é a moda. Essa aparência do novo se reflete, como um espelho no outro, na aparência da repetição do sempre igual. O produto dessa reflexão é a fantasmagoria da “história cultural”, em que a burguesia saboreia sua falsa consciência¹⁹⁷.

Outra vez a novidade aparece como *arché* das produções culturais, mas é sempre a modernidade que cita o arcaico, como se torna evidente na moda. Assim, o “sempre novo” vincula cada elemento da constelação dos fenômenos reificados do século XIX, na medida em que se constitui como “sempre igual”. O novo configura e remete à forma

¹⁹⁵BENJAMIN, Walter. *Passagens, exposé de 39*, p.62.

¹⁹⁶BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*, Paris: Éditions du Seuil, 1970, pp.122-124.

¹⁹⁷BENJAMIN, Walter. *Passagens, exposé de 35*, p. 48.

arquetípica dessa imobilidade que traz também consigo conseqüências que se exprimirão no campo artístico e literário do período.

O universo da arte, ao mesmo tempo em que se emancipa e torna autônomas gradativamente suas formas de expressão no processo de secularização da sociedade, cai nas teias do modo de produção capitalista e das demandas do mercado. Como já havia sido previsto por Hegel, ela entra no momento de sua dissolução. A teoria da *nouveauté* se torna sumamente expressiva nesse processo, cujo caso exemplar é a poesia alegórica de Baudelaire. Assim, os artistas do século XIX seguem basicamente em duas linhas distintas: aqueles que se rendem ao campo da venda de valores espirituais da publicidade e da difusão da imprensa e os inconformados com o desenvolvimento da técnica que se refugiam na “arte pela arte”, na concepção da obra de arte total ou no esnobismo. Nem mesmo o grande iniciador da poesia moderna deixou de sucumbir, mesmo constatando o caráter reificado dos fenômenos da cultura do fetiche da mercadoria ao mito moderno. Ao se refugiar na concepção da obra de arte total, o poeta ignora: “Que a ultima linha de resistência da arte coincidissem a linha de ataque mais avançada da mercadoria, isso deve ter escapado a Baudelaire”¹⁹⁸, que também como Blanqui cede à resignação. Nesse ponto, a alegoria se mostra insuficiente, pois não permite alcançar o nível de consciência que abra espaço para a compreensão das condições gerais de produção, as quais viabilizam as formas novas de experiência que são seu objeto poético. A alegoria permanece circunscrita ao plano da expressão lingüística.

No cenário de penúria da experiência nas grandes metrópoles, que contraditoriamente é fruto do aumento vertiginoso de sua capacidade de produzir riqueza material, Benjamin constata o mito enquanto produto das relações sociais do processo de produção do valor na forma de imagens oníricas. Nesse contexto, que a lírica de Baudelaire aborda e condensa em imagens poéticas todos os níveis dessa experiência oriunda da sociedade industrial do século XIX (moderno e antigo), mas sem, contudo, abandonar definitivamente a zona do mito. É justamente nessa condição de crescente pauperização, em processo sempre retardatário, que surge figura do trapeiro – homem que vive das sobras do consumo ordinário – como índice de uma cultura que torna caduco demasiado rápido seus produtos e reclama sempre para si um

¹⁹⁸BENJAMIN, Walter. *Passagens, exposé de 35*, p. 63.

excesso de novidade, tão bem expressa na poesia de Baudelaire. Essa nova forma de experiência (*vivência do choque*) que gera o espaço simbólico do sonho coletivo nada mais é que a expressão na aparência mítica das produções culturais reificadas, as quais devem ser elevadas ao nível da consciência, do conhecimento e da ação históricas, pois, conforme Benjamin: “Enquanto ainda houver um mendigo, haverá mito”¹⁹⁹.

¹⁹⁹BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [K 6, 4], p. 444.

CAPÍTULO III

REMEMORAÇÃO OU A UTILIZAÇÃO DOS ELEMENTOS DO SONHO NO DESPERTAR: CONHECIMENTO E AÇÃO HISTÓRICOS

Como se fosse de um mágico ou de um diretor de teatro, o primeiro apito da primeira locomotiva deu o sinal de despertar, o sinal de decolagem para todas as coisas.

Nadar, Quand J'étais Photographe.

3.1. A tarefa da interpretação dos sonhos e a rememoração do novo

Com base na tematização dos elementos que constituem o conteúdo das imagens oníricas no interior do processo histórico compreende-se o desdobramento do caráter fetiche da mercadoria. Os fatos econômicos, enquanto fenômenos originários que se traduzem na conexão expressiva entre a base material e o espaço simbólico das produções culturais, integram o campo da aparência mítica. A apresentação das imagens do sonho presentes no inconsciente coletivo configura o plano da realização de desejos, mas de acordo com as relações da luta sócio-históricas no processo da produção do valor, as quais deslocam e deformam essa realização efetiva dos sonhos de emancipação mediante a reiteração contínua de imagens arcaicas nos novos produtos da sociedade industrial, que caracterizam o moderno como tempo do inferno. De acordo com as condições materiais, afirma Benjamin: “O coletivo expressa primeiramente suas condições de vida. Estas encontram no sonho a sua expressão e no despertar a sua interpretação”²⁰⁰.

Visando o problema da interpretação dos fenômenos da cultura do fetiche, o presente capítulo pretende introduzir a abordagem propriamente dita do despertar a fim de demonstrar como ele é a categoria norteadora do projeto das *Passagens*. O despertar (enquanto categoria interpretativa que permite elaborar os conteúdos das imagens produzidas na história) almeja descortinar o conhecimento da vida histórica que permanece oculta na capa do mito, e do habito social que consolida o fetichismo na

²⁰⁰BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [K2, 5], p. 437.

produção de mercadorias. A categoria do despertar é, antes de tudo, um espaço conceitual que funciona como uma rede complexa de noções e conceitos. Aqui, pretende-se mostrar os principais lineamentos e as diversas camadas de sentido desse aparato categorial. A perspectiva aberta para esta investigação do despertar como categoria central do projeto das *Passagens* foi aberta por Barbara Kleiner em seu artigo *L'éveil comme catégorie centrale de l'expérience historique dans le Passagen-Werk de Benjamin*²⁰¹. Nesse texto, a autora busca expor os lineamentos e as ramificações no conjunto desse conceito complexo retirado da mais simples experiência cotidiana, com base na leitura de Benjamin da psicanálise freudiana e do surrealismo. Tal como os conceitos de *tradução* e *mimeses*, o despertar surge como conceito-base na obra do filósofo. No entanto, segundo Bárbara Kleiner, tal conceito de *despertar*, antagônico e raro, sustentaria o aparato conceitual das *Passagens*²⁰².

Deve-se iniciar tal abordagem pelas principais noções que regem o conhecimento do historiador materialista, visando basicamente dois tipos de problema: os metodológicos relativos a uma utilização dos documentos que prefigurassem uma nova escrita e compreensão da história, e outro de ordem social crítica, tendo já em vista que, em última instância, do caráter político do projeto de uma história sob a óptica do vencidos. Desse modo, o quadro categorial elaborado nas *Passagens* possui duas funções abrangentes: a primeira é de *constatação*, ou seja, ela pretende localizar nos fenômenos visíveis da realidade social os índices históricos concretos que fornecem a base para as elaborações do sonho coletivo; e a segunda funciona como *interpretação*, em outras palavras, enquanto despertar histórico que envolve a elaboração dos conteúdos do trabalho do sonho coletivo de modo que arraste para o nível da consciência coletiva o que antes permanecia no inconsciente. Tal processo interpretativo abrange dialeticamente as funções metodológicas primordiais das *Passagens*. Assim, pretende-se diluir o potencial onírico da renovação das forças míticas no conhecimento histórico, por isso, a tematização do conteúdo das imagens arcaicas não constitui uma mera imersão na facticidade, mas esta é apenas o primeiro momento de um processo

²⁰¹ KLEINER, Barbara. *L'éveil comme catégorie centrale de l'expérience historique dans le Passagen-Werk de Benjamin* in WISMANN, Heinz. (organizador). *Walter Benjamin et Paris*, pp.497-515. Paris: Les éditions du Cerf, 1986, pp 499-515.

