

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Joao Evangelista dos Santos Filho

TEORIA E ESCRITA DA HISTÓRIA
EM WALTER BENJAMIN

Porto Alegre

2020

Joao Evangelista dos Santos Filho

TEORIA E ESCRITA DA HISTÓRIA

EM WALTER BENJAMIN

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História, pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Orientadora: Profa. Dra. Céli Regina Jardim Pinto

Linha de Pesquisa: Teoria da História e Historiografia

Porto Alegre

2020

CIP - Catalogação na Publicação

EVANGELISTA DOS SANTOS FILHO, JOAO
Teoria e Escrita da História em Walter Benjamin /
JOAO EVANGELISTA DOS SANTOS FILHO. -- 2020.
157 f.

Orientadora: Céli Regina Jardim Pinto.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto
Alegre, BR-RS, 2020.

1. Teoria da História. 2. Historiografia. 3.
Escrita. 4. Temporalidade. 5. Walter Benjamin. I.
Jardim Pinto, Céli Regina, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com

os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Joao Evangelista dos Santos Filho

TEORIA E ESCRITA DA HISTÓRIA

EM WALTER BENJAMIN

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História, pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

BANCA AVALIADORA

Prof.^a Dra. Céli Regina Jardim Pinto – Orientadora

PPG História – UFRGS.

Prof. Dr. Fernando Nicolazzi – UFRGS.

Prof. Dr. Jurandir Malerba – UFRGS.

Prof. Dr. Hélio Alves – UFRGS.

Agradecimentos

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq pela concessão da bolsa durante o período de pesquisa, sem a qual esse trabalho não teria se desenvolvido e ao Programa e Professores da Pós Graduação em História UFRGS, sobretudo aos ligados à pesquisa em Teoria da História.

Àquela que é minha inspiração para pensar a diferença. De quem eu sou e do que se apresenta. Minha companheira, o meu grande amor: Danielle Evangelista. Àqueles que permitiram a vida e com um nome me receberam.

Aos amigos da Linha de Pesquisa em Teoria: Gabriel Gonzaga, Lívia Galllo, Vicente Detoni, Alana Teixeira, Allan Kardec, Jackson Schwenber pelos encontros e conversas. Em especial ao Filipe do Canto, que ao longo da jornada se tornou um grande amigo. Persona sempre aberta a uma conversa franca, onde inquietações intelectuais e angústias existenciais encontravam um ouvido atento, um olhar crítico e uma fala de encorajamento, indispensável à finalização desse trabalho. Também à sua companheira Cecília do Canto pelas opiniões sempre diretas e verdadeiras, pelos momentos partilhados, sempre com ótimas conversas, mas especialmente pelo carinho com a minha família. À família V180, em especial aos amigos Matheus e Carolina Linkewes. Amigos do meio do caminho, que surgiram de repente e se fizeram como um presente de estima e valor incomensurável.

E por último, não por ordem de importância, mas pela dificuldade de verter o imenso sentimento de gratidão na forma temporal das palavras, agradeço à minha Orientadora Céli Pinto. Que de pronto sempre acolheu essa pesquisa e a mim, incentivando-me a não ter medo nunca de fazer perguntas. Mesmo aquelas que exigem abandonar certos paradigmas que mais facilmente as responderiam. Agradeço pela oportunidade de ver de perto seu pensamento inteligente e seu brilhantismo intelectual, que não cede ao apelo daquilo que nos acontecimentos poderia ser lido como o "lugar de chegada", ou mesmo "o sem saída". Antes, com suas leituras e análises sofisticadas, busca sempre apontar para aquilo que ninguém se deu conta ainda, e, nesse ponto majoritariamente desprezado, exibir como a reflexão pode fazer ver a outra lógica presente no jogo.

Agradeço por me incentivar a ousar intelectualmente e fazer da ciência um lugar de lutas. E o que dizer de seus seminários de Teoria da História, com aulas sempre vivas e inquietantes? Tardes que contagiavam os presentes, transbordando sempre o ambiente da sala. Invadindo o café, a volta de ônibus para casa ou mesmo uma caminhada pelo campus.

Agradeço por sua honestidade e sua sinceridade. Muito obrigado, sempre!

RESUMO

O problema dessa investigação é pensar as potencialidades da Escrita da História a partir do pensamento de Walter Benjamin (1892-1940). Tenta-se entender como ele organiza, tanto no plano teórico quanto no prático, uma historiografia que se coloca como aporte crítico ao modelo da narrativa positivo-historicista a pleno vapor em seu tempo. Interessa-nos perceber o modo como esse filósofo propõe uma Teoria da História que perpassa pela redefinição da própria ideia de escrita da história. A imagem da modernidade no final do século XIX e início do XX é o fragmento a partir do qual traçamos o panorama de nossas reflexões.

Palavras-chave: *Teoria da História. Historiografia. Walter Benjamin. Escrita. Temporalidade.*

ABSTRACT

This dissertation investigates the potentialities of the Writing of History from the thought of Walter Benjamin (1892-1940). We try to understand how he organizes, both theoretically and practically, a historiography that stands as a critical contribution to the model of positive-historicist narrative in full swing in his time. We are interested in how this philosopher proposes a Theory of History that permeates the redefinition of the very idea of writing history. The image of modernity in the late nineteenth and early twentieth centuries is the fragment from which we draw the panorama of our reflections.

Keywords: Theory of history. Historiography. Walter Benjamin. Writing. Temporality.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| NOTA DE APRESENTAÇÃO..... | 08 |
| INTRODUÇÃO..... | 14 |
| I. PORTANTO, UMA QUESTÃO DE MÉTODO..... | 20 |
| 1. “Sai fora que eu quero entrar”: Michel de Certeau e o problema da Escrita da História em o Moisés de Freud..... | 21 |
| 2. O método é a ordem do discurso, diz-nos Foucault..... | 32 |
| 3. Só uma explosão de granada e prosseguimos..... | 37 |
| 4. Walter Benjamin. Construindo o objeto..... | 39 |
| 5. Descontinuidades, desvios e exclusão: a “Origem do drama trágico alemão” | 42 |
| 6. O método como caminho não direto..... | 54 |
| 7. A constelação como método..... | 58 |
| II. UMA OBRA ABERTA, AS PASSAGENS PARISIENSES | 63 |
| 1. Paris a capital do século XIX: uma questão de temporalidade | 66 |
| 2. A teoria do sonho em Sigmund Freud e o despertar em Walter Benjamin..... | 73 |
| 3. A imagem dialética..... | 83 |
| 4. O <i>jetzeit</i> . O tempo de agora | 96 |
| III. ESCRITURA E IMAGEM | 111 |
| 1. O declínio da experiência: a questão do narrador/historiador | 112 |
| 2. As vanguardas: cinema e surrealismo | 121 |
| 3. Escritura e imagem: ler o não escrito | 133 |
| 4. Alegoria, ruína e fragmento | 138 |
| 5. Colecionar, citar e montar: a instalação da prosa | 143 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 150 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 155 |

Nota de Apresentação

Duas ou três razões para ler Walter Benjamin hoje

1. O nosso presente é herdeiro do tempo do progresso e da razão instrumental, motivo pelo qual temos visto se multiplicarem as cadeias de violências e os traumas sociais que tanto nos abatem, sobretudo, desde o advento da modernidade ocidental. Podemos falar em capitalismo, regimes de escravidão, guerras multinacionais, holocaustos, ditaduras e patriarcados. Experiências históricas que tornam a nossa relação com o passado um fosso. Quanto a isso, pensemos no lugar do historiador e de seu ofício como agente social de intervenção no vínculo entre presente-passado-presente; no historiador e no seu ofício como um provocador de ruptura de um certo presente/passado devastador que carregamos, sustentamos e ainda replicamos. Um passado despercebido, que nos detém como um “lastro”, diria Jorn Rusen em *a História Viva* (RUSEN, 2010, p.32).

Na presença de tantos resquícios e condicionamentos de memórias, é imperativo e urgente a necessidade de criação de uma correspondência que intercepte a dessemelhança que hoje o presente nutre em face aos espólios do passado. Nesse sentido, é oportuna a reflexão de um espaço de potencialização para a escrita desses acontecimentos que seja capaz de dialogar, via conhecimento histórico, com os paradoxos postos pelas formas híbridas do capitalismo hoje: que se apresentam tanto como padrões discursivos, estabelecidos por um poder perspicaz e disciplinador dos corpos, para lembrar Foucault (2011)¹ quanto por formas recém adquiridas de “controle”, na qualidade do que bem reconhece Gilles Deleuze (2012)².

Acentuar, portanto, o fluxo de descontinuidade que coloque em passo de ruptura a crença de que um determinado campo, saber ou ciência detém um autoconhecimento possível de

¹ Cf. Foucault, Michel. *Vigiar e Punir*. Vozes, 2014.

² Cf. DELEUZE, Gilles. *Sociedades de Controle*. In: Conversações. Ed 34, 2010.

ser ensinado como consciência universal, legitimando quem ensina e resvalando o outro à ilegitimidade substancial, é um desafio com o qual nós historiadores ainda nos deparamos.

Em um momento em que a historiografia se defronta com a impossibilidade de agir diretamente na confrontação de problemas sociais, não parece mais possível oferecer – se se crê que um dia foi – todo o teor crítico que abrange o conhecimento histórico. Isso abre convite para um exercício crítico que toma o trajeto como um caminho indireto capaz de criar um ponto de inflexão, onde padrões neurológicos já habituados pelo cérebro possam ser mudados: penso aqui no condicionamento do indivíduo na metrópole moderna como aponta, por exemplo, George Simmel³.

É uma questão nitidamente de forma. Forma de apresentação e de composição. Estou chamando de forma de apresentação e composição elementarmente a premissa do conhecimento histórico em expressar a perspectiva singular que cada experiência, evento, objeto ou acontecimento é capaz de produzir um tanto melhor numa temporalidade relacional do que numa temporalidade linear ou hierarquizada. Quer dizer, refiro-me a potência⁴ do conhecimento histórico em amplificar, via narrativa, experiências dissonantes ou “caminhos divergentes”, como bem sugere Judith Butler, possíveis de diferenciação. De uma expressão singular que dialoga com a impossibilidade de um sujeito histórico unificado ou uniformizado pela marcha do progresso ocidental.

2. Mais conhecido nos pórticos da pesquisa historiográfica como o filósofo das “teses sobre o conceito de história”, da “perda da aura” e da “reprodutibilidade técnica”; do “tempo homogêneo e vazio” e da “crise da experiência”, ainda assim Walter Benjamin parece não ter sido suficientemente lido pelos historiadores. A sintagma “Benjamin” vem

³ Cf. Simmel, George. *A vida na metrópole e a vida mental*. Jorhe Zahar, 1979.

⁴ O termo potência é tomado aqui de Giorgio Agamben, em seu livro *Potência do Pensamento*. Autêntica, 2015.

experimentando no Brasil desde os anos de 1970, uma profusão de apropriações e linhas investigativas que têm nos campos da filosofia e da linguagem sua órbita gravitacional. Trabalhos como: *Para ler Walter Benjamin* (1976) e *Benjamin e Adorno* (1978) de Flávio Kothe; *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia* (1989) de Leandro Konder; *História e Narração em Walter Benjamin* (1994) de Jeanne Marie Gagnebin e *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin* (1994) de Willi Bolle ilustram bem essa particularidade e se apresentam como uma das principais entradas de Walter Benjamin na agenda acadêmica brasileira.

Atualmente o seu emprego tem se pulverizado em múltiplas linhas do conhecimento, que perpassam os horizontes da psicanálise, do cinema, do direito, dos estudos literários, da educação e, ainda, timidamente da História.