²⁰² A autora deixa clara a importância do conceito de despertar ao comentar que “[...] chez Benjamin un concept qui soit constitué d'éléments aussi antagonistes que le concept de l'éveil est rare et ce n'est pas sans raisons qu'il parle du “cadre solide des linéaments de l'interprétation”, c'est-à-dire em termes techniques, de l'édifice des passages qu'il lui faut construire et dont l'une des poutres maîtresses aurait été le concept d'éveil”(In: KLEINER, Barbara. *L'éveil comme catégorie centrale de l'expérience historique dans le Passagen-Werk de Benjamin*, p. 498.).

dialético: “A utilização dos elementos do sonho no despertar é o caso exemplar do pensamento dialético. Por isso, o pensamento dialético é o órgão do despertar histórico”

203

Nesse contexto, Benjamin enfatiza três conceitos básicos para produção do conhecimento histórico: progresso, catástrofe e momento crítico. Tais conceitos remetem ao problema da transmissão da história, do modo como ela nos foi contada. Assim, produções historiográficas que apresentem os fatos ora como uma progressão evolutiva, sequencial e inexorável, ora como uma série de catástrofes, representam uma maneira de recepção histórica, a qual também não se desvincula dos mesmos processos históricos alienantes. O momento crítico se apresenta pela exigência da filtragem histórica dessas compreensões: esse é um dos objetivos centrais das *Passagens*. Desse modo, duas grandes tradições que se distinguem no processo de transmissão da história: a da historiografia oficial dos vencedores e a história sob a ótica dos vencidos, os quais foram silenciados em tal processo. É nessa perspectiva que Benjamin pretende dissipar na articulação de uma teoria social crítica a “[...] ilusão expressa por Schopenhauer numa fórmula segundo a qual para apreender a essência da história basta comparar Heródoto e o jornal da manhã”²⁰⁴. Benjamin constata nessa proposição uma crítica à concepção de história presente no século XIX que apreende os fatos históricos como coisas e os inventaria. Essa tradição possuía a crença de ser possível reconstruir uma dada época passada com base em uma identificação psicológica do pesquisador com os documentos históricos. Para isso exigia-se uma “pureza” do olhar mediante a abstração dos elementos do presente histórico através de uma imersão total no passado. O lema do historicismo levantado por Gottfried Keller (1819-1890) dizia: “a verdade não nos escapará”. Tal identificação denomina-se empatia. Ora, para Benjamin, tal “pureza” do olhar é impossível e a empatia representa uma “reconstrução” unidimensional da história, pois a identificação do historiador com os documentos implica a mesma identificação a quem fornece e seleciona tais documentos históricos, ou seja, os vencedores. Esses pontos, o historiador materialista não pode nunca perder de vista, pois o aspecto genuinamente histórico do modo de transmissão da história é completamente ignorado. Assim, o conhecimento histórico pode assumir um caráter diverso conforme um uso revolucionário ou reacionário da história:

²⁰³BENJAMIN, Walter. *Passagens, exposé de 35*, p. 51.

²⁰⁴BENJAMIN, Walter. *Passagens, exposé de 39*, p. 53.

Interesse vital de reconhecer um determinado ponto da evolução como encruzilhada. Nesse ponto localiza-se atualmente o novo pensamento histórico, que é caracterizado por uma maior concretude, pela salvação dos períodos de decadência e pela revisão da periodicidade, de maneira geral e em particular, e cuja utilização em um sentido reacionário ou revolucionário está sendo decidida agora [década de 30, do século XX]. Neste sentido, o que se anuncia nos escritos dos surrealistas e no novo livro de Heidegger [*Ser e Tempo*] é a mesma crise, com duas possibilidades de solução²⁰⁵.

À concepção historiográfica que naturaliza e torna abstratos os índices históricos concretos, bem como ignora o próprio presente, Benjamin chama História da Civilização (*Kulturgeschichte*). A esse respeito, as pretensões levantadas nas *Passagens* são claras: “Nossa pesquisa procura mostrar como, em consequência dessa representação coisificada da civilização, as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram no universo de uma fantasmagoria”²⁰⁶. Em oposição aos hábitos historiográficos burgueses, os quais devem ser dissipados, Benjamin reivindica a necessidade de um saber consciente do passado que se torna legível apenas para o presente que o lê. Por isso, faz-se necessário construir um saber histórico que tenha por base o processo dialético de rememoração que constitua um método constatativo não apenas do que ocorreu, mas também daquilo que poderia ter sido e que não foi realizado, das aspirações históricas que fracassaram e que deixaram seus vestígios nos dejetos. Em outras palavras, construir um estado de coisas histórico pelo viés histórico da própria transmissão da história com base na história dos vencidos.

Para o século XIX, trata-se basicamente dos objetos esvaziados de sentido e relegados ao esquecimento na ordem do passado recente. Uma história construída a partir de detritos, não visa unicamente retirá-lo do descrédito ao qual foram relegados pela historiografia oficial, nem muito menos integrar esses elementos na ordem dos “grandes fatos”. Seu propósito maior é revigorar tais resíduos históricos na liberação dos ciclos passados da existência, no intuito de dar voz a um tipo de experiência que não ganharia jamais expressão na história da civilização. Dessa forma, Benjamin

²⁰⁵BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [S 1, 6], p. 587.

²⁰⁶BENJAMIN, Walter. *Passagens, exposé de 39*, p.53.

intenciona formular um “conceito dialético de tempo histórico” que possa articular as concepções do passado e sua respectiva recepção pelo presente. No tempo histórico, a realidade do mito é compreendida no processo de abstração e homogeneização no processo histórico da produção do valor. A diluição do mito no terreno da história, onde cada acontecimento é incomensurável, permite agora compreender as noções de progresso e repetição do século XIX como duas faces da mesma moeda, como elementos culturais que são a expressão do uso coletivo das forças sociais de produção.

A crença no progresso, em sua infinita perfectibilidade – uma tarefa infinita da moral – e a apresentação do eterno retorno são complementares. São as antinomias indissolúveis a partir das quais deve ser desenvolvido o conceito dialético do tempo histórico. Diante disso, a idéia do eterno retorno aparece como o “racionalismo raso”, que a crença no progresso tem a má fama de representar, sendo que esta crença pertence à maneira de pensar mítica tanto quanto a representação do eterno retorno²⁰⁷.

O elemento crítico do conceito dialético de tempo histórico pretende, portanto, não apenas apresentar tais antinomias do pensar mítico, mas tornar concretos os traços que tornam inteligível a constituição ambígua dos proto-fenômenos da cultura fetichista do século XIX, a qual torna possível romper o círculo mágico do binômio novidade/sempré-igual para a leitura da base objetiva de tais relações sociais reificadas. A apresentação dos traços infernais do moderno constituem um primeiro momento destrutivo na elaboração do conhecimento histórico. A tal momento destrutivo alia-se um segundo construtivo que exige também uma nova capacidade de experiência do historiador materialista que remonta a elementos da cognição infantil em oposição aos hábitos burgueses, ou seja, a capacidade de rememoração do novo. A forma onírica do novo está assentada em duas bases: primeiramente, nos hábitos sociais consolidados na produção do valor que configuram uma espécie de *má repetição*, que representam o universo da morte, da identidade e da homogeneidade de todos os aspectos da atividade humana ao mesmo tempo em que se desenvolvem as forças produtivas; em segundo lugar, na construção coletiva de imagens oníricas ancoradas no desejo e fantasia que supostamente aponta para o efetivamente novo na supressão das imperfeições sociais do passado recente. Assim, constata-se o caráter prospectivo do sonho embasado no desejo

²⁰⁷BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [D10a, 5], p. 159.

do efetivamente novo, mas também o caráter retroativo da aparência mítica no êxtase do uso coletivo das forças produtivas, o qual liga à imagem da sociedade sem classes traços arcaizantes. Rememorar o novo significa integrar as imagens do sonho coletivo no campo da memória histórica em oposição às teorias reacionárias, como a de Ludwig Klages (1872-1956), que estabelecem uma antítese grosseira entre o espaço simbólico da natureza em relação aos produtos da técnica. A filtragem histórica da criação do espaço simbólico no uso coletivo das forças produtivas, ou seja, no terreno da história primeva permite compreender, segundo o crítico alemão, que: “A cada formação verdadeiramente nova da natureza – no fundo a técnica também é uma delas – correspondem novas “imagens”. Cada infância descobre estas novas imagens para incorporá-la ao patrimônio de imagens da humanidade”²⁰⁸. Com essa base interpretativa, que apresenta as condições histórico-materiais das quais o sonho coletivo é expressão, o historiador materialista pode construir um conhecimento que torne legível no presente a vitalidade histórica que tanto permite o eterno retorno do mesmo no coletivo onírico quanto às condições de sua superação:

[...] 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 despertar²⁰⁹.

O sonho coletivo apresenta em seu aparecer fenomênico uma tensão constante entre os elementos arcaicos da má repetição e o potencial emancipatório dos elementos prospectivos do desejo. O método do historiador materialista tem por base a reorganização do material que foi retirado das grandes linhas de pesquisa da historiografia burguesa para constatação dos elementos de tal ambigüidade e sua respectiva interpretação. Benjamin articula uma proposta metodológica de uso dos resíduos históricos para a constituição de sua historiografia materialista:

É muito fácil estabelecer dicotomias para cada época, em seus diferentes “domínios”, segundo determinados pontos de vista: de

²⁰⁸BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [K 1a, 3], p. 435.

²⁰⁹BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [K 1a, 2], p. 435.

modo a ter, de um lado, a parte “fértil”, “auspiciosa”, “viva” e “positiva”, e de outro, a parte inútil, atrasada e morta de cada época. Com efeito, os contornos da parte positiva só se realçarão nitidamente se ela for devidamente delimitada em relação à parte negativa. Toda negação, por sua vez, tem o seu valor apenas como pano de fundo para os contornos do vivo, do positivo. Por isso, é de importância decisiva aplicar novamente uma divisão a esta parte negativa, inicialmente excluída, de modo que a mudança de ângulo de visão (mas não de critérios!) faça surgir novamente, nela também, um elemento positivo e diferente daquele anteriormente especificado. E assim por diante *ad infinitum*, até que todo passado seja recolhido no presente em uma apocatástase histórica²¹⁰.

O termo teológico da apocatástase significa restauração universal, reabilitação de todos os elementos corrompidos da criação no seio de Deus²¹¹. Contudo, a apocatástase *histórica* benjaminiana implica em recolhimento da vida histórica do passado no presente mediante a salvação de tais fenômenos. A esse respeito, visando apresentar os elementos de ruptura e descontinuidade em relação à transmissão da história universal dos vencedores, problematiza Benjamin o aspecto crítico da salvação dos fenômenos:

Os fenômenos são salvos de quê? Não apenas – nem principalmente – do descrédito e do desprezo em que caíram, mas da catástrofe, que é representada muitas vezes por um certo tipo de tradição, sua “celebração como patrimônio”. – São salvos pela demonstração de que existe neles uma ruptura ou descontinuidade [Sprung]. – Existe uma tradição que é catástrofe²¹².

Observa-se, desse modo, uma relação dialética entre o momento construtivo e destrutivo na constituição da história materialista da perspectiva dos vencidos, bem como o valor crítico da teologia ante as idealizações da história. Assim, o estatuto

²¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. [N 1a, 3], p. 501.

²¹¹ Cf. KONDER, Leandro. *Walter Benjamin, o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999, pp.94-95: “Em favor de sua campanha pela “memorização”, Benjamin recuperava o velho conceito de “apocatástase”, defendido pelo pensador cristão Orígenes, que viveu na primeira metade do século III e foi torturado e assassinado pelas autoridades do Império Romano. Orígenes sustentava a tese de que o poder de Deus era tão grande que, depois de salvar os justos, Ele também salvaria os pecadores, encaminhando *todos* para o Reino dos Céus. Benjamin defendia a idéia de uma “salvação histórica” para todas as aspirações libertárias do passado, a serem simbolicamente realizadas pela humanidade redimida. Essa concepção da “revolução-redenção” foi comparada por uma crítica contemporânea a uma “psicoterapia” destinada a reativar o *élan* de uma consciência revolucionária que, nos tempos atuais, andaria sofrendo de “impotência””.

²¹² BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [N9, 4], p. 515.

teórico da história não possui apenas cunho científico, mas ganha também os contornos de um processo de rememoração:

[...] a história não é apenas uma ciência, mas igualmente uma forma de rememoração. O que a ciência “estabeleceu”, pode ser modificado pela rememoração. Esta pode transformar o inacabado (a felicidade) em algo acabado, e o acabado (o sofrimento) em algo inacabado. Isto é teologia; na rememoração, porém, fazemos uma experiência que nos proíbe de conceber a história como fundamentalmente ateológica, embora tampouco nos seja permitido tentar escrevê-la com conceitos imediatamente teológicos²¹³.

Por isso, o elemento teórico do materialismo dialético no método das *Passagens* está em íntima relação com a noção benjaminiana de imagem. De fato, o autor alemão indica o modo de efetivação da rememoração em uma das notas do seu projeto, mas sem desconsiderar seu caráter problemático frente ao marxismo ortodoxo e ao empenho metodológico da tarefa que se propõe:

Esboçar a história das *Passagens* conforme o seu desenvolvimento. Seu componente propriamente problemático: não renunciar a nada que possa demonstrar que a representação materialista da história é imagética [*bildhaft*] num sentido superior que a representação tradicional²¹⁴.

O historiador materialista tem de, portanto, primeiramente penetrar no conteúdo ou teor factual das imagens arcaicas para sua posterior interpretação crítica, ou seja, no terreno próprio das imagens produzidas pela vida histórica. As imagens arcaicas da proto-história do século XIX, por exemplo, se realizam na forma do sonho coletivo em produções reais da cultura. Nesses moldes, “a doutrina elementar do materialismo histórico” delineada por Benjamin está claramente organizada em torno de uma apresentação dialética e imagética da história, confirmada e completada pelo seguinte “programa”:

²¹³BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [N 8, 1], p. 513.

²¹⁴BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [N3, 3], p. 505.

1) Um objeto da história é aquele em que o conhecimento se realiza como sua salvação. 2) A história se decompõe em imagens, não em histórias. 3) Onde se realiza um processo dialético, estamos lidando com uma mônada. 4) A apresentação materialista da história traz consigo uma crítica imanente do conceito de progresso. 5) O materialismo histórico baseia seu procedimento na experiência, no bom senso, na presença de espírito e na dialética²¹⁵.

A experiência histórica e social do capitalismo no século XIX revela sua forma onírica na categoria da imagem, ou, como até agora tem sido tematizado, nas imagens oníricas que interpenetram o antigo e o novo. No entanto, o projeto das *Passagens* revela também aspectos metodológicos construtivos na valorização e apresentação dos elementos prospectivos do sonho que o tornam ambíguo e passível de interpretação histórica. Apenas em relação ao *presente* as imagens oníricas tornam-se legíveis e o diferenciam enquanto momento de vigília. Assim, na construção do conceito dialético do tempo histórico, a categoria da imagem, em oposição às idéias arcaizantes da maneira mítica de pensar, somente ganha seu estatuto metodológico pleno na elaboração mnêmica forjada na formação do conceito de imagem dialética, a qual, por sua vez, integra o espaço conceitual e interpretativo do despertar.

²¹⁵BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [N 11, 4], p. 518.

3.2. Cristais do passado e o *agora*: a imagem dialética

Em clara oposição a história universal engendrada pelo historicismo, o método da historiografia materialista assenta sua base no princípio construtivo articulado no conceito de imagem dialética. Com tal noção metodológica se estabelece um outro tipo de relação temporal de maneira que “o eterno de qualquer modo, é, antes, um drapeado de vestido que uma idéia”²¹⁶. Isto significa dizer que, diferentemente do historicismo, a historiografia marxista não simplesmente adiciona a massa dos fatos históricos para preencher um tempo homogêneo e vazio, mas, sim, levar sempre em consideração os elementos fortuitos e transitórios que configuram as experiências próprias da vida histórica.

Nesse sentido, a imagem dialética confere um novo significado às imagens oníricas produzidas em uma época determinada e permite ao historiador a tarefa de interpretar os sonhos; nela compreende-se não apenas a aparição bruta dos fatos históricos, mas também o *interesse* que recaiu sobre eles no processo de sua transmissão. Segundo Benjamin: “A ambigüidade é a manifestação imagética da dialética, a lei da dialética na imobilidade. Esta imobilidade é utopia e a imagem dialética, portanto, imagem onírica. Tal imagem é dada pela mercadoria: como fetiche”²¹⁷. Isso não significa uma relação de identidade entre imagens oníricas e imagens dialéticas. Primeiramente, a imagem onírica representa reiteração de imagens arcaicas nas produções históricas que interpenetram o antigo e o novo. Com base nesses fenômenos, a imagem dialética introduz uma nova relação temporal na construção do discurso histórico que polariza o ocorrido (*Gewesene*) e o agora (*Jetzt*). Tal polarização do ocorrido e do agora na construção da imagem dialética representam, em última instância, o congelamento de um fluxo temporal. Assim, a construção de imagens dialéticas ocorre no espaço do despertar por arrancar para o presente o potencial adormecido do passado presente no que há de ambíguo nas imagens oníricas. A imagem dialética também se distingue da imagem onírica por não estabelecer pura e simplesmente uma relação de pertença ao passado, mas por se configurar como construção consciente do historiador materialista no presente.

²¹⁶BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [B 3,7], p. 107.