No tocante à produção acadêmica de Teses e Dissertações em Programas de Pós-Graduação em História brasileiros, foi possível localizar três trabalhos realizados na última década⁵: *Natureza, história, técnica: experimento historiográfico em passagens de Walter Benjamin*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás, 2015, de Josias José Freire Junior; *A ideia de História em Walter Benjamin: passado, forma e tradução*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2013, de Augusto Bruno de Carvalho Dias Leite; *Despertar o outrora no agora: ensaios sobre as configurações do tempo e da memória em Walter Benjamin*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, 2013, de Aline Ludmila de Jesus.

Esses dados apontam para a abertura no campo da historiografia de pesquisas em Teoria da História a partir do pensamento de Walter Benjamin, autor que carrega uma impressão peculiar sobre como os efeitos do progresso impactam diretamente na produção da memória e do conhecimento histórico no presente. Walter Benjamin desenvolveu com seu pensamento crítico algumas chaves de leituras e interpretação que são bem caras ao nosso tempo *hoje*. Suas mensagens parecem ter sido registradas no presente com uma

⁵ Levantamento realizado no ano de 2018 em agências de fomento à Pesquisa com Capes e Cnpq.

consciência muito viva sobre o problema da história e de sua escrita, fato que nos permite olhar para a nossa profissão e produção com um olhar privilegiado quando se pensa na riqueza e na atualidade da reflexão empreendida por ele.

3. O campo da Teoria da História e da Historiografia tem sido fortemente impactado pelos debates epistemológicos que aparecem, sobretudo, no final da década de 1960. As discussões teóricas e metodológicas que emergem desse período capitulam o tema da disciplinaridade da ciência, do papel do historiador na produção do conhecimento histórico e na propriedade de sua narrativa como documento ou representação do passado. Paul Veyne (1971), Hayden White (1973) e Michel de Certeau (1975) são historiadores que estiveram à frente desse debate na Teoria da História, debate que colocou a historiografia no epíteto do giro linguístico. De outro modo, trouxe à tona problemáticas que vão de encontro ao modo como se escrevia a história no século XX. Num contra-argumento ao postulado da tradição positivista, esses autores indicavam que a produção do texto historiográfico, sua apresentação e composição, não se sustentavam solidamente enquanto análises objetivas das fontes, antes, o ofício do historiador era sustentado por um esforço de construção narrativa⁶. Essa acusação abriu a necessidade de reflexão sobre o que tipo de história fazemos, para quem fazemos e quais as preocupações temos ao escrever a história. Alguns historiadores como Marc Bloch, em *Apologia da História* (1944), instauraram o processo de crítica a esse modelo historiográfico, sugerindo mudanças nos paradigmas vigentes. Podemos falar também da crítica alemã do século XIX como a de Nietzsche (1874) ao historicismo⁷.

Essa “virada ética” (RANGEL, 2015), por assim dizer, que coloca o historiador num lugar de responsabilidade intrínseca com os efeitos de suas escolhas, isto é, com o tipo de memória e a forma como ele decide lembrar ou esquecer é uma marca evidente também

⁶ Para além dos desdobramentos que tiveram essas asserções, falamos da querela entre verdade e ficção, história ou literatura.

⁷ Cf. Nietzsche, Friedrich. *Segunda Consideração Intempestiva*, 2014.

na Teoria da História em Walter Benjamin. Ao postular o dever de memória que o historiador “materialista e dialético” tem para com a tradição do oprimido, com as experiências históricas que foram sufocadas e interrompidas pela marcha dos vencedores, o filósofo alemão, segundo Reyes Mate⁸, elabora o seu conceito de história à contrapelo. Assim, para se pensar a história é preciso olhar para aquilo que ela suplantou. Narrar a história seria, para Benjamin, contar da perspectiva da morte e das ruínas a significação de um acontecimento: “é ler nas caveiras um projeto de vida, frustrada certamente, mas pendente” (MATE, 2011, p. 219).

A escrita dessa história não comportaria, para Walter Benjamin, outra forma a não ser a do fragmento, dos vestígios (*Spur*). O surgimento das metrópoles, das multidões; as experiências de choque se tornam frequentes nas sociedades industrializadas tornando o indivíduo um fragmento da massa.

No início do século XX, essas mudanças engendradas pelas condições sociais reverberavam na forma de produção de conhecimento. Nesse contexto, o Instituto de Pesquisa Social, ligado à Universidade de Frankfurt, modifica sua forma de apresentação com a criação da Revista Teoria Crítica da Sociedade.⁹

É preciso citar, no entanto, que os ensaios de Michel de Montaigne datam do século XVI e permitem um tipo de experimento investigativo onde a relação com o conhecimento não se manifesta pela captura do objeto linear-sistemático. Walter Benjamin, portanto, não é o único a se voltar para o desenvolvimento de uma forma de “apresentação moderna”.

⁸ Filósofo e historiador espanhol. Cf. Mate, Reyes. *Meia noite na história*. Unisinos, 2011.

⁹ Com chegada de Horkheimer à presidência do Instituto, a partir de 1931, opera-se um deslocamento da publicação de grandes volumes (marca da intelectualidade germânica) à produção de pequenos ensaios. Cf. JAY, Martin. *A imaginação Dialética: História da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais, 1923-1950*. Contraponto, 2008.

Não obstante, pode-se observar nesse autor um tipo de pensamento, de apresentação e composição, que leva a cabo a mais alta “exigência fragmentária”, muito menos como questão estilística e mais por uma disposição política. Sua grande e inacabada obra, *Passagens*, é uma volumosa montagem de fragmentos: autêntico exercício de uma escrita da história alinhada a seu tempo. Uma radical iniciativa de inscrever, via solo historiográfico, o “sem expressão” (WITTE, 2016, p. 126). *Rua de Mão Única*, uma “obra menor”, também se apresenta como um empenho fundamental em traduzir a experiência do tempo numa escrita crítica da história, que se desenrola em forma de uma coleção de imagens, cenários e objetos urbanos textualmente montados de forma tão frenética quanto a vivência cotidiana que deles faz o indivíduo da metrópole. Uma disposição caótica de fragmentos que impõe dificuldade a qualquer tentativa de totalidade. Essa é uma grande entre tantas outras lições que Walter Benjamin legou aos estudos historiográficos e que merece ser examinada.

INTRODUÇÃO

O problema dessa investigação é pensar as potencialidades da Escrita da História a partir do pensamento de Walter Benjamin (1892-1940). Tenta-se entender como ele organiza, tanto no plano teórico quanto no prático, uma historiografia que se coloca como aporte crítico ao modelo da narrativa positivo-historicista a pleno vapor em seu tempo. Interessa-nos perceber o modo como esse filósofo propõe uma Teoria da História que perpassa pela redefinição da própria ideia de escrita da história. A imagem da modernidade no final do século XIX e início do XX é o fragmento a partir do qual traçamos o panorama de nossas reflexões.

Advirto ao caro leitor que não se trata a pesquisa de uma exposição sistemática dotada de um começo e de um fim claro, dado que o desdobramento interpretativo infere a totalidade dos esforços mediadores do pensamento. Nesse sentido, a circularidade do texto tem vistas a uma construção de sentido: nem relativo, nem absoluto. É partindo dessa premissa metodológica que essa pesquisa se desenvolve e ganha corpo numa relação muito próxima ao tipo de reflexão provisória que se dá num ensaio. Assim prescinde, em certa medida, de alguns marcos que caracterizam um texto acadêmico mais preocupado em fixar e trilhar por fronteiras que separam e delimitam bem as diferentes áreas do conhecimento. Destacamos que essa decisão em nada significa um caminho mais fácil, ou mesmo ausência de rigor. Reiteramos, e é preciso fazê-lo, que se trata de um trabalho científico; e para melhor compreendê-lo pedimos um pouco de paciência, mediada por uma leitura que convoca a participação ativa e a atenção do leitor, para assim melhor exercer a faculdade da crítica.

Walter Benjamin é um intelectual de *passagem*. Seu pensamento é um território demarcado por um posicionamento epistemológico, ético e político muito claro – e apresenta imagens que vão tensionando a linha evolutiva da História. Ele é um pensador alinhado com seu tempo, um contemporâneo, dirá Agamben. E como contemporâneo, olha para o tempo não a partir daquilo que ele exhibe enquanto síntese, mas sim do que o

tempo expõe como paradoxal; captando de modo singular as incongruências do tempo do progresso e o seu reflexo imediato no campo da Escrita da História.

Ou seja, a própria relação de temporalidade: simultaneidade, presença e ausência; captando de modo singular as incongruências do tempo e do progresso e o seu reflexo imediato no campo da Escrita da História. Ou seja, as relações de simultaneidade, presença e ausência que integram a *origem* dos fenômenos históricos. O que ele entende por “origem” em nada se assemelha com o a ideia de “gênese” (ou início cronológico), a origem para Walter Benjamin seria um ponto onde não cessa de operar deslocamentos e conflitos¹⁰.

Dito isto, tomar Walter Benjamin como objeto para refletir sobre a Escrita da História, sem estabelecer com ele uma relação de posse ou de saber acabado, se tornou o primeiro desafio a ser enfrentado no percurso dessa pesquisa.

O primeiro capítulo dessa dissertação se estabelece na verdade com um *Desvio*. O experimento que nele se efetuou se deu a partir do exercício de colocar em suspensão a aplicação de um método *a priori*, que de certo modo não traduziria, capitaria ou representaria aquilo que o objeto tem de singular. E, nesse sentido, busca pensar o objeto não como um dado, e sim como uma construção histórica que requer também a elaboração de um olhar, ou modo de apreensão, que coloque em diálogo a sua própria historicidade e que exponham em certo alcance, seus processos de produção e de ciência.

O que fazer, pois? Escolhas. E aqui é o que faço. Contudo, a questão se coloca. A partir de quais parâmetros enquadrar e qualificar essas escolhas. Portanto, uma questão de método. De ponderar o quanto eu, historiador, estou embebido do meu objeto histórico ao mesmo tempo de que dele nada possuo; de dialetizar a relação que estabeleço com o meu arquivo e fontes ao afetá-los com meu presente e por eles ser afetado com aqui aquilo que

¹⁰ Ao longo do trabalho examinaremos com mais detalhes o conceito de origem em Walter Benjamin.

trazem de passado. Com aquilo que é movente, que atravessa o espaço e o tempo e insiste em *sobreviver*.

Para isso, busco construir meu objeto partindo de Michel de Certeau e de sua *escrita da história*. Texto que nos conduz aos bastidores da operação historiográfica, exibindo seus processos de articulação e de montagem. É necessário enfatizar a dificuldade que o texto certauriano exhibe em certos momentos, nos fazendo mergulhar num lago de incompreensão. Se por um lado isso dificulta a apreensão de um sentido propedêutico (para algumas questões que ali aparecem), por outro sinaliza um aspecto fundamental para nosso objetivo em curso. O saber inacabado.

Interessa-nos começar a ler Walter Benjamin a partir de Certeau pela seguinte observação: se por um lado, em *A operação historiográfica* Michel de Certeau exhibe a linha de montagem da história disciplinar acadêmica – que é praticada com a profissionalização da história, sobretudo na primeira metade do século XX – organizada metodologicamente pela aderência a um *Lugar social*, uma *Instituição* e a validação dos pares. Por outro lado, na escrita de *Moisés e o Monoteísmo*, Michel de Certeau explode a clássica operação historiográfica ao relativizar, a partir de Freud, a ideia de “identidade” ou “origem”. Dessa forma abre novas possibilidades para se pensar a escrita da história. Para Certeau o “o romance histórico”, construído em torno da figura originária de Moisés, expõe uma espécie de “dialética do recalçamento” entre desaparecimento e re-aparecimento. Uma dialética que no mesmo gesto desconstrói algumas certezas do credo disciplinar instaurando um *jogo*. *O quiproquó*.