²¹⁷BENJAMIN, Walter. *Passagens*, *exposé de 35*, p. 48.

Assim, existe uma similitude da imagem dialética ao ato lingüístico de *nomear*. No *nome* as coisas são desprovidas do destino, o que nele surge são apenas seus diferenciais de tempo e momentos históricos, transitórios e perecíveis: “[...] o nome é objeto de uma mimesis. De fato, faz parte de sua natureza singular não se mostrar no que virá, e sim somente no ocorrido, o que quer dizer: no que foi vivido. O hábito de uma vida vivida: é isso o que o nome preserva e também preestabelece”²¹⁸. O que preserva e torna visível a imagem dialética é o tipo de experiência do ocorrido para o conhecimento histórico²¹⁹, mas unicamente como um passado que se integra ao momento presente onde se situa o historiador materialista.

No entanto, a apreensão do ocorrido pelo presente não se dá de maneira progressiva e cronológica. Não existem traços de seqüência temporal linear ente o ocorrido e o agora, mas de uma relação dialética entre uma continuidade dos fenômenos do fetiche da mercadoria e a descontinuidade histórica na imagem. Dessa maneira, o conceito de *polaridade* se estrutura na fixação dos elementos inexpressivos do século XIX, na suspensão das imagens oníricas com todas as suas contradições. Cria-se, portanto, a formação de um campo onde as linhas de força se apresentam em todos os seus vetores de significação. Como, por exemplo, a moda, que representa ao mesmo tempo o desejo convulso pela novidade na tentativa de superação do passado recente ao mesmo tempo em que integra o circuito da produção do valor. A imagem dialética opera a fixação de um *através* no espaço da linguagem: detém o ocorrido em uma imagem cristalizada que, sobre a forma de uma mônada, é arrancada do *continuum* histórico. De fato, Benjamin afirma na tese XVII sobre o conceito de história:

Pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o

²¹⁸BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [Q°, 24], p. 952.

²¹⁹No jovem Benjamin o problema do conhecimento, mesmo do conhecimento histórico, articula-se com base na teoria de base teológica sobre a linguagem humana como fruto de uma queda. Conforme o jovem Benjamin, é para a redenção da natureza que existe a vida e a linguagem do homem, que traduz a melancolia em ação. As coisas não têm nome próprio, a não ser em Deus; na linguagem humana elas são supradenominadas: “Supradenominação, enquanto fundamento lingüístico mais profundo de toda tristeza e emudecimento (observado a partir das coisas). A supradenominação como essência lingüística do triste, remete para uma outra curiosa relação da língua: para a sobredeterminação que reina na trágica relação entre as linguagens do homem que fala” (In: BENJAMIN, Walter. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, p. 195).

confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido²²⁰.

Com a categoria da imagem dialética, os índices históricos das imagens se tornam legíveis em uma época determinada, aquela em que seu potencial alcançou seu ponto crítico no presente como se ocorrido e agora fossem sincrônicos. Por isso, cada agora é sempre o agora de uma determinada recognoscibilidade que coincide com o tempo histórico autêntico. Na imagem, ocorrido e agora encontram-se em um lampejo e formando uma constelação presente na dialética em estado de paralisação: “Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da recognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura”²²¹.

Em relação às fantasmagorias da história primeva do século XIX, a imagem dialética rastreia e sintetiza as potências históricas de um possível progresso social efetivo com base nas elaborações utópicas da sociabilidade moderna. Esses ínfimos ocorridos históricos, recalcados e esquecidos, apenas são liberados no despertar, onde a centralidade do presente que interpreta as cenas do passado encontra seu estatuto metodológico na construção da categoria da imagem dialética. Como agora da recognoscibilidade que constitui a imagem dialética, o quadro suspenso dos fenômenos reificados do século XIX possuem uma nova legibilidade que aponta para sentidos diversos, os quais poder ser conscientemente elaborados pelo historiador. Conforme Aquino:

É daqui que ele deve paralisar, agarrar os traços mnêmicos figurativos do sonho em vias de despertar e, de sua ambigüidade, própria à fantasmagoria mercantil de que era constitutiva, se apropriar do núcleo utópico (que, precisamente no *Agora*, diz respeito ao presente do historiador materialista), liberando-o da dominância daquela história primeva, que o fazia voltar-se para o passado primevo. O historiador materialista deve tomar sua ambigüidade como dialética, deve *torná-la* dialética²²².

²²⁰ BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito da história* in *Obras Escolhidas – I. Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 231.

²²¹ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [N3, 1], p. 505.

²²² AQUINO, João Emiliano. *Imagem onírica e imagem dialética em Walter Benjamin*, pp.159-160.

Desse modo, a imagem dialética é construção do homem que não está submetida a potencias exteriores e sobre-humanas, ou seja, de potencias míticas. Ao contrario, ela configura um saber consciente do ocorrido que configura uma concretude superior e, portanto, ligado à concepção dialética de tempo histórico: tal relação não é cronológica, mas imagética. Por isso, o método dialético não se dobra simplesmente ao seu objeto histórico, mas de como também se deu o interesse por tal objeto. Assim, a imagem dialética é incompatível a qualquer construção histórica submetida à ideologia do progresso, pois ela encontra o potencial perdido da história nos aspectos intermitentes e descontínuos dos fatos históricos.

Aí deveria se falar de uma crescente condensação (integração) da realidade, na qual tudo que é passado (em seu tempo) pode atingir um grau mais alto de atualidade do que no próprio momento de sua existência. O passado adquire o caráter de uma atualidade superior graças à imagem como a qual e através da qual é compreendido. Esta perscrutação dialética e a presentificação das circunstancias do passado são a prova da verdade da ação presente. Ou seja: ela acende o pavio do material explosivo que se situa no ocorrido (cuja figura autentica é a *moda*)²²³.

Apenas com esse princípio construtivo o potencial não realizado, as vozes silenciadas e os círculos passados da existência histórica podem encontrar-se com o presente na interpretação histórica materialista. Desse contato repleto de tempo explode a constelação do despertar, isto é, um saber consciente do ocorrido que abre espaço para uma ação histórica efetiva, a qual atualiza no presente o conteúdo das aspirações emancipatórias malogradas.

²²³BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [K2, 3], pp. 436-437.

3.3. Expressão ambivalente do despertar: a crítica da civilização de Charles

Fourier

Um caso exemplar de estruturação de imagem dialética nas *Passagens* é o papel da utopia gerada por Charles Fourier (1772-1837). Benjamin apreende o núcleo utópico das especulações do pensador francês enquanto expressão ambivalente do despertar nas condições do desenvolvimento material do século XIX. É importante recapitular que contradição presente na tensão entre as forças produtivas e as relações de produção exprime-se em imagens oníricas ou imagens do desejo, mediadas pela busca fantasiosa do novo. O inconsciente coletivo armazena um cabedal de experiências que articula uma visão prospectiva da época vindoura, mas ancorada no modelo arquetípico de uma sociedade sem classes. Esse modelo permeia as configurações de vida de modo que há uma interpenetração entre o antigo e o novo. Essas imagens, que tornam antiquadas as produções do passado recente enquanto imperfeição produzida na ordem social. Com efeito, a modernidade está imersa num sonho coletivo, mas o verdadeiro despertar histórico apenas é possível a partir da utilização dos elementos desse mesmo sonhar que, enquanto tal, é produto da vida histórica apreendido na construção da imagem dialética. Esta, por sua vez, não tem o papel de resolver as contradições históricas, mas apresentá-las em sua concretude.

Do mesmo modo que as construções de ferro e os *magasins de nouveautés* apontam para essa ambigüidade para o mundo da percepção, as elaborações socialistas de Charles Fourier²²⁴ são a *expressão* no plano teórico dessa mesma realidade, ou seja, dos primeiros produtos da tecnologia na moderna sociedade produtora de mercadorias. Sobre tais relações de expressão com o desenvolvimento das forças produtivas, Benjamin afirma que:

Estas relações podem ser identificadas na utopia de Fourier. Seu impulso mais íntimo se deve ao aparecimento das máquinas. Mas isso não se expressa de imediato em seus escritos; estes partem da imoralidade da atividade comercial, bem como da falsa moral posta a seu serviço. O falanstério deve reconduzir as pessoas a condições nas quais a moralidade se torna desnecessária. Sua organização altamente

²²⁴Como introdução à obra de Fourier cf. KONDER, Leandro. *Fourier, o socialismo do prazer*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998; e ALBORNOZ, Suzana Guerra. *Atração passional, trabalho e educação em 'O nomundo industrial e societário' de Charles Fourier*. Cadernos de Psicologia social do Trabalho, 2007, vol. 10, n°1, pp. 1-19.

complexa apreça como maquinaria. As engrenagens das *paixões*, a intrincada combinação das *paixões mecanistas* com a *paixão cabalista*, são primitivas elaborações teóricas de criar analogias com a máquina no domínio psicológico. Essa maquinaria feita de seres humanos produz o país das maravilhas, o primevo símbolo do desejo ao qual a utopia de Fourier deu nova vida ²²⁵.