Uma memória que não se acessa numa relação de método que se constrói como caminho direto. Trata-se de uma memória que se dá numa relação de mostra-e-esconde, exigindo desvios. Esse primeiro movimento tem por objetivo nos abrir caminho para tentar enfrentar criticamente alguns limites da escrita da história, que se organiza a partir de uma disciplina que institui o conhecimento histórico por meio da hierarquização dos saberes. Desse modo, Michel de Certeau munido do aparato freudiano se apresenta na construção desse texto como um quebra-nozes da cronologia e da linearidade na pesquisa

e na escrita da história. Pois, para além do “não dito”, trata-se do retorno de *fenômenos esquecidos* que apontam para uma zona de esquecimento, onde acontecimentos históricos, ao mesmo tempo em que famigeram em certo estado de latência, não cessam um tipo de movimento que deseja abrir caminhos para o presente. Dito de outra forma: são fenômenos que nos colocam a pensar que há algo latente em nossos objetos históricos, em nossas pesquisas e escritas que continuam reverberando num segundo plano daquilo que sua transmissão revela.

O Moisés de Freud, lido por Certeau, é isso. Uma tentativa de apreensão daquilo que é da ordem da incompreensibilidade. Do sem expressão. A entrada de uma perturbação no campo dos estudos historiográficos, ou, pode-se dizer, a execração do tipo de conhecimento histórico que se apresenta por um método seguro e limpo. Pois, se a origem, no sentido benjaminiano do termo, é puro deslocamento em relação ao passado, ela também o é em direção ao futuro. De modo que, uma escrita da história organizada pelo rigor cartesiano da disciplina, ao engessar um objeto em nome da objetividade científico-matemático, deixaria escapar aquilo que pode ser provisoriamente chamado de “a potência do conhecimento histórico”. Uma vez construídos esses primeiros traços, foi possível circunscrever o problema do método enquanto processo de abertura que se desdobra numa multiplicidade de níveis de memórias. Níveis de memórias que têm fissuras e preservam intervalos.

O segundo movimento ou desvio foi o de pensar o lugar das relações de poder como elemento de constituição da disciplina. Para isso me vali da maquinaria foucaultiana, a saber, sua *Ordem do Discurso* e, posteriormente, sua noção de obra. Quanto a primeira, a ideia é a de refletir, ainda que rapidamente, como a organização da ciência como disciplina criou para si vara de medir, *cânon* para verificar e validar as condições de possibilidades de um discurso. De tal forma que adentrar na ordem do discurso, como analisa Foucault, era fazer girar o método na rotação pré-estabelecida pela ciência. O objetivo desse grande desvio é o de situar como essa normatividade que aparece na reflexão de Michel de Foucault pode lançar luz à experiência histórica vai cingir a escrita benjaminiana, ou seja, seu ingresso na ordem do discurso acadêmico.

Com a noção de *obra* se colocou em prática o uso e o trato das fontes. A saber, cartas escritas de para Walter Benjamin entre 1922 e 1932. Essas cartas exibem movimentos e deslocamentos do pensamento de Walter Benjamin – sobretudo, no que diz respeito à elaboração de sua tese de habilitação – nos permitindo enxergar aspectos próprios de sua postura ética, epistemológica e política em relação ao discurso e o *ethos* acadêmico.

A intenção é refletir como Walter Benjamin posiciona sua pesquisa, escrita e método numa relação que é, ao mesmo tempo como paciente (candidato à ordem do discurso) e como agente (buscando fazer desvios ao modo de aceitação da disciplina, de sua organização metodológico e, mormente, ao seu primado da representação. Podemos arriscar, inicialmente, em dizer que ele escapa, em alguns graus e medidas, a ordem do discurso ao propor um discurso que se apresenta fora da via científica, que naquele momento tem se fechado na logicidade do progresso universal. O discurso que se arraiga à força da imagem. Nesse sentido, o que guia, provisoriamente, a nossa construção metodológica é a ideia benjaminiana de constelação. Onde pontos próximos e distantes se ligam em diferentes pontos do espaço formando uma imagem que se faz tanto mais clara quanto mais se toma dela certa distância. Como característica, esses pontos preservam entre si uma heterogeneidade e diferenciação que só expressam seu conteúdo na relação desarmônica do fragmento.

O segundo capítulo: *Uma obra aberta, as passagens parisienses*, explora a questão da escrita em Walter Benjamin a partir das implicações com a temática da temporalidade. Para melhor compreender essa questão, tomamos como elemento de condução as observações que o filósofo faz sobre as transformações ocorridas na Paris do século XIX. Num primeiro momento, o foco é mostrar como ele analisa as modificações no espaço da cidade numa interface com as mudanças na historiografia. Em outras palavras, trata-se de perceber como Walter Benjamin vê, através da radiografia da capital do século XIX, outra temporalidade que aparece na materialidade e nas lógicas de organização do espaço (tanto exterior como o interior). Para adensarmos as questões que se desdobram a partir desse tópico, discutimos a ideia de temporalidade que se manifesta na teoria do sonho freudiana. Com isso, desejamos compreender melhor o próprio uso que Walter Benjamin

faz de seu pensamento, assim como mapear e refletir como ele se apropria de ideias circulantes no seu tempo, fazendo-as funcionar de modo indireto, para construir sua teoria e escrita da história.

Num segundo momento, nos voltamos para pensar como Walter Benjamin articula dialeticamente a ideia de tempo e espaço, sonho e despertar para pensar o que ele chama de *a imagem dialética*. Um tipo de imagem que se apresenta como uma fusão de heterogêneos, onde um não se reduz ao outro. Tal imagem seria, segundo ele, carregada de uma temporalidade que o filósofo anota como o *tempo-de-agora*. Nosso objetivo com tais especulações está em refletir com Benjamin elabora uma concepção de temporalidade que se apresenta como alternativa crítica ao tempo do progresso.

No capítulo 3 *Escritura e imagem* o desafio consiste em partindo da noção de declínio da experiência pensar as condições de produção do historiador-narrador. Nesse ínterim, avançamos na relação que Walter Benjamin constrói com a escrita da história a partir do que lhe é contemporâneo. Pois, ao conjugar as vanguardas do surrealismo, da fotografia e do cinema ele pensa uma relação entre escritura e imagem onde se lê o não escrito. Onde, por outro lado, alegoria, ruína e fragmento se torna objeto de coleção do historiador, que ao se colocar numa relação presente-passado-presente os toma como citação e montagem para a instalação de sua prosa.

PORTANTO, UMA QUESTÃO DE MÉTODO.

“A seca ensina a fazer magia e a rezar”

(Aby Warburg)

I.

Ao propósito de explorar a potencialidade da Escrita da História a partir de Walter Benjamin, sempre me esteve interposta uma inquietude: como me apropriar, recortar esse objeto que é e se constrói deliberadamente na ordem do que *escapa*; quais quadros teóricos ou ferramentas conceituais aplicar na leitura desse pensamento e – dessa escrita – que levou até às últimas instâncias a implosão da forma de representação histórica na *Aura* da Modernidade e da crença no Progresso – seja ele de vertente nazifascista ou mesmo da social democracia. Uma inquietude, prosseguindo, pois, como se engajar com essa escrita e esse pensamento naquilo que lhes é singular? Portanto, uma questão de método.

Sem querer, ou mesmo poder lhes dirigir um olhar de autoridade tal qual o do Juiz à sentença ou do Médico ao paciente, a pretensão que se tem é, antes, a de se desfazer do sujeito do conhecimento que “tudo sabe”; rasgando-lhe as vestes e lhe descobrindo o pó. Do que se trata? Se trata de descerrar. Portanto, cortar, abrir alguma coisa. Permear uma superfície e uma temporalidade e se deixar embeber: ser absorvido por ela e, ainda assim, ser heterogêneo. Como uma borboleta que se confunde com a flor até que um olhar ali pousa desfazendo a relação de *semelhança*, penetrando seus interstícios e desfigurando o belo que capturou a realidade daquela imagem. Interrogo, então, o tom de certeza, buscando acolher o objeto histórico naquilo que ele traz de lacunar, na sua fragilidade imanente em nexos a todo sistema de demonstração, deixando em suspensão um lugar que

antes era de pertencimento e de segurança e agora se torna lugar de busca. De *Desvio*. De desconhecimento. De um não-saber.

É ainda no século XVII, com René Descartes, que se tem de forma pertinente a enunciação de limites do conhecimento e do sujeito cognoscente. O método, portanto, se apresentaria como um caminho diretivo a ser seguido a partir de “fórmulas matemáticas”, que estranhamente construiriam contornos, delimitando a forma do objeto como espelho da realidade – a *mathesis universalis*, modelo universal de aplicação¹¹. Insere-se também nessa tradição, dita “Iluminista”, o esquematismo kantiano: onde a apreensão do “real”, do espaço e do tempo se dá por uma condição ou faculdade *a priori*. Isto é, o conhecimento só seria possível, nesse sentido, a partir de uma determinação que é externa e preexiste a própria experiência e ao objeto do conhecimento¹². Essa apropriação, fortemente tomada pela Filosofia da História, se torna fundamento político, moral e ideológico de sustentação da “História Ciência”, como bem analisou Reinhart Koselleck¹³. Qual é a questão? É nesse contexto que se cristaliza o enunciado do método como a reta a ser seguida: “um caminho para a verdade”. A caixa da Representação.

1. “Sai fora que eu quero entrar”: Michel de Certeau e o problema da Escrita da História em o Moisés de Freud

Um problema. Como sair, escapar, desviar, refratar a luz do método que coloca o conhecimento histórico como resultado seguro da travessia de uma ponte bem edificada sobre as bases da razão moderna? A questão é bem mais complexa do que se é capaz,

¹¹ René Descartes estabelece em suas “Meditações metafísicas”, espécies de fórmulas matemáticas que atribui critérios de homogeneização dos objetos. Cf. DESCARTES. R.

¹² Cf. Kant. *Crítica da Razão Pura*, 2005.

¹³ Cf. R. Koselleck. *Crítica e crise*, 1999.

aqui de enunciar. Sem a certeza, de antemão, de que lapidarei uma nítida imagem, seguirei: em frente, pelos lados, com recuos e avanços. Um baile de continuidades e descontinuidades. O historiador francês Michel de Certeau, ao discutir *A Ficção da História*, a partir da escrita do texto freudiano *Moisés e o Monoteísmo*, nos apresenta uma imagem: o *Quiprocó*. Lá, Certeau problematiza a “Lei do sonho” (questão que abordarei com mais acuidade no capítulo 2, tratando agora apenas da apropriação feita por Certeau) que é regida, segundo ele, pela relação: “sai fora, que eu quero entrar”¹⁴. Diz mais:

É bem feito para ti se tivesse que me ceder o lugar; porque quiseste me tomar o lugar [...]. Impossível matar este morto. Ele retorna exatamente onde a conservação do seu nome - Moisés ou Freud - ocultava a vontade de eliminá-lo. A identidade do nome é o cenário do jogo onde o recalçamento (*Verdrangung*) chama o deslocamento (*Verschiebung*), de maneira que sob o disfarce do ‘próprio’ não se sabe nunca senão o quiprocó do próprio. (CERTEAU, 2011, p. 360-361)

O que se depreende dessa intrincada passagem de Michel de Certeau, onde o autor lê a psicanálise e a escrita psicanalítica pela ótica do ofício do historiador e de sua prática historiográfica? Um tensionamento.