A vasta obra de Fourier pretendia estudar o universo humano, natural e divino no intuito de articular uma ordem social onde “a prática da verdade e da justiça são o caninho da prosperidade” ²²⁶, para todos e para cada um. O filósofo francês tem como ponto de partida uma crítica da atividade comercial varejista, a qual relaciona a uma tória da percepção: o que há de mais tacanho e corriqueiro que o comércio varejista? Em Fourier, a atividade comercial do mundo moderno é inimiga dos sentidos, uma espécie de entorpecente “que só trabalha para o abuso do prazer sensual” ²²⁷. Dessa forma, Fourier imagina um modelo de sociedade, chamada *Harmonia*, que estimula as paixões e a experiência: “Um mecanismo desses será o contrário do nosso mundo às avessas, de nossa civilização que precisa se aperfeiçoar” ²²⁸. Contrariamente ao “mundo às avessas” da civilização, propõe o “mundo a direito” do estado societário ²²⁹. Para ele, “a moral habitua os civilizados a comer do bom e do ruim indiferentemente. Essa brutalidade do gosto é base de todas as trapças dos comerciantes” ²³⁰. A partir daí propõe a idéia do *falanstério*, isto é, da comunidade harmonizada pelas idéias de trabalho aprazível (*travail passioné*), da ordem econômica societária, baseada associação e na organização racional da produção, e da transformação das relações morais e sexuais. Essa proposta, que se articula também como utopia urbanística alicerçada no modelo arquitetônico das *ruas-galeria* das passagens, tem por desiderato incorporar os elementos da técnica na vida social como crítica à civilização. Ou seja, Fourier pretende inverter o uso da técnica para proporcionar gozo e felicidade ao invés de uma ordem social corrompida. Para o filósofo francês,

²²⁵BENJAMIN, Walter. *Passagens, eposé de 35*, p.41.

²²⁶FOURIER, Charles. *O novo mundo industrial e societário e outros textos: antologia*. Trad. port. de Patrícia Boanova. Porto : Henrique Carneiro, 1973, p.11.

²²⁷FOURIER, Charles. *Théorie des Quatre Mouvement*, 1828 citado por BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [W 5, 3], p. 671.

²²⁸FOURIER, Charles. *Théorie des Quatre Mouvement*, 1828 citado por BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [W 5, 3], p. 671.

²²⁹FOURIER, Charles. *O novo mundo industrial e societário e outros textos: antologia*, p.11

²³⁰FOURIER, Charles. *Théorie des Quatre Mouvement*, 1828 citado por BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [W 5, 3], p. 671.

Só o homem é infeliz, porque a civilização inverte o número que deve governá-lo. Que ele seja arrancado da civilização... Aí então a ordem que domina o movimento físico, o movimento orgânico, o movimento animal... explodirá no movimento passional; a própria natureza organizará a associação ²³¹.

Conforme anota Benjamin, por tudo isso:

Pode-se caracterizar o falanstério como maquinaria humana. Isto não é uma recriminação, e nem pretende fazer alusão a nada de mecanicista; a expressão apenas designa a grande complexidade de sua estrutura. O falanstério é uma máquina feita de homens ²³².

Nessa perspectiva, Fourier lança mão de concepções extremamente ingênuas e bizarras: a transformação do trabalho acarretaria em uma completa e radical modificação da natureza no caminho de sua harmonização total, onde o homem seria capaz de desfrutar de *todas* as suas potencialidades: voar, virar anfíbio, cavalgar em leões e banhar-se em um oceano de limonada recoberto por uma eterna aurora boreal. Ele também se utiliza de especulações astrológicas bastante incomuns, ao gosto de sua imaginação e principalmente do humor, como modo de caracterizar o conformismo e a mediocridade da vida pequeno-burguesa civilizada ainda da primeira metade do século XIX. Aqui, pode-se compreender que para Fourier a civilização está imediatamente atrelada a uma falsa idéia de progresso. Daí pode-se, segundo Benjamin, vislumbrar a singular compreensão de Fourier sobre a técnica:

Um dos traços mais notáveis da utopia fourierista é de que a idéia de exploração da natureza pelo homem, tão difundida na época posterior, lhe é estranha. A técnica se apresenta a Fourier muito mais como fagulha que atea fogo à pólvora da natureza. Talvez esteja aí a chave de sua representação bizarra, segundo a qual o falanstério se propagaria “por explosão”. A concepção posterior da exploração da natureza pelo homem é o reflexo da exploração real do homem pelos

²³¹BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [W6, 1], p. 672.

²³²BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [W 4, 4], p. 669.

proprietários dos meios de produção. Se a integração da técnica na vida social fracassou, a culpa se deve a essa exploração²³³.

A propagação por explosão do falanstério fourierista remete, na pesquisa benjaminiana, à idéia de rompimento do *continuum* da história. Em Fourier essa idéia aparece como a especulação de um estado futuro, mas em Benjamin a idéia de explosão se apropria dos detritos históricos de uma sociabilidade que torna incessantemente antiquadas e caducas as produções do passado recente, esvaziando-as reiteradamente de seu sentido, para arrancá-las de seu contexto para o presente que a lê, segundo a exigência de uma releitura revolucionária da história. O próprio Benjamin permite entrever essa apropriação e adesão crítica da obra de Fourier em uma anotação programática de estudo:

Comparar a idéia de Fourier sobre a propagação dos falanstérios por meio de *explosões* com duas idéias de minha política: a da revolução como inervação dos órgãos técnicos do coletivo (comparação com a criança que, ao tentar pegar a lua, aprende a agarrar as coisas) e a idéia da “ruptura da teologia natural”²³⁴.

Tanto para Fourier como para Benjamin, há uma necessidade de inversão do uso dos elementos da técnica nas condições do “alto capitalismo”. Para ambos é fundamental a intervenção humana na história mediante um tipo de ação que ponha ao nível da consciência o quadro de seus desejos e aspirações. A chamada “ruptura da teologia natural” significa o processo que arranca a história da maneira mítica de pensar. Isso se torna evidente, além da construção de suas imagens alucinantes, na obsessão de Fourier pelo falanstério: “O falanstério era uma verdadeira alucinação. Ele o via por toda parte, na civilização e na natureza. Ele nunca faltava um desfile militar; essa manobra representava para ele o jogo todo poderoso do grupo e da série invertido para uma obra de destruição”²³⁵. Já a ruptura do mito e da teologia natural que deduz a história do ciclo da natureza é realizada por Fourier, segundo a leitura benjaminiana, pelo humor:

²³³BENJAMIN, Walter. *Passagens, exposé de 39*, p. 56.

²³⁴BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [W 7, 4], p. 674.

²³⁵BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [W 6a, 7], p. 673.

Para explicar as extravagâncias de Fourier, é preciso evocar a figura de Mickey Mouse, na qual se consumou a mobilização moral da natureza, bem no espírito das concepções de Fourier. Com Mickey Mouse, o humor põe a política à prova. Confirma-se, assim, que Marx tinha razão ao ver em Fourier principalmente um grande humorista. A ruptura da teologia natural se dá no plano do humor ²³⁶.

A obra de Fourier como um produto cultural da constelação dos fenômenos reificados do século XIX, compõem a estruturação de uma imagem dialética que recorre à utilização dos elementos do sonho no despertar. No entanto, como bem atesta Marx (também Benjamin), apreciador da grande concepção de homem que o visionário Fourier fundou, o filósofo francês não foi suficientemente crítico ao abordar a idéia de trabalho enquanto tal como essência da propriedade privada e da produção do valor, mas apenas o trabalho nivelado e segmentado, circunscrito quase que exclusivamente aos seus aspectos laborais. Ainda pesa sobre o filósofo francês o fardo de posturas anti-semitas e reacionárias: o falanstério não poderia ser implantado por uma ação revolucionária, ele realizaria as transformações mais radicais com base em reformas sociais. Ainda assim, Fourier prefigura em seus escritos uma nova ordem social, justa e emancipada:

“Fourier lançou-se de corpo e alma em sua obra, porque ele não podia colocar nela as necessidades de uma classe revolucionária que ainda não existia”. F. Armand e R. Maublanc, *Fourier*, Paris, 1937, vol. I, p.83. (*sic*) É preciso acrescentar que Fourier, em certo sentido, parece prefigurar uma nova espécie de homem. Sua ingenuidade é significativa ²³⁷.