Certeau acolhe a crítica freudiana expondo, no mesmo movimento, como o próprio Freud é “vítima” dela. Pois, se por um lado sua escrita se alimenta do “esclarecimento” e do “rigor científico”, por outro é surpreendida – a descoberto – como uma “ficção” que busca emergir “à seriedade científica”. Se por um lado, ela prima por todo um cientificismo acadêmico (que inclui o Círculo de Viena), que busca pela construção de um método apresentar resultados analíticos, por outro, é conduzida à “terra mãe”: às formações ficcionais do “gênero literário que, outrora, na Bíblia, era o discurso teórico dessa relação”. (CERTEAU, 2011, p. 112) Se por um lado ela busca “tomar um lugar de um morto”, por outro, ela “retorna onde o nome conserva a vontade de eliminá-lo”. Se

¹⁴ Expressão originalmente freudiana, citada em francês por Certeau em *A escrita da História*, 2011: “Ote-toi que je y mette”

por um lado há dois corpos, por outro, eles ocupam o mesmo lugar no espaço quebrando as propriedades da matéria.

Segundo Michel de Certeau, a técnica do romance torna-se a escrita teórica em Freud. O que seria esse “romance” e quais suas implicações à Escrita da História? A definição de “romance” para Freud, segundo Certeau, consistiria numa espécie de combinação de “uma série de acontecimentos relacionais que surpreendem e alteram o modelo estrutural”. Nesse sentido, em Michel de Certeau, admitir o estilo do romance seria, portanto, abandonar a representação de acontecimentos em “quadros coerentes, compostos a partir de dados relativos ao modelo sincrônico” e apresentá-los como quadros onde “se produzem acontecimentos” que ao mesmo tempo não integram o todo coerente e nem deixam de ser “menos decisivos do ponto de vista do desenrolar” da narrativa historiográfica. Analisando a escrita freudiana acrescenta Michel Certeau: “Ao retirar, assim, o cunho de seriedade ao modelo científico, a narrativa freudiana grava aí uma historicidade oculta” (CERTEAU, 2016, p. 95-96). O que é e não é.

Michel de Certeau explora a sintomática substituição “às cegas” que, segundo ele, teria se dado tanto na “origem” do Judaísmo quanto da Psicanálise. Substituição que coloca a própria implicação de Freud com o seu objeto ou interlocutor. Para melhor explorar o que se abre nessa proposição, usarei como imagem a ideia de *Paisagens artificiais*¹⁵. Tomo ‘paisagens artificiais’ não no sentido de “ilusão” ou “puro falso”, e sim naquilo que remete à fragilidade da posição ou sustentação do que se apresenta no lugar. Seriam, portanto, paisagens artificiais, imagens que se formam menos como síntese dialética, do que aquilo que dá a ver no *caminho do meio*. Na dimensão onde o conflito nunca cessa a alteridade. Cisão.

É sabido a maestria com a qual Michel de Certeau desvela as paisagens artificiais, onde se instala o *não dito*. O *quiprocó*. O canônico texto *A operação historiográfica* (2011) é

¹⁵ O termo é retirado de *As praias de Agnes* (2008), e principalmente de *Paraísos Artificiais* (2004) de Charles Baudelaire.

isso: a sondagem dessas zonas onde a verdade da narração não está no conteúdo apresentado, mas no “não-dito”. Essa averiguação se radicaliza e se intensifica na leitura que Michel de Certeau faz da escrita freudiana em *Moisés e o Monoteísmo*. Ao ler o texto de Sigmund Freud, Michel de Certeau acolhe o seu potencial crítico, ao mesmo tempo em que o submete à crítica do próprio Freud, naquilo que seria da ordem das “falhas”, dos “tropeços”. Dos sintomas.

O texto de Freud, que é de 1937, questiona a origem da religião judaica na aceção da sua figura “mosaica”. A imagem de Moisés, tal qual é apresentada na narrativa de *Êxodo 2*, seria para Freud uma “deformação”. Lá onde o mito se funda, ele também estabelece o seu “recalque originário”. É na falha da linguagem que Freud busca os restos e os rastros desse recalque. Assim, onde a narrativa judaica apresenta, na origem, um Moisés Hebreu, Freud lê um Egípcio “que retorna exatamente onde a conservação do seu nome (Moisés) ocultava a vontade de eliminá-lo”.

A teoria da pesquisa e da escrita freudiana, nesse sentido, muito pode nos ensinar sobre a leitura e a produção do conhecimento histórico ao perscrutar toda narrativa como uma relação entre um “sistema” e os seus “rastros” que integram diferentes dimensões desse mesmo sistema. Essas asserções não fazem parte de algo inteiramente novo dentro da produção e crítica historiográfica contemporânea¹⁶. Contudo, em termos de exercícios de escrita, sim. Pois, ainda é tímida a produção de Dissertações e Teses no Brasil de pesquisas em historiografias que coloquem no caminho do meio o próprio processo de produção, que integrem ao processo suas próprias condições de possibilidade no que diz respeito ao pensamento e a produção do inacabado. Que experimentem a escrita¹⁷. Em

¹⁶ Cf. Carlo Ginzburg: *Os queijos e os vermes* (2006); *Os fios e os rastros* (2007). A historiografia da cultura de Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil* (2015), apresenta também traços dessa ciência.

¹⁷ Sobre trabalhos que, dentro de suas limitações, buscam aqui e ali escapar dos entraves da narrativa historiográfica tradicional, ver: Czizeweski, Grégori Michel. É apenas um jogo: pensamento, condição humana e pós-modernidade no final do século XX na história em quadrinhos os invisíveis, de Grant Morrison. 2016. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, 2016;

outras palavras, que desvelem suas paisagens artificiais trazendo auto reflexividade ao seu *métier* e buscando criar, pelo exercício de reflexão teórica, formas outras de produzir e apreender seus objetos históricos, que não seja a partir da relação que já está dada *a priori*, seja pelos pares, pelas instituições ou os novos *cânones* do progresso neoliberal. O tempo de agora.

“Oscilante, eis a dançarina em equilíbrio instável sobre as pontas” (CERTEAU, 2011, p. 331). É assim que Michel de Certeau cita, analisa e vê a entrada do pensamento freudiano no palco da produção historiográfica. Ou seja, Certeau que também é um *outsider* (teólogo-padre-historiador – dos raros, onde a ordem dos lugares não compromete “cegamente” a sua produção) desfigura a dureza dos modelos explicativos que, ao modo de produção fordista, linearizam a relação do objeto com a sua compreensão.

A entrada freudiana na história, ou mais, os desdobramentos e os efeitos da Psicanálise nas ciências colocam uma abertura onde, segundo Certeau, os modelos deixam de pertencer a um campo ou ao outro; separados pela muralha da disciplina. Antes, como uma conjunção, se interpelam desfigurando e afetando um ao outro num tipo de elaboração lógica diferente daquela que prevalece no silogismo aristotélico clássico. No sentido dado por Certeau, com a entrada da psicanálise as relações das ciências (humanas e sociais) se interpelam numa tensão que não se desfaz facilmente, porquanto se deslocam a cada vez que se tenta alcançá-las dentro de um princípio da totalidade. Essa relação também permite seu inverso: até mesmo se aproxima, quanto mais se pensa se ter tomado

MACHADO, Ricardo. *O Nomadismo de Félix Peyrallo Carbajal*. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, 2016; GOMES, Emanuele Garcia. *Fantasia e História: Uma abordagem teórica em J. R. R. Tolkien*. 2017. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, 2017; SILVA, Rafael Filter Santos da. *O nacionalismo preto da Nação do Islã: entre Pretos divinos e negros fragmentados*, 2017. (Dissertação de Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017; ALEVES, Hildebrando Maciel Alves. *A face historiadora de J. de Figueiredo Filho e a construção do cariri cearense*, 2017. (Dissertação de Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

dela alguma distância. É essa tensão que interessa a Certeau, pois, segundo ele: “esta seria também a lei da história” (CERTEAU, 2011, p. 360). O jogo.

Retomemos, pois, ao problema deixado em estado de repouso. Se para Michel de Certeau, o “mistério” “revelado” por Freud que circunda o Moisés é a morte¹⁸, esta mesma “névoa” envolve, para ele, a escrita freudiana no seu caráter biográfico. No mesmo lugar onde Freud revela a morte velada do Moisés Egípcio – que ao ser substituído pelo Hebreu, retorna como “sintoma” – ele ocultaria, ou seja, “recalaria”, segundo Michel Certeau, a morte de seu próprio Pai, que volta como “assombro”.

Em Moisés e Monoteísmo, o velho que Freud se tornou reúne todas as suas teses essenciais acerca do relacionamento que, escreve em 1936 a Romain Rolland, o ‘verdadeiro ponto de partida do nosso aprofundamento da psicopatologia’. Recompõe na sua totalidade o lugar que fez para ela - a psicanálise ‘nascida pouco após a morte de Jacob Freud e positivamente graças a ela’ - na sua relação com a exclusão, representada aqui pelo assassinato de Moisés (CERTEAU, 2011, p. 361).

Esses “apagamentos” e “retornos” colocam uma questão fundamental para o historiador. Eles trazem à reflexão o caráter da *indiscernibilidade*. A indiscernibilidade do passado que ele mira, a indiscernibilidade do objeto histórico que se apresenta e mesmo a indiscernibilidade de sua escrita que se constrói. Eles expõem a *ficcionalidade* da origem e da identidade e denunciam a improbidade da representação que precisa colocar às sombras as perguntas: “Quem é desfeito? Quem está aí, no lugar de quem?”. Desse modo, questionam certo lugar de identificação impregnado por uma concepção de tempo que visa à sua própria autolegitimação. Máscaras da relação de outro com o outro, de um

¹⁸ Freud sugere uma ligação entre um Moisés, politeísta, morto pelos hebreus e um Moisés, monoteísta, figura ‘fantasiosa’ que retornaria no lugar do morto.

modelo implícito de verdade. Eles trazem também o aspecto da *impossibilidade*. Impossibilidade esta que se mostra e que se esconde que diz e denega. Que se instaura enquanto impossibilidade mesma de se *apagar*, de se tornar uma superfície lisa, sem arestas, rastros ou restos. Em outras palavras, da impossibilidade de tornar o objeto histórico - o passado, ou a narrativa que dele se apresenta - alvo de uma ação científica que o toma, o *re-abre* para *fechá-lo* de novo.

Nesse sentido, faço aqui um desvio de parte da reflexão colocada por Certeau – ou pelo menos de uma interpretação apressada que se pode fazer dela – quando diz na *operação historiográfica* que: “a escritura [da história] não fala do passado a não ser para enterrá-lo. Ela é um túmulo no duplo sentido de que, através do texto ela honra e elimina” (CERTEAU, 2011, p. 110). Difiro dessa leitura ao tomar a escrita da história menos como um meio para o “descanso dos mortos”, no sentido de “luto pacificador”. E sim, a escrita da história enquanto a mediação daquilo que nunca cessa de morrer. A escrita da história como o “retorno de fantasmas”. Quero com isso dizer acerca de uma relação com a temporalidade, onde o passado não é uma dimensão acabada, mas possibilidade sempre presente e inesgotavelmente aberta. Em outras palavras, restos de tempo que escapam a esquife construído pela escrita do historiador, impossibilitando a “prisão do gênio mau da morte”. O anacrônico.