São exatamente as camadas de sentido dessas produções sociais ambíguas – como as passagens, a poesia de Baudelaire, a utopia de Fourier, as reformas urbanas e as lutas de barricadas, a resignação de Blanqui, o erotismo da moda e a frivolidade do Jugendstil, etc. – que a construção de imagens dialéticas pretende tornar visível. Ao suspender esses pontos ambíguos, o historiador materialista pode interpretar e atualizar para o presente quais os elementos presentes no sonho do coletivo que espera o momento do despertar.

²³⁶BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [W 8a, 5], p. 677.

²³⁷BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [W13, 7], p. 684.

3.4. A constelação do despertar e a centralidade da política

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte dele até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar reconhecer quem e o que no meio do inferno não é inferno, e preservá-lo e abrir espaço.

Ítalo Calvino, *As cidades invisíveis*.

Com base na exposição anterior das diferenças entre imagem onírica e imagem dialética, pretende-se demonstrar a centralidade do conceito de despertar (*Erwachen*) no projeto das *Passagens* como a síntese conceitual do quadro metodológico articulado por Benjamin. Para o filósofo alemão, a técnica do despertar apresenta “o método novo, dialético, de escrever a história: atravessar o ocorrido com a intensidade de um sonho para experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual o sonho se refere! (E cada sonho refere-se ao mundo da vigília. *Todo* o anterior deve ser perscrutado historicamente)”²³⁸. Em termos teórico-conceituais, o despertar se caracteriza como uma síntese de noções metodológicas que atuam em rede e são necessárias para uma teoria crítica do conhecimento histórico. O processo de rememoração que caracteriza o processo do despertar históricos remete a uma estrutura conceitual que pretende gerar um saber ainda-não-consciente do ocorrido. O ocorrido ou o passado mais recente, rechaçado como inadequado na imagem prospectiva de uma sociedade sem classes por parte do coletivo em consonância a um lado regressivo mítico e infantil, deve ser rememorado e integrado na interpretação dos fenômenos históricos, na consciência coletiva desperta. Benjamin avalia as possibilidades dessa articulação tendo a Paris do século XIX como objeto de estudo, mas na medida em que o presente histórico (no caso de Benjamin, a década de 30 do século XX), o agora, lê os significados dessas elaborações oníricas do coletivo. O despertar como interpretação emerge, também, como necessidade de superação do arcaico; a crítica do mito, o qual está diametralmente

²³⁸ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [Fº, 6], p. 916.

oposto à vida histórica, é permanente no pensamento de Benjamin. Nesse sentido, o objetivo do projeto das *Passagens* é arrancar (despertar) dos dejetos históricos o potencial utópico adormecido, de um passado que poderia ter sido e não foi e que diz algo somente para nós, que podemos lê-los no presente, no agora que é o ‘agora da recognoscibilidade’. O processo do despertar, nessa articulação, constitui a um só tempo uma proposta histórico-filosófica e um projeto historiográfico político com vistas à emancipação humana. “Abordar desta maneira o ocorrido significa estudá-lo não como se fez até agora, de maneira histórica, mas de maneira política, com categorias políticas”²³⁹, ou seja, Benjamin estabelece o primado da política sobre a história e instala a revolução copernicana da história:

A revolução copernicana na visão histórica é a seguinte: considerava-se como ponto fixo “o ocorrido” e conferia-se ao presente o esforço de se aproximar, tateante, do conhecimento desse ponto fixo. Agora essa relação deve ser invertida, e o ocorrido, tornar-se a reviravolta dialética, o irromper da consciência desperta. Atribui-se à política o primado sobre a história. Os fatos tornam-se algo que acaba de nos tocar, e fixá-los é tarefa da recordação. E, de fato, o despertar é o caso exemplara da recordação: o caso no qual conseguimos recordar aquilo que é mais próximo, mais banal, mais ao nosso alcance. [...] Existe um saber ainda-não-consciente do ocorrido, cuja promoção tem a estrutura do despertar²⁴⁰.

A categoria do despertar, retirada de uma simples experiência cotidiana, configura um espaço conceitual de múltiplas significações. Ela cumpre uma função de distanciamento em relação ao sonho, mas não ao ponto que ele seja esquecido – distanciamento ao qual nem Blanqui nem Fourier, por exemplo, foram capazes. Tudo o que anteriormente fora esquecido é recolhido no processo interpretativo do despertar analogamente ao trabalho do analista que integra na interpretação do psiquismo individuais elementos de somenos importância como os chistes e pequenos recalques. No quadro da rememoração, o despertar se apropria dos elementos do sonho coletivo. Por isso, se faz necessário expor cada um desses extratos de significação desse conceito complexo que se articula, a um só tempo, como categoria do conhecimento histórico e como uma vigorosa experiência dialética. Conforme Benjamin:

²³⁹BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [K2, 3], p. 437.

²⁴⁰BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [K1, 2], pp.433-434.

Existe uma experiência da dialética totalmente singular. A experiência compulsória, drástica, que desmente toda “progressividade” do devir e comprova toda aparente “evolução” como reviravolta dialética eminente e cuidadosamente composta, é o despertar do sonho. (...) Quer dizer: recordação e despertar estão intimamente relacionados. O despertar é, com efeito, a revolução copernicana e dialética da rememoração ²⁴¹.

Tal característica do método historiográfico de Benjamin levou o editor alemão das *Passagens* a qualificar o projeto benjaminiano enquanto “conceito místico da história” ²⁴². Essa qualificação atribuída por Rolf Tiedemann contribui menos para compreender o conceito benjaminiano de história, o qual se articula mais no modelo das intermitências entre lembrança e esquecimento, pela integração progressiva do que foi esquecido e recalcado do que por uma perspectiva mística. Segundo Bárbara Kleiner, “[...] com suas *Passagens*, ele tenta ver no século XIX a prefiguração do século XX e de esboçar a partir daí as linhas de fuga das problemáticas de sua época” ²⁴³.

Com efeito, para completar o quadro desta propedêutica, é mister apresentar as determinações teórico-conceituais despertar conforme fora esboçada nas *Passagens*. Primeiramente, como categoria da rememoração indica uma nova epistemologia do conhecimento histórico mediante suspensão dos elementos do sonho e da aparência mítica nas produções da cultura do fetiche da mercadoria. Da vida histórica concreta ²⁴⁴ podem emergir três tipos de espaço simbólicos: 1. o sonho, que desloca e distorce imagetivamente os elementos do desejo coletivo; 2. o mito, que se opõe ao conhecimento histórico e se caracteriza pela naturalização dos fatos históricos; e 3. o despertar, que corresponde ao momento da vigília onde são interpretados os significados do sonho coletivo e dissipada a aparência mítica. O principal objetivo é dissolver o mito no espaço da história. No entanto, o despertar não trata de uma superação de condicionamentos históricos que engendraram os sonhos apenas no nível da consciência, mas da superação de um hábito social consolidado que apresenta os fatos históricos como coisas. Assim, o despertar histórico representa uma obra de

²⁴¹ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [K 1, 3], p. 434.

²⁴² TIEDEMANN, Rolf. in BENJAMIN, Walter. *Passagens, Introdução*, p. 19.

²⁴³ No original francês: “[...] avec son *Passagen-Werk*, il tente de voir dans le XIX^e siècle le préfiguration du XX^e et d’esquisser à partir de là les lignes de fuite des problematiques de son époque” (In: KLEINER, Barbara. L’éveil comme catégorie centrale de l’expérience historique dans le *Passagen-Werk* de Benjamin, p.512).

²⁴⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [G^o, 26], p. 923.

destruição da aparência mítica, no âmbito do conhecimento pela leitura política da história e na práxis social pela ação revolucionária: “A especificidade da experiência dialética consiste em dissipar a aparência do sempre-igual – e mesmo da repetição - na história. A experiência política autêntica está absolutamente livre dessa aparência”²⁴⁵.

De fato, em segundo lugar, o despertar pode ser apreendido em dois níveis distintos: enquanto categoria política que engloba o despertar enquanto categoria de escrita e compreensão da história, a qual funciona tensionada com a construção da imagem dialética. Como categoria de interpretação histórica, ela apreende o sentido das imagens expressas na aparência mítica e o faz vir à tona no médium da linguagem, o qual elide o fosso entre sujeito e objeto. A tarefa da interpretação histórica cumpre a função de distanciamento necessária a uma teoria social crítica: nela a dialética ascendente e descendente se tensionam e paralisam no despertar cuja expressão maior é a construção da imagem dialética pelo historiador materialista. Com efeito, o despertar não é nem pode ser abordado como uma “categoria pura” desligada dos fenômenos, sua apresentação não pode nunca ser carente deles.

Enfim, o despertar é propositivo, mas com base em suas características metodológicas, pois não exerce o papel de fornecer um programa político, o qual depende sempre de demandas históricas concretas. Nunca pode exercer no plano político uma função harmônica e conciliadora, ao contrário, tem por papel encarar as neuroses e patologias coletivas. Nesse sentido, o despertar também é desejo, mas desejo consciente de seus condicionamentos históricos, para que também a ação torne-se consciente da disparidade entre desenvolvimento das forças produtivas e das reservas morais necessárias para que se possa tomar conta delas, sem recair na ordem da produção do valor. No entanto, o fetiche não pode ser dissipado na consciência, mas apenas na luta política revolucionária. Como imagem da redenção, o despertar une as reflexões materialistas e teológicas na tentativa de extinção do mito e da abertura de espaço de uma vida efetivamente histórica, mas não a garante como uma realidade inexorável, apenas como possibilidade real e exequível. Com esse conceito raro e contraditório, Benjamin forja uma teoria anti-evolucionista da história sempre com base em uma ampliação da memória histórica coletiva consciente que evoca sempre seus desejos e aspirações ainda não conscientes, bem como na busca de superação do mito.

²⁴⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [N9, 5], p. 515.

Não é a toa que o crítico alemão cita uma bela passagem de Adorno em um comentário de *A Repetição* de Kierkegaard: “[...] talvez toda aparência na história seja igual a si mesma, enquanto ela mesma, escrava da natureza, persistir na aparência”²⁴⁶. O despertar indica os passos para a conquista do *efetivamente* novo – uma vida histórica autêntica –, e não mais a repetição do mesmo: pretende-se explodir o círculo mágico da repetição arcaizante.

É sabido que a resolução metodológica das *Passagens* não foi concluída, apenas esboçada. No entanto, Benjamin tinha muito claro para si os problemas que pretendia resolver no acabamento de seu projeto, conforme esclarece carta de 16 de agosto de 1935 endereçada a Adorno e Gretel Karplus:

[...] uma coisa é segura: o momento construtivo é para esse livro o que a pedra filosofal para a alquimia. Mas, no momento, sobre isto apenas posso dizer uma coisa: que o livro terá que resumir de maneira nova, concludente e muito sincera, a relação antitética que guarda com a investigação histórica e tradicional praticada até agora. Como? Ainda não sei²⁴⁷.

Também é sabido que todo o projeto das *Passagens* se pretendia um desdobramento da categoria marxista da reificação. Também tal categoria ganha sua plena inteligibilidade quando relacionada ao espaço conceitual e interpretativo do despertar. Aqui, pode-se distinguir com mais clareza o momento destrutivo do projeto – na tentativa de reconstruir fatos históricos com base em uma historiografia materialista – constituído pela apreensão e constatação dos elementos reificados da cultura do fetichismo mercantil, do momento construtivo ancorado na elaboração das imagens dialéticas. A categoria do fetiche completa seu desdobramento na tensão dialética que se instala entre a imagem dialética e o despertar. Por isso, na mesma carta, afirma o crítico alemão:

²⁴⁶ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, [S 2a, 2], p. 590.

²⁴⁷ Na tradução espanhola: “[...] una cosa es segura: el momento constructivo es a este libro lo que la piedra filosofal a la alquimia. Pero, por el momento, sobre esto sólo puedo decir una cosa: qui el libro tendrá que resumir de manera nueva, concluyente y muy sencilla, la relación antitética que guarda con la investigación histórica tradicional y practicada hasta ahora. Como? Todavía lo no sé.(In: ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter. *Correspondencias (1928-1940)*, p.125).

A imagem dialética não copia o sonho – nunca foi minha intenção afirmar isto. E, não obstante, me parece que ela contém as instancias, os pontos de irrupção do despertar e que não produz sua figura mais do que a partir desses pontos, da mesma maneira como faz uma constelação celeste a partir de seus pontos luminosos. Assim, há também aqui outro arco que reclama ser tencionado; uma dialética da qual se apropria: a dialética entre imagem e despertar ²⁴⁸.

A noção imagem desdobra-se, portanto, no espaço conceitual sempre tenso do despertar histórico. Com o primado da política sobre a história, ao quadro metodológico que configura a *constatação* e a *interpretação* que integram as características básicas da técnica do despertar histórico ajunta-se uma terceira característica que abrange a ambas, e requer uma discussão ainda mais abrangente: o elemento da *utopia* concreta de uma apocatástase profana. Dessa forma, a categoria do despertar assume uma proporção bem mais abrangente do que se poderia supor imediatamente na obra de Walter Benjamin, representando o ápice da orientação emancipatória que sempre esteve presente em seu pensamento.

²⁴⁸ Na tradução espanhola: “La imagen dialéctica no copia el sueño – nunca fue mi intención afirmar esto – .Y, sin embargo, me parece que contiene las instancias, los puntos de irrupción del despertar, y que no produce su figura más que a partir de esos puntos, de la misma manera como lo hace una constelación celeste a partir de sus puntos luminosos. Así, pues, también aquí hay otro arco que reclama ser tensado; una dialéctica de la que adueñarse: la dialéctica entra la imagen y el despertar” (In: ADORNO, Theodor W.; BENJAMIN, Walter. *Correspondencias (1928-1940)*, pp. 125-126).

COSIDERAÇÕES FINAIS

O despertar histórico como foi desenvolvido neste trabalho apenas esquadrinha seus aspectos estruturais mais relevantes e põe em evidência os seus antagonismos inerentes, ou seja, realiza uma propedêutica. Tal categoria aparece como vestíbulo à utopia concreta forjada por Benjamin no conjunto da sua obra, tematizada na juventude e coerentemente alargada e desenvolvida em sua produção dos anos 30.

A maior dificuldade reside no rastreamento de tal categoria no imenso arquivo das *Passagens*, o que implica consequentemente na montagem de uma leitura dos fragmentos e citações. Desse modo, o trabalho presentemente exposto necessita uma ampliação e a pesquisa encontra-se ainda em estágio inicial, pois se pretende *determinar* os múltiplos significados do despertar histórico enquanto categoria central, bem como na constituição de um método dialético orientado pela noção de imagem, fundamentais para a crítica sócio-histórica de Walter Benjamin.

O desejo vivo e consciente de uma apocatástase profana sugere a forte inclinação à política revolucionária na perspectiva do tempo messiânico e requer, portanto, uma ampliação da pesquisa. A força do chamado “pensamento grosseiro” pretende aniquilar a pior doença do espírito para a construção de um novo mundo: arrebatam a ação humana da via perversa do conformismo. A maior fragilidade: o despertar não havia ganhado ainda sua expressão teórica acabada. Sua elaboração ainda estava em livre curso. Fora interrompida bruscamente com a trágica morte do autor em 1940. Seria ela, não obstante a todas essas debilidades, o ápice da obra de Benjamin? Será se guarda em seu bojo a centelha de uma vida plena no céu aberto da história, uma sombra sequer de esperança?

REFERÊNCIAS

- Obras de Walter Benjamin

BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk, Walter Benjamin Schriften V, v1/v2*. Frankfurt am Main: Surkamp Verlag, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Traduções de Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão e organizado por Willi Bolle e Olgária Matos. 1ª ed., 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora da UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Paris, Capitale du XIX^o Siécle: le livres des Passages*. Traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition orinale établie par Rolf Tiedemann, Paris: les éditions du cerf, 1993.

BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*. Trad. Para o inglês de Howard Eiland e Kevin McLaughlin. Cambridge, Massachusetts, London: The Belknap press of Havard University press, 1999.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. Trad. Sérgio Paulo Ruanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana in Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Traduções de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto; prefácio de T. W. Adorno Lisboa: Relógio d'agua, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Écrits Français*. Introduction et notices de Jean-Maurice Monnover. Paris: Gallimard, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie: Escritos escolhidos*. Seleção e apresentação de Willi Bolle, São Paulo: editora Cultrix; Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

BENJAMIM, Walter. *A Modernidade e os Modernos*. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BENJAMIM, Walter. *Reflexões sobre a Criança, o Brinquedo e a Educação*. Tradução, apresentação e notas Marcus Vinicius Mazzari; posfácio de Flávio di Giorgi. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – I. Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – II. Rua de Mão Única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – III. Baudelaire, um lírico no auge do Capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIM, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Tradução, prefácio e notas de Marcio Seligmann–Silva, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: iluminuras, 1993.