A que me serve a investigação dessas formulações? Ou poderá alguém me dizer: “a reflexão de problemas tão gerais, soltos, no que concerne à objetividade e ao tom de uma pesquisa acadêmica que tematiza o conhecimento histórico, portanto, marcada por Um Lugar, Um Tempo e Um Espaço. Questões mais próximas das divagações filosóficas ou dos estudos literários, talvez?”.

Interesso-me em refleti-las pela relação de proximidade em que inscrevem a questão do método historiográfico sob o ângulo de crítica ao sujeito do conhecimento e de sua matriz disciplinar, *o quiprocó*; e, nesse sentido, essas questões (ou divagações) implodem a rígida estrutura da *operação historiográfica*, ao mostrar como a “Instituição” e o “Lugar” se assentam sobre a fenda de uma placa tectônica onde se tem, um pouco mais abaixo,

todo um magma com *matéria amorfa e quente*, instável e prestes a irromper gerando novas formas, densidades, forças e volumes. Interesse-me por tomar a realidade histórica como um amplo campo de visão, sempre disposto a desvelar suas paisagens artificiais pelo olhar do pesquisador atento, do historiador paciente. Que espera e sofre. E por isso mesmo, nos ensina que contra as reminiscências da “razão moderna”, do “progresso”, contra “a representação histórica” que se alicerça em fantasmas de tempos sombrios que insistem em assolar, devemos insistir e, ora bater ora *de-bater-se*: como sugere a imagem do “martelo de Nietzsche”.¹⁹ Ora ferir, ora “tocar na rocha” como ordenou o Deus *Yaweh* a Moisés no deserto.²⁰ Procurar pelos detalhes, investir nas *falhas*, nas frestas e assim fazer uma abertura. Um espaço onde se passa de um lado para um outro, não enquanto uma relação que vai do claro ao escuro (ou vice e versa), ou mesmo uma mera representação do bom e do mau método. Mas um espaço onde co-habitam um e o outro. Onde água e óleo se misturam, sim, e ainda se discernem. Dito de outra forma, é deixar que os dedos percorram delicadamente o *espaço do tecido* à procura de uma costura invertida. De um nó, um furo ou retalho. Um fio solto-fissura-desgaste. Um sinal que permita recompor aquele tecido a partir de outras linhas que o atravessam. Um não-lugar.

Em *É isto um homem?* (1998), Primo Levi descreve a “cerimônia da troca de roupa” no Campo de Concentração, onde “não há tecido” disponível, tornando-o “precioso”. Levi narra o método, ou o processo de criação, de como se obtém no campo aquele objeto. Aqui novamente faço uso da imagem, já descrita anteriormente. *Paisagens artificiais* para pensar o que esse gesto nos proporciona: como conseguir ‘tecido’, ‘onde não há tecido’? O que há aí, no caminho do meio? Chamo atenção para o potencial semântico que se instaura e se abre no jogo da palavra “tecido”. Palavra que remete àquilo que se tece, do latim *textus*, que se fia, que se constrói: onde a agulha perfura e o fio cruza o espaço, ora

¹⁹ Nietzsche, F. *Crepúsculo dos Ídolos ou como se filosofa com o martelo* (2017).

²⁰ Segundo – a narrativa do Êxodo – à Moisés é ordenado tocar à rocha com o cajado, para que dela sai água e o povo, no deserto, possa matar a sede.

cortando as ligações entre ele, a exemplo de quando se costura sobre um tecido já pronto, ora criando ligações – dantes inexistentes – entre eles, a exemplo de quando se tece um tecido não pronto. Num e noutro, o que se tem é um minucioso e frágil processo de criação – narrativa, quero aqui dizer – repleta de paisagens artificiais, de falhas. Onde, ao mesmo tempo, cada ponto se liga a outro ponto engendrando um novo ponto. A origem.

O único jeito de arranjar um pano para limpar o nariz ou um trapo para enrolar os pés é cortar fora um pedaço de camisa no ato da troca. Se a camisa tem mangas compridas, cortam-se as mangas; se não a gente se contenta com o retângulo da fralda [...]. Ainda assim, precisa-se de certo tempo para conseguir agulha e linha e executar a operação com capricho, de modo que o estrago não resulte muito evidente na ocasião da entrega. (LEVI, 1998, p. 112).

As últimas palavras do trecho citado, ainda dizem muito ao propósito que está em trânsito. Desdobram-se em duas proposições, que gostaria de destacar: a primeira diz sobre o “executar a operação com capricho” e a segunda reverbera a preocupação com o “estrago”: a preocupação em torná-lo mínimo “na ocasião da entrega”.

É nítida a percepção que salta da impossibilidade de uma “síntese perfeita”, de uma “re-construção fidedigna” à imagem do que era; e é factual que o movimento empreende um “estrago”, por mais que se busque por uma aplicação rigorosa ou caprichosa. A *falha* é constitutiva do processo. Ela está ali, e, se mostra enquanto paisagens artificiais. Ela diz de uma cisão, de uma rasgadura²¹. Atesta a não homogeneidade do objeto; fala de um espaço recortado. De um tempo acumulado. Uma historicidade.

²¹ Em *A imagem como rasgadura e a morte do Deus encarnado*, George Didi-Huberman trabalha a partir de referências freudianas, no que diz respeito aos sonhos o rompimento da teoria clássica da representação,

Solo da história, de sua escrita e representação, esse tecido não pode ser visto a não ser enquanto conflito. Entretanto, como nomear esse conflito que se incrusta no interior da construção que eu, historiador, coloco-me a fazer? Como o tomar como pedra de esquina a partir do qual coloco em operação minha pesquisa histórica e, por conseguinte, sua apresentação?

O risco é grande, não restam dúvidas. É preciso, portanto, ter coragem de olhar para o mito e não se deixar ser destruído por ele, apreendendo sua temporalidade, seu movimento e aquilo que ele expõe de sabedoria e não revela. É, em certa medida, se compreender e ser compreendido como parte carregada de não neutralidade que apaga pelo dispositivo da identidade as marcas de violência que perpassam a constituição de si. Diz Certeau:

À violência do conflito corresponde a dissimulação do vencedor, mas uma dissimulação estrutural, que torna impossível a homogeneidade do eu com aquilo que nele aparece. Existe de-fecção do lugar. Seu outro é aí sempre um ‘que tem direito’. Como escrevê-lo, senão num discurso que recusa o postulado historiográfico de ‘sujeitos’ identificáveis a lugares e que faça da *ficção* o próprio motor de sua construção? Se o sujeito é quiprocó, seu relato não pode ser senão uma *narrativização do quiprocó*: uma comédia da identidade (CERTEAU, 2011, p. 362).

O encontro desses dois excertos, de Primo Levi e Michel de Certeau, é uma tentativa de fazer vibrar ao máximo o nosso problema. A falta de tecido colocada por Primo Levi e a ficção como construção historiográfica em Michel de Certeau nos coloca numa relação de distanciamento quando penso no método como um traçado linear. O que se vê em um e

“rasgando” a imagem em dimensões maiores e menores daquilo que superficialmente ela exhibe. Ver. Hubberman, Georoge. *Diante da Imagem*. Autêntica, 2017.

no outro é o caminho que se faz por uma ponta e outra com *colagens, recortes e fragmentos*. Um método como *construção*. Como costura. Montagem e desmontagem. Se na tradição que verte a disciplina do método cartesiano, o que há é a convicção de que só pela razão iluminista seria possível chegar ao conhecimento (ou apreensão da realidade), aqui, se busca abrir outro caminho. Caminho que insta sair do fechamento articulador, lógico e imediato do discurso-ciência²², uma vez que este discurso ou sua representação colocaria o objeto histórico à sua imagem e sua semelhança, organizando uma unidade de mundo que se fecha a partir de uma *síntese acabada*, pelo presente essencialista do verbo ser. É.

Uma auto advertência ao problema. É preciso, contudo, não tomar o problema a partir de um prisma idealista, ao ponto de crer que se trate somente da construção de uma narrativa metafórica ou estilística, a qual se desvia aqui ou ali de algumas formalidades e assim, “escapa do sistema”. Podemos fazer rápida menção ao pensamento de autores como Pierre Bourdieu ou Benedict Espinoza, pensadores que de certa maneira nos advertiram dos limites, dificuldades e ciladas quando se volta, ou se tenta voltar, a faca contra a própria carne²³.

Posto isto, devo continuar recolocando a problemática, esperando com isso desenvolver a constante inclinação de gerar questões que se abrem a novos impulsos, ampliando a nossa capacidade de saber. Portanto: enquanto historiador-pesquisador, como posso

²² Tentaremos ao longo da pesquisa aclarar o máximo possível os limites inerentes dessa proposição.

²³ Como bem adverte Pierre Bourdieu, enquanto objeto, há uma dificuldade, um “perigo”, de se operar desvios “ao pensamento do Estado sobre o próprio Estado” (BOURDIEU, 1988, p. 91). Pois, nossa própria estruturação como sujeito é fruto de uma costura interna, “no mais íntimo do nosso pensamento”, feita com as linhas de forças do Estado. Séculos antes, Baruch Espinosa, uma racionalista, demarca que a apreensão da realidade não pode ser feita de modo “intelectualista”, uma vez não basta que se tenha uma ideia verdadeira para se passar da “paixão” à “ação” (ESPINOSA, 2007).

desenvolver com meu objeto histórico uma relação de quem sabe e não sabe o quanto ele ainda é capaz de dizer? Dialectizar.

O caminho é indireto. Voltemos à Michel de Certeau, com quem caminhamos até aqui numa dinâmica de cinesia e ócio. Sempre adiando as últimas palavras referidas. Por se tratar de um pensamento de árdua penetração e difícil de se esgotar com conclusões ou precipitações. Não obstante, enfrentemos a empreitada.

Se – como bem leu em Freud – Michel de Certeau sustenta no campo da historiografia que somos “incapazes de matar o morto” – o qual “retorna exatamente onde o seu nome ocultava a vontade de eliminá-lo” – como não cair, ou melhor, como sair do autoengano da simples substituição polarizada, o *quiproquó* instalado entre “razão” e “não razão”, uma vez que a razão define ela mesma nossos próprios limites de sujeitos conhecedores? Eis o nosso desafio. Como escapar à simples troca de um pelo o outro? O *Quiproquó*.

Em termos historiográficos, o nosso desafio é pensar em como criarmos formas de apresentação do passado e do conhecimento histórico que não se precipitem por “caminhos fáceis”, onde as coisas se resolvem, ora por uma impossibilidade de verdade, de discurso, de fala, de ciência, de saber, ora por uma imposição de verdade, de discurso, de fala, de ciência ou de saber.

As questões são muitas. E creio que devem ser. Extrapolam, contudo, nossa capacidade de circunscrição e de alcance, de análise e de diálogo. Porém não cessam de se multiplicar, de insistir. Sobreviver.

2. O método é a ordem do discurso, diz-nos Foucault.

Na aula inaugural do *Collège de France*, em 02 de dezembro de 1970, Michel de Foucault pronuncia *A ordem do discurso*. Trabalho primoroso, simples, ao estilo próprio, onde, discute os procedimentos de controle e delimitação do discurso. Foucault inicia o texto falando de um *desejo*: o desejo de não “tomar a palavra”, e sim “de ser envolvido

por ela e levado bem além de todo o começo possível”. Em seguida, coloca esse “desejo” como algo que se manifesta também na esfera do outro, do semelhante. Desejo de se desviar para “o outro lado do discurso”, onde ele não se aprisionaria em “formas ritualizadas”, facilmente. De encontro, contudo, a essa intenção trivial, a instituição logo ergueria uma barreira que pelo viés da *Disciplina* teria a função de repelir monstros, de reconhecer no interior dela mesma os limites das proposições verdadeiras e das falsas.

O desejo diz: “Eu não queria ter que entrar nesta ordem arriscada do discurso; não queria ter de me haver com o que tem de categórico e decisivo; gostaria que fosse ao meu redor como uma transparência calma, profunda, indefinidamente aberta, em que os outros respondessem à minha expectativa, e de onde as verdades se elevassem, uma a uma; eu não teria senão de me deixar levar, nela e por ela, como um destroço feliz”. E a instituição responde: “Você não tem por que temer começar; estamos todos aí para lhe mostrar que o discurso está na ordem das leis; que há muito tempo se cuida de sua aparição; que lhe foi preparado um lugar que o honra mas o desarma; e que, se lhe ocorre ter algum poder, é de nós, só de nós, que ele lhe advém” (FOUCAULT, 2014, p. 7).

Parece-me que o riso foucaultiano aqui se dirige também tanto ao embate do reino platônico – onde as verdades profundas, transparentes e calmas seriam elevadas; quanto da razão moderna – que impõe as regras de uma “polícia discursiva”, de um método reativo e transcendente, compositor de nossos objetos históricos, de sua apresentação e aceitação.

Explorando mais o texto foucaultiano, é possível perceber de modo, menos opaco, como funciona e age o método organizador da *Disciplina*. Ele requer, segundo Foucault, mais uma resposta que se coloque ao nível de suas próprias condições do que “a pura e simples verdade” (FOUCAULT, 2014, p. 30). É preciso, desse modo, atuar sobre um mapa de

objetos e caminhos já determinados, intuitivamente pré-configurados em traços de continuidades.

É, sobretudo, no XIX que essas estruturas se cristalizam e a ciência se universaliza com um método e um padrão de representação, que inclui a historiografia. É nessa feita que se separa o joio do trigo, a palha da cana: fecham-se as portas para as ciências ou investigações que, ao não superarem a dimensão de “fantasma individual ou de credence popular”, se apresentariam com “noções metafóricas, qualitativas”. Noções estas que na qualidade de pontas de um tridente ou, se sustentam sob a lança de uma entidade maior, ou não servem para desbravar e apontar outros caminhos²⁴. Noções que ou entram no jogo determinista dos conceitos “verdadeiros” ou estão fora da “verdade”. “Uma proposição deve preencher exigências complexas e pesadas para poder pertencer ao conjunto de uma disciplina” (FOUCAULT, 2014, p. 32). A condição.

A identidade do método é o grande engodo da disciplina, como já apresentado anteriormente com Michel de Certeau. A questão é que, em termos políticos, mesmo com a abertura da historiografia brasileira²⁵ nos anos de 1980 às vanguardas francesas da “nova história” (em oposição ou convivência com o paradigma marxista), a historiografia muito pouco se desvencilhou de seus conceitos indenitários: *tempo* e *narrativa*. Falo aqui de desvencilhar no sentido de atualizar, bem próximo ao sentido virtual que acontece com os nossos aplicativos e celulares²⁶. Os tempos são outros, tempo onde a técnica foi

²⁴ O tridente pode ser facilmente visto em representações gregas do Deus do Mar – Poseidon (Netuno para os romanos). Em outras cosmovisões também aparece: nas mãos de Shiva, a deusa hindu e como símbolo de matriz africana, personificada em Exu. Em todas as representações o seu uso está associado ao poder mágico e sublevado, exclusivo de um Deus.

²⁵ Por exemplo, Laura de Mello e Souza. *O diabo e a terra de Santa Cruz* (1986).

²⁶ Não se trata, porém, de “informatização”. Cf. LÉVY, Pierre. Introdução. In: *O que é virtual* (2011)

adensada pela tecnologia.²⁷ Paulo Arantes, intelectual e filósofo brasileiro, arriscou chamá-lo de *O novo tempo do mundo* (2014). Da *economia-mundo*, da *emergência*, da *extinção* (2007). Tempos “onde a hegemonia cultural da direita, mais do que um fato” se atualiza como uma “tremenda novidade histórica”; tempo onde se tem o agravamento de “catástrofes socialmente manufaturadas”. Mariana, Brumadinho, Mariele.

Não se trata de um cenário melodramático anunciando o fim dos tempos – nem de requestrar profecias regressivas –, mas de constatar que tecnicamente, pelo menos ingressamos num regime de urgência: linearmente desenhado, o futuro se aproxima do presente explosivamente carregado de negações. Não basta evidenciar que o futuro não é mais o tempo, que ele perdeu seu caráter de evidência progressista. Foi-se o campo do não experimentado. Com isso o próprio campo de ação vai se encolhendo [...]. A inovação clássica do futuro, em nome do qual se legitimou a iniciativa política nos tempos modernos, não só perdeu sua força como deve ser rebatida sobre o presente. Resta o dilema: se os efeitos indesejados devem ser calculados e tender a zero, como para além do slogan desmoralizado “escolher o futuro”, manter o horizonte de tal modo descomprimido que o “não imaginado possa continuar imaginável?” (ARANTES, 2014, p.96).

É preciso, contudo, enfatizar que a modernidade, enquanto paradigma de pensamento, de razão, de método e disciplina já há muito tempo não dá conta de traduzir a complexidade e o paradoxo que alcançou o tempo da emergência. A historiografia disciplinar tradicional, filha da modernidade, também não. Já nasceu sob o signo do velho. Ao se profissionalizar, ao disciplinarizar precisou matar a presença do vivo e da vida para se tornar a autorizada do “vivido” e dos “mortos”.

²⁷ Um limbo ainda pouco iluminado pelo conhecimento histórico. Laymert Garcia dos Santos tem produzido, no campo da sociologia, ricas reflexões em torno de temas como: tecnologia, biotecnologia e política no Brasil. Ver. SANTOS, Laymert Garcia Dos. *Politizar as novas tecnologias*. Ed 34, 2011.

“Rarefação” é como Foucault chama o controle dos sujeitos que falam: “ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfizer²⁸ a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo” (FOUCAULT, 2014, p. 35). Quando Mendel, segundo o filósofo francês, articulava metodologicamente seus objetos, o fazia num horizonte teórico distinto da biologia praticada por seus pares. Ao se deparar com os traços hereditários, novos objetos à sua época, lidava com eles a partir de instrumentos conceituais e fundamentos teóricos inteiramente novos. Fazia isso

graças a uma filtragem que jamais havia sido utilizada até então: ele o destaca da espécie e também do sexo que o transmite [...]. Novo objeto que pede novos instrumentos conceituais e novos fundamentos teóricos. Mendel dizia a verdade, mas não estava “no verdadeiro” do discurso biológico de sua época: não era segundo tais regras que se constituíam objetos e conceitos biológicos; foi preciso toda uma mudança de escala, o desdobramento de todo um novo plano de objetos na biologia para que Mendel entrasse “no verdadeiro” (FOUCAULT, 2014, p. 32-33).

O caso de Mendel, colocado por Foucault, nos permite perceber rapidamente o quanto o discurso se coloca, e isso não é nada novo, numa relação de poder. Poder que rechaça, por não reconhecer métodos fora da ordem do discurso, mas que depois trata de acolhê-los, de deles se apropriar e expropriar. O que me interessa, porém, é ressaltar a partir de Mendel, que essa prática de experimentação era uma corrente com múltiplos elos antes do século XIX.

²⁸ Seria interessante uma reflexão sobre esse termo *satisfação*, que se liga a um fluxo de poder, certamente, mas também a uma dimensão do *gozo*, me parece. Contudo, escaparíamos para onde agora não devemos, quebrando de sobremaneira a ordem do discurso.

Como não pensar em Copérnico, Galileu e outros tantos ainda a se recuperar pela historiografia da ciência. Nesse sentido, olhar para esses casos é questionar a posição de certos métodos de pesquisa, a partir de uma historicidade própria que organiza esses discursos. É dar saltos sobre esses métodos em direção a outras experiências históricas, que foram, em alguma medida, soterradas. Não obstante, estiveram ali. Num solo histórico, deixando suas marcas, seus rastros e riquíssimas contribuições à difícil tarefa de ler o presente e de tateá-lo.

3. Só uma explosão de granada e prosseguimos.

Um tiro de canhão. O filósofo francês Henri Bergson, pertence a uma geração de pensadores de transição. Explico. Uma geração de intelectuais que habita corporal ou intelectualmente um cenário que vai da segunda metade do século XIX até a primeira metade do XX. Momento este, nuclear à compreensão desta pesquisa. No que hoje pode ser considerado como a “historiografia oficial” ou “dos vencedores”, Friedrich Nietzsche é a torre do farol a irradiar um conjunto de suspeitas sobre uma tempestade em alto mar, onde ondas se quebravam no meio da noite.

As críticas de Nietzsche à cultura histórica de seu tempo, somadas às denúncias de Marx e às descobertas de Freud, a quem Paul Ricoeur chama de “os mestres da suspeita²⁹”, formam um lastro de transformações onde – alinhadas às reviravoltas da teoria da relatividade de Einstein – toda uma nova zona de pensamento vai se engendrar.

²⁹ Críticos colocam uma querela em torno de Michel Foucault e Paul Ricoeur. Este último, herdeiro da hermenêutica, enquanto o primeiro toma distância dela. Em 1964, Foucault apresenta um colóquio: “Nietzsche, Freud e Marx, onde explicita as “técnicas de interpretação”; em 1969, Paul Ricoeur publica um livro: “Da interpretação. Ensaio sobre Freud”, onde semelhante a Foucault aborda aspectos dos outros dois: Marx e Nietzsche e inscreve o nome “mestres da suspeita”.

É nesse contexto que Henri Bergson desenvolve suas ideias sobre o tempo como *duração* e a *intuição* como método. Deixo em suspensão esses dois conceitos de Henri Bergson e trazemos à baila uma analogia bergsoniana para fazer ressonância à questão do método. O filósofo propõe em *A Evolução Criadora*, obra de 1907, a figura de um canhão para se pensar no método como busca (BERGSON, 1979). Discutindo criticamente o conceito de evolução a partir de Charles Darwin, Henri Bergson pensa a “evolução da vida” não como um curso linear ou determinista, e sim, como um processo que não teria única direção, a exemplo da bala lançada de um canhão que faz um movimento uniforme, lógico e calculado de um ponto até o seu alvo.

Segundo ele, o processo da vida estaria muito mais próximo do estilhaçar de uma granada que, ao explodir, se divide sucessivamente em múltiplos fragmentos e em múltiplas direções. Nesse sentido, a natureza em Henri Bergson como analogia do método é composta sempre de novas possibilidades a cada momento, onde a novidade é criada pelo processo. “Na duração criadora, vista como uma evolução criadora, há criação perpétua de possibilidade e não apenas de realidade” (BERGSON, 1979, p. 107). Sinfonia.

Nessa primeira parte do capítulo se objetivou refletir acerca dos limites de um método cartesiano na historiografia, a partir dos limites de sua própria prática. Nesse sentido, o que se buscou foi uma primeira tentativa de forçar uma abertura na questão do método disciplinar da historiografia. Para isso, foi exposto de modo panorâmico algumas implicações da leitura feita por Michel de Certeau ao texto freudiano “Moisés e o Monoteísmo” à escrita da história, principalmente, no que diz respeito à impossibilidade de uma síntese, ou fechamento de um sujeito historiador (e de sua prática) desimplicado de sua subjetividade. Portanto, um saber que não pode se satisfazer consigo mesmo. A não ser enquanto sintoma.

Nesse sentido, Michel de Certeau funciona nessa pesquisa como a possibilidade de questionar a ideia de “visível”, enquanto expressão da verdade ao alcance do olhar. Em outras palavras, permitiu rachar a superfície lisa da historiografia como uma prática científica que tem nas suas condições de possibilidades os seus próprios limites. É no invisível, no não dito do discurso, que se expõe o quiproquó. A possibilidade virtual da historiografia: a potência do que não é visível.

Na outra ponta pegamos em flagrante Michel de Foucault fabulando a sua ordem do discurso, deixando-nos saber que o poder inventa (cria e impõe) freios e arestas colocadas, dispositivos colocados às portas da instituição, para barrar qualquer linha incongruente ao seu círculo perfeito. Que o discurso, cataloga e interpreta segundo seus critérios pré-estabelecidos (refinados e sofisticados), que exclui qualquer princípio de incerteza. Que o discurso, o poder e a disciplina são uma “doxa”.

Nos interstícios, no caminho do meio, paisagens artificiais: Primo Levi e Henri Bergson. Tentativas de experimentar e interpretar o inverificável. De mudar a perspectiva e criar associações, interrogar paradoxos pela figurabilidade. Ferramentas de crítica e de criação. De *work in progress*.

4. Walter Benjamin. Construindo o objeto.

Na Segunda parte deste capítulo, o nome de Walter Benjamin reaparece, após um longuíssimo silêncio e um necessário desvio, como a granada bergsoniana em múltiplos fragmentos e sentidos, como o tecido em Primo Levi cheio de cortes e costuras, como o embate de desejo e poder foucaultiano, de um discurso que escapa (com alguns limites) de uma absorção esmagadora do poder, e não menos como marcas de um tempo de agora que não cessa de se expressar em Freud e na leitura que dele faz Michel de Certeau.

O pensamento de Walter Benjamin se mostra a partir daqui imbricado de um método historiográfico que ressoa tal qual uma sinfonia composta de múltiplos atores e instrumentos. Que busca na heterogeneidade de sons e timbres recolher, no presente, ecos de um passado que insiste em permanecer, como infrassons dependentes dos instrumentos do historiador.

Na problemática com a qual abrimos esse capítulo, dei conta de certa inquietude ao tomar Walter Benjamin como objeto, justo por se tratar de um objeto que tem entradas diversificadas. Ainda que na imagem grega, o labirinto é um tipo de construção onde extensos circuitos, salas e galerias se conectam e se entrecruzam de tal maneira que tornam intrincado o percurso de saída, e no seu interior uma profusão de caminhos e de possibilidades se apresenta com desafios próprios, ainda assim, mesmo sugerindo a ideia de variedade e amplitude, uma característica fulcral do labirinto é a de se compor apenas de uma entrada e uma única saída. Ou seja: um sistema fechado.

Não é possível ingressar no pensamento de Walter Benjamin a partir do esquema de um labirinto, pois ao adentrarmos por uma porta e buscarmos por uma saída, nos deparamos com a complexidade interna de seu pensamento, onde até figuramos alguma coisa, entretanto a maior impressão é que saímos de mãos vazias.

É o que acontece com os professores na Universidade de Frankfurt, quando se deparam com essa “teratologia do saber” benjaminiana (FOUCAULT, 2014, p. 31). Pois, percorrendo o caminho linear da razão, não se apreende as nuances do seu pensamento, que praticamente se criptografou ao propósito deliberado de resguardar-se do espetáculo do poder (o Terceiro *Reich*).

Em *Origem do drama trágico alemão*, obra de 1925, que nos acompanhará doravante, Walter Benjamin remonta a uma experiência de linguagem, de mundo, que a nós não é mais facultada, facilmente. Um tipo de pensamento que mais suscita perguntas do que oferece respostas, de imediato. Sai do jogo da captura e fica só no jogo. A trama é complexa e sutil.

Tomarei, contudo, provisoriamente, Walter Benjamin como labirinto. No sentido de tentar adentrar em alguns aspectos de seu pensamento a partir dessa obra, porém não, sem antes cortar o fio de Ariadne, re-arranjando o movimento de entrada e saída para “entradas” e “saídas”, onde numerosas rotas de sentidos produziriam linhas de fuga que desfazem a forma de configuração da totalidade.

Nessa feita, a saída do labirinto se apresentaria menos como reta a ser seguida e mais como um conjunto de coordenadas inéditas, que colocariam a escrita da história numa perspectiva de não-totalidade, e sim, de contingência. Assim, as entradas e das saídas do labirinto se portariam como linhas indexadas: deslocáveis, recolocáveis, religáveis. Uma plasticidade imanente, refazível. N vezes.

Para alargar esse movimento de entradas, exploro a obra no sentido que a ela atribui Michel Foucault. Menos como unidade imediata, certa ou homogênea, e mais como formas de descontinuidades, cortes e limiares (FOUCAULT, 2013, p. 29-38). De modo mais específico, o que busco evidenciar a partir daqui é, em uma primeira camada, menos o conteúdo da obra em si, naquilo que ela conteria de expressão de verdade, e mais o movimento pelo qual ela se constrói como pesquisa de “margens”, onde se anotam intenções, escolhas, rascunhos, cartas, conversas, angústias, esperanças, momentos de inspiração (e de falta), de tristeza e de decepção. É perceber como todo esse “formigamento de vestígios” compõe, fora de uma relação causal vulgar, vida e obra. Vida que diz do próprio método de composição da obra.

Numa segunda camada, trata-se de reconhecer a partir dessa “oficina de produção”, o modo como ela se relaciona com a instituição acadêmica enquanto sintoma de um “presente sombrio”, que a submete ao sistema de rarefação pela ordem do discurso. Em outras palavras, colocando-a numa relação de exclusão. Ainda numa terceira camada, deixo verter o conteúdo ou expressão de verdade da obra, buscando uma aproximação com a primeira camada, na tentativa de estar pronto para acolher na dispersão temporal do discurso o momento em que ele exhibe seu potencial de sabedoria, de conhecimento, de repetição e transformação.

Usarei para isso cartas escritas entre 1922 e 1932 por e para Walter Benjamin. Cartas que permitem observar o ir e vir do seu pensamento: contradições, hesitações e clarezas. Cartas que circundam o momento da pré-produção do projeto e se desdobram até a sua fase posterior, que seria o momento da guinada no método: o enxerto materialista.

O possível êxito desse empreendimento me permitirá, no segundo capítulo, abrir mão completamente de pensar Walter Benjamin como labirinto, uma vez que, se assim for, teremos derrubado as limitações de pensá-lo ainda como um intelectual que pretende a ordem do discurso. Posto isso, o labirinto da razão será implodido de dentro, descerrando portas e portões e tornando-se um campo aberto de livre movimento e interação. É o que ousou pensar.

5. Descontinuidades, desvios e exclusão: a “Origem do drama trágico alemão”.

Ao texto de a *Origem do drama trágico alemão* tomo como uma primeira entrada do labirinto. Primeira, não enquanto origem, mas como caminho possível. Apresentado como sua Tese de habilitação para a livre docência, o texto encontra uma dura recepção e pesadas críticas por parte da Instituição. É um trabalho duplamente negado pelos departamentos de Literatura e de Estética da Universidade de Frankfurt.

Hans Cornelius, neokantiano responsável pela leitura da obra, afirma não ter compreendido uma palavra sequer de todo o texto. Antes de prosseguirmos nessa questão, é preciso fazer aqui um mergulho rápido na vida de Walter Benjamin, para compreender os estratos de tempo que integram a temporalidade desse evento.

O pensador alemão é filho de uma tradicional família burguesa de comerciantes judeus. Bernd Witte (2017), biógrafo de Walter Benjamin, descreve-o como uma “criança burguesa bem-nascida”. Seu pai, Emil Benjamin, como leiloeiro e sócio em Casa de Leilões de Artes, havia conquistado grandes fortunas e multiplicado o capital através de investimentos especulativos em diversos pequenos negócios (WITTE, 2017, p. 11).

A infância de Walter Benjamin é, por ele mesmo, rememorada no seu livro *Infância berlinense*, a partir da percepção do interior da casa burguesa: “o mobiliário da era guilhermina”, “o aparato de porcelana”, “o telefone” (BENJAMIN, 2017). Já casado, Walter Benjamin, morava em Berlim, na casa do pai e sob sua tutela financeira. Motivo esse de conflitos que tensionavam a vida em comum (e que se agravariam pela recusa de Walter Benjamin em seguir dirigindo os negócios da família, tornando-se “pensador”).

É desse horizonte, que o filósofo via na possibilidade de aceitação da Universidade uma franca oportunidade de se desvincular do auxílio financeiro concedido pelo pai (que a essa altura já não se encontrava a pleno vapor de prosperidade, atingido pela crise dos anos 1920). Tem-se, então, um intelectual que encontra numa posição paradoxal.

Em carta de Outubro de 1922, momento no qual está ponderando uma temática para a tese, Walter Benjamin, escreve:

No meio de tudo isto, penso cada vez mais a sério nas eventuais garantias que a escrita da dissertação me pode oferecer. De fato, quanto mais obstinados se mostram os meus pais, mais eu tenho de pensar em dar provas de reconhecimento público que os convençam (BENJAMIN, 2016, p. 277).

De modo mais específico, vê-se em Walter Benjamin um sujeito burguês que decide a seu termo tirar os olhos do brilho da mercadoria e mirá-la por dentro, onde pouco se vê. O que chama atenção é como Benjamin integra suas turbulências pessoais “externas” à composição do seu modo de investigação e seu método de trabalho, fazendo com que uma coisa se integre à experiência da outra. Onde cada fragmento compõe o todo,

tornando toda fagulha em matéria de criação e objeto de amplificação da experiência histórica³⁰.

Nesse movimento, Walter Benjamin se aproxima do poder e da instituição, ao mesmo tempo em que se desvia deles, por meio de um ceticismo que bem pouco o deixa seduzir. Para Bernd Witte (2017), esse “ceticismo”, com o qual Walter Benjamin mira o empreendimento frankfurtiano, “desde o início”, engendrava-se na falta de motivação que ele nutria para trabalhar nas circunstâncias dadas como professor universitário.

Essa postura defensiva se resguardava também na desconfiança da *ode* que a instituição faz ao desejo (como já citado com Michel Foucault). Walter Benjamin não estava alheio à possibilidade de perda de um juízo crítico independente, caso ingressasse na ordem do discurso acadêmico. Diante disso, ele sempre esboçou um desvio. Até no seu último momento de vida, ele empreendeu pelo suicídio um gesto de ruptura radical. Uma interrupção na temporalidade, no continuísmo da ação que tanto criticava no tempo do progresso.

O acionamento do “alarme de incêndio”, ou a criação de paisagens artificiais. Diz ele: “acho que sempre vou escrever a minha dissertação e, se novas tentativas não derem resultado, um dia deixo de me preocupar com a escrita para jornais e a universidade, para aprender hebraico onde quer que me encontre; e alguma coisa hei de encontrar finalmente” (BENJAMIN, 2016, p. 278). Essa abertura de Walter Benjamin revela, pois, uma inquietação política e existencial importante e que mantém uma atualidade fundamental no seu pensamento e no seu método. Tornado um sujeito impedido, pelo sistema de rarefação do discurso, ele escapa, ainda que aos pedaços, da gaiola adornada e bela com a

³⁰ Fazendo isso, ele foge a um alto custo das experiências de sínteses, dos movimentos de apreensão ou conciliação do discurso e antecipa no entre guerras, nuances das relações de poder e dos aprisionamentos impostos pela instituição ao discurso.

qual a instituição acolhe seus pássaros e, insiste, mesmo sabendo que a instituição lhe dirá não ao desejo.

Walter Benjamin não se desfaz de sua posição política, quando a disciplina exige, pede, por melhor dizer, um distanciamento entre vida, sonho e pesquisa. Após passar o semestre de verão em Frankfurt, ele retorna a Berlim em Agosto de 1923 para escrever o livro sobre o drama trágico. Em finais de setembro do mesmo ano, escreve em carta a Rang dizendo³¹:

No que me diz respeito, a tarefa de fazer valer a minha vontade em Frankfurt não está a ser fácil. Trata-se de forçar a aceitação de um trabalho cuja matéria é refratária, e com uma estrutura conceptual sutil. Ainda não sei se resultará. Mas estou disposto a escrever um texto, ou seja, prefiro ser escorraçado vergonhosamente do que recuar neste meu projeto. Também não perdi a esperança de que, na evidente decadência da universidade, se fecharão os olhos a certas coisas para ganhar um docente [...]. Mas, por outro lado, os sintomas de decadência podem também ser um entrave (BENJAMIN, 2016, p. 279).

É assim, com olhos de quem vê e não crê, que Walter Benjamin nunca se desfaz de uma postura de ambivalência em relação à Universidade de Frankfurt, colocando num mesmo movimento pendular a experiência onde perdição e redenção, esperança e desconfiança se apresentam na superfície de uma mesma temporalidade.

Uma temporalidade, onde a “decadência” da história é vista, antes de tudo, como um sintoma. E, enquanto tal, esse sintoma comporta em si mesmo: um sentido tanto manifesto, como um sentido latente, que não cessa o conflito. Segundo Bernd Witte, “essa postura radicalizou-se com as experiências políticas dos últimos dois anos, de modo

³¹ Florens Christian Rang é amigo de Walter Benjamin.

tal que, mesmo antes do processo de Frankfurt ter se encerrado, ele já havia optado por outros planos” (WITTE, 2017, p. 69). Ou seja, o filósofo radicaliza sua luta política num desdobramento sempre intensivo, no qual busca um método de apresentação historiográfica que seja combativo e ativo.

Sua vida e pensamento se consomem na incessante pesquisa de uma escrita da história a que chama de a “segunda revolução copernicana” (BENJAMIN, 2006). *Origem do drama trágico alemão* é isso: um problema de representação. Um experimento onde o sentido não tem a primazia: uma correlação linguística que se liga a uma correlação semântica, amarrando o sujeito a um predicado e objeto. Dito de outro modo, as relações de temporalidade e narrativa não se ligam de modo causal a uma origem ou sentido teleológico.

Onde se vê a história como um todo homogêneo, Walter Benjamin a exhibe como um amontoado de fragmentos heterogêneos, que não se ligam de forma justa. Eles se amontoam como cacos de construção, ou demolição. E nesse sentido, ele que busca apresentar um tipo de construção historiográfica que é de outra ordem do científico, que escapa ao absoluto da matemática e da lógica coercitiva.

O drama trágico é uma obra de ocasião. Escrita a partir da oportunidade de ingresso na docência, esse que é para Theodor Adorno o trabalho de maior rigor teórico de Walter Benjamin. É um projeto que surge ali “às pressas”. A ideia de fazer uma dissertação para a Habilitação aparece a partir da sugestão advinda do encontro com o seu antigo orientador, o filósofo e professor da Universidade de Berna, Richard Herberz.

Sobre isso, diz Walter Benjamin: “depois de uma conversa com Herberz me pus a pensar imediatamente num tema para a tese, coisa que não tinha pensado em tão curto espaço de tempo” (BENJAMIN, 2016, p. 272). Outras cartas vão dando conta do processo de composição desse trabalho que se dá num processo de aceleração e repouso. Em carta a G. Scholem se lê:

Desta [dissertação], a única coisa que existe é a intenção de tratar um tema, concretamente uma investigação no âmbito muito lato da problemática da relação palavra-conceito (linguagem e logos), de que vou ocupar. Por enquanto e dada as enormes dificuldades do tema, procuro apenas biografias, que provavelmente só encontrarei no âmbito da escolástica ou de obras sobre a escolástica. E, pelo menos no que à primeira diz respeito, o latim vai ser um osso duro de roer (BENJAMIN, 2016, p. 273).

Essas dificuldades, percebidas pelo autor noutra carta, logo se dissipam no momento em que o filósofo já tem ordenado um bom volume de material, necessário para dar início à redação do trabalho. Em carta escrita em Março de 1924, relata a Scholem “ainda não comecei o meu trabalho para Frankfurt, apesar de o ter preparado com todos os cuidados antes de iniciar a redação. Não consigo aqui dar o salto para a escrita propriamente dita” (BENJAMIN, 2016, p. 281).

Essa ausência de um contínuo, ou tentativas de “saltos”, vai marcar a produção do drama trágico, intensificando as camadas de experiência que se sobrepõem a esse objeto. “Disponho de cerca de 600 citações, aliás, muito bem ordenadas e facilmente localizáveis” (BENJAMIN, 2016, p. 281).

Enquanto forma, o drama trágico é uma experiência radical de composição e escrita. Numa segunda tentativa de publicação, Walter Benjamin o envia a Hofmannsthal, na ocasião, um manuscrito de Junho de 1925, chama o livro de *a técnica de acumulação de citação*.

Não o importunaria de com um exemplar datilografado, se tivesse alguma perspectiva de publicação. Talvez a técnica de acumulação de citação mereça uma explicação; mas limito-me a anotar que a finalidade académica do trabalho foi para mim apenas um pretexto - ironicamente aceite - para esta forma de escrita (BENJAMIN, 2016, p. 312).

Nestas condições, não é surpresa ver como Walter Benjamin revela que, desde o início, o desejo de uma escrita estava num combate e num jogo com a instituição. Jogo esse que foi também observado e criticado por Gershom Scholem, amigo bem próximo de origem judaica, em carta de Março de 1931. Diz Scholem: “Todavia, o esforço ostensivo para colocar estes resultados dentro de uma moldura [...] marca sua produção como a obra de um aventureiro, de um ambíguo, de um trapaceiro” (SCHOLEM, 1989, p. 226).

Para além de qualquer significação pessoal, que a expressão “trapaceiro” venha a ter, o que se percebe é como Walter Benjamin constrói o seu método e escrita como uma máquina de guerra. E cada vez mais, após o projeto do drama trágico, essa trapaça vai se tornando linha de frente em suas pesquisas combativas. Sua última cartada, seu legado direto à historiografia é isso: um “curso de trapaça” para a formação de historiador materialista e dialético. Como não dizer isto de *Sobre o conceito de história*, as famosas teses de 1940?

Outra tentativa de publicação do drama trágico, havia sido empreendida anteriormente. Em carta de a Scholem de Dezembro de 1924, Walter Benjamin escreve:

Tudo isto acontece porque há uma semana assinei contrato por dois anos com uma nova editora que acaba de ser fundada aqui e, na qual assumo também as funções de leitor (mas sem horários nem honorário certos). [...]. Não posso ainda antever o que resultará deste projeto, mas a impressão que tenho do chefe [Littauer] - que é dez anos mais novo que eu -, um homem com formação de livreiro, é bastante positiva (BENJAMIN, 2016, p.311).

Em abril de 1925, Walter Benjamin ainda acreditava na publicação. Porém, em Maio do mesmo ano, novamente escreve a Scholem: “O meu editor sem ter ainda editado um único livro foi à falência” (BENJAMIN, 2016, p. 312).

Para Georges Bataille (1998), não há possibilidade de continuidade sem descontinuidade. Ou seja, é através de uma compreensão de mundo em sua descontinuidade, que se descobriria a sua continuidade. Pensar esta última como acesso à totalidade seria pensá-la como uma unidade inicial (“original”). Ou seja, isto só se tornaria possível enquanto negação do fragmento. É justamente esse fragmento, toda a possibilidade de compreensão, de leitura e de ação histórica e política em Walter Benjamin. No qual, o real é pensado a partir do descontínuo e a busca da continuidade através da fragmentação. Nessa ação de descontinuidade se dá uma tentativa de agrupar elementos, uma busca de unidade que só é viável a partir da aceitação do descontínuo.

Em carta de Janeiro de 1924, é possível evidenciar aspectos da oficina de produção de Walter Benjamin, onde continuidade e descontinuidade se chocam produzindo uma a outra. Escreve ele: “Por um lado, sinto a pressão do trabalho que tem de avançar; mas, como até agora ele me pressiona mais do que me fascina, deu-se certo retrocesso, devido a alguma dispersão” (BENJAMIN, 2016, p. 271).

É nesse cenário de progressão e digressão, de iluminação e de dispersão que se constrói a escrita de Walter Benjamin. Um cenário que se assemelha menos ao modo de produção em massa, do que a um ritmo de produção artesanal desacelerado; que não implica lentidão. Um ritmo que se nutre dos intervalos, de acumulação e recolhimento do que é descartado. Como o homem “primitivo”, que saía no seu entorno para recolher grãos.

Aquilo que se foi acumulando ao longo de meses de leitura e de um cismar sempre renovado, está aí agora, não tanto como uns blocos de construção, mas mais como um molho de lenha miúda que tenho de atear, com maior dificuldade e a partir de um outro lugar, com a centelha da primeira inspiração que me veio (BENJAMIN, 2016, p. 281).

Essa postura de pesquisa, de construção e produção de conhecimento histórico, na qual o “fascínio pela multiplicidade, por um lado, e a indiferença em relação ao pensamento

rigoroso pelo outro” (BENJAMIN, 2016, p. 28), é, precisamente, o que não será reconhecido pela ordem do discurso acadêmico em Frankfurt.

Em carta escrita à Scholem, em Julho de 1925; ocasião em que informa ao amigo sobre sua interdição em Frankfurt e dá alguns poucos detalhes:

Já tinha tudo preparado para fazer, no princípio de Julho, a minha quarta ou quinta visita a Frankfurt, quando, por intermédio do meu sogro me chegou uma carta do romanista [Matthias] Friedwagner, que lhes comunicou para Viena que todas as minhas diligências tinham sido em vão. A amizade com o meu sogro levou-o a sondar a situação, e ficou a saber que aquelas duas sarnas do Cornelius e do [Rudolf] Krautzsch [...] não estavam para perder tempo com o meu trabalho. Tentei logo obter junto de Salomon informações mais exatas, mas ele também não conseguiu apurar nada, a não ser que me aconselhavam a retirar rapidamente o requerimento, para me pouparem à recusa oficial (BENJAMIN 2016, p. 309).

Em *O processo* (2005) e *O castelo* (2008), Franz Kafka narra a experiência do absurdo, a que é submetida seus personagens. Josef K é informado de sua detenção, mas não lhe fazem saber o motivo. Segue o processo, sem acesso à maiores detalhes essenciais à questão. “Que é que ainda queres saber?”, pergunta o sentinela.

Já para o agrimensor K, o castelo que “havia esperado alcançar ainda aquele dia, distanciava-se outra vez” (KAFKA, 2008, p. 23). A experiência benjaminiana, aqui, se assemelha à narrada por Franz Kafka; e é em vão que Walter Benjamin se aproxima do

Castelo. Anos mais tarde ficará mais claro, pela correspondência com Theodor Adorno, o motivo da exclusão³².

Theodor Adorno que, na ocasião, já recebeu a sua Habilitação docente em Filosofia é Professor em Frankfurt e está à frente do Instituto de Pesquisa Social, dirige a Walter Benjamin ácidas críticas sobre o seu problema de falta de método. E uma vez mais, Walter Benjamin tem um outro trabalho, *A Paris do Segundo Império