BENJAMIM, Walter. *Haxixe*. Tradução de Flávio Menezes e Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. *Correspondência – 1933-1940*. Tradução de Neusa Soliz. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

BENJAMIN, Walter; KOTHE, Flávio R. (organizador). *Walter Benjamin: sociologia*. São Paulo: Ática, 1991.

BENJAMIN, Walter. *A Tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Traduções de Fernando Camacho, Karlheinz Barck, Susana Kampff Lages e João Barrento. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Trad. de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

BENJAMIN, Walter. *El Berlin Demonico: relatos radiofónicos*. Trad. esp. De Joan Parra Cotreras. Barcelona: Içaria, 1987.

BENJAMIN, Walter. *La Metafísica de la juventud*. Trad. esp. de Luis Martínez de Velasco. Barcelona: Paidós Ibérica, 1993.

BENJAMIN, Walter. *Personajes alemanes*. Trad. esp. de Luis Martínez de Velasco. Barcelona: Paidós Ibérica, 1995.

- Obras de outros autores

ALBORNOZ, Suzana Guerra. *Atração passional, trabalho e educação em 'O nomundo industrial e societário' de Charles Fourier*. Cadernos de Psicologia social do Trabalho, 2007, vol. 10, nº1, pp. 1-19.

ALMEIDA, Maria Gorete de. *A modernidade poética em Charles Baudelaire e em Walter Benjamin*. (dissertação de mestrado) – UFC, Fortaleza, 2005.

AQUINO, João Emiliano Fortaleza. *Memória e Consciência Histórica*. Fortaleza: Editora da UECE, 2006.

AQUINO, João Emiliano Fortaleza. “*Dissolução da 'Mitologia' no Espaço da História*”; *notas sobre o surrealismo, o sonho e o despertador em Walter Benjamin*. Revista de Humanidades, Fortaleza, v. 23, nº 02, pp. 99-106, julho/dezembro, 2008.

ARAGON, Louis. *O Camponês de Paris*. Trad. br. de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal et autres poemes*. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*, Paris: Éditions du Seuil, 1970.

BENJAMIN, André; OSBORNE, Peter. (organizador). *A Filosofia de Walter Benjamin; destruição e experiência*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges; consultoria de Cláudia Maria de Castro. Rio de Janeiro; Jorge Zahar Editora, 1997.

BLANQUI, Auguste. *L'éternité par les astres*. Sítio eletrônico: http://classiques.uqac.ca/classiques/blanqui_louis_auguste/eternite_par_les_astres/Blanqui_eternite_astres.pdf. Disponível em: 21/07/2008.

BORDIN, Luigi; BARROS, Marcos André de. “*Estética e política contemporânea: Bertolt Brecht e Walter Benjamin: uma prática estética contra a barbárie e em defesa da vida*”. In *Ágora Filosófica*, Ano 6, nº 2, jul./dez. 2006.

BRETAS, Alexia. *A Constelação do Sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas, 2008.

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

BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin: entre moda acadêmica e avant-garde*. Sítio eletrônico: WWW.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/A_BuckMorss.pdf. Data de acesso: 28/04/2009

CHAVES, Ernani. *Der zweiter Versuch der Kunst, sich mit der Technik auseinanderzusetzen: Walter Benjamin e o Jugendstil in Artefilosofia*, Ouro Preto, nº6, pp. 57-62, abril 2009.

COROLIANO, Ericsson Venâncio. *Linguagem e Dialética em Walter Benjamin*. Dissertação de mestrado, UFC, Fortaleza-Ceará, 2006.

COUTO, Edvaldo Souza; DAMIÃO, Carla Milani (Organizadores). *Walter Benjamin, Formas de percepção de estética da modernidade*. 1ª Ed., Salvador: Quarteto, 2008.

DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virginia. (organizadores). *Mímeses e Expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

FOURIER, Charles. *O novo mundo industrial e societário e outros textos: antologia*. Trad. port. de Patrícia Boanova. Porto : Henrique Carneiro, 1973.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. 2. ed., 2 v. Rio de Janeiro : Imago, 1987.

FRISBY, David. *Fragments de la modernidad: Teorías de la modernidad em la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor, 1992.

GAGNEBIN, Jeane-Marie. *Walter Benjamin*. 1ª Ed. (Coleção Encanto Radical, 18) São Paulo: Brasiliense, 1982.

GAGNEBIN, Jeane-Marie. *Do Conceito de Darstellung em Walter Benjamin ou Verdade e Beleza*. In: *Kriterion* vol.46 nº 112 Belo Horizonte Dec. 2005.

GAGNEBIN, Jeane-Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

GATTI, Luciano. *Walter Benjamin e o surrealismo: escrita e iluminação profana in Artefilosofia*, Ouro Preto, n°6, pp. 74-94, abril 2009.

GOETHE, J. W. *Doutrina das cores*. Trad. br. Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GOETHE, J. W. *Teoría de la naturaleza*. Trad. esp. Diego Sánchez Meca. Madri: Tecnos, 1997.

HABERMAS, Jürgen. “*Crítica Conscientizante ou Salvadora – a Atualidade de Walter Benjamin*”. In: *Habermas*. Coleção “Grandes Cientistas Sociais”. São Paulo: Ática, 1980.

JAY, Martin. *A Imaginação Dialética: História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais (1923-1950)*. Trad. br. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008,

KANGUSSU, I. M. G. *Passagens: Imagem e História em Walter Benjamin*, dissertação de mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais . Filosofia , 1996.

KLEINER, Barbara. *L'éveil comme catégorie centrale de l'expérience historique dans le Passagen-Werk de Benjamin*. In WISMANN, Heinz. (organizador). *Walter Benjamin et Paris*, pp.497-515. Paris: Les édition du Cerf, 1986.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin, O marxismo da melancolia*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

KONDER, Leandro. *Fourier, o socialismo do prazer*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998

KORSCH, Karl. *Marxismo e filosofia*. Trad. br. de José Paulo Neto, coleção pensamento crítico, 12. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin et le surréalisme: histoire d'un enchantement révolutionnaire* in *Revue Europe*, ano 74, n° 804, abril 1996, Paris.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio, uma leitura das teses Sobre o conceito de História*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant e trad. das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller, 1ª Ed. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, Georg. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução de Rodnei Nascimento. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MACHADO, Francisco de Ambrosis Pinheiro. *Imanência e História: a crítica do conhecimento em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2004.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política Livro I: O processo de produção do capital*. Trad. de Reginaldo Sant'Anna. 21ª ed., Vol. I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

MARX, Karl. *Contribuição à crítica da economia política*. Trad. br. de Maria Helena Ribeiro Alves. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

MATTOS, Olgária C. F. *O iluminismo visionário: Benjamin leitor de Descartes e Kant*. 1ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MATTOS, Olgária C. F. *Os Arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, melancolia e revolução*. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. Tradução de Lilian Escorel, 1ª Ed. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MOSÈS, Stéphane. *L'Ange de l'histoire, Rosenzweig, Benjamin, Scholem*. Paris: Éditions du seuil, 1992.

NOBRE, Marcos. *Lukács e os limites da reificação: um estudo sobre História e Consciência de Classe*. São Paulo: Editora 34, 2001.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. *AURA: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.

PALMIER, Jean-Michel. *Walter Benjamin, Le chiffonnier, l'ange et le petit bossu*. Paris: Klincksieck, 2006.

PEZZELLA, M. *Il volto de Marilyn: L'esperienza del mito nella modernità*. Roma: manifestolibri, 1996.

ROCHLITZ, Rainer. *O Desencantamento da Arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção; revisão técnica Márcio Seligmann. Bauru: Edusc, 2003.

ROUANET, Sergio Paulo. *As Razões do Iluminismo*. 1ª Ed. São Paulo: Companhia das letras, 1987.

ROUANET, Sergio Paulo. *Édipo e o Anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1990.

SCLESENER, Anita Helena. *Tempo e história: Blanqui na leitura de Benjamin in História: Questõe & Debates*, Curitiba, n° 39, pp. 255-267, 2003.

SCHOLEM, Gershom. *As grandes correntes da mística judaica*. Tradução de Dora Ruhman et alii. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

SCHOLEM, Gershom. *Walter Benjamin y su Angel*. Trad. esp. de Ricardo Ibarlucía e Laura Carugati, 1ª Ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura Econômica, 2003.

SIMMEL, Georg. *Goethe*. Trad. esp. De José Rovira Armengol. Buenos Aires : Nova, 1949.

TIEDEMANN, Rolf. *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*. Trad. de Reiner Rochlitz. Actes Sud, 1987.

WISMANN, Heinz. (organizador). *Walter Benjamim et Paris*. Paris: Les édition du Cerf, 1986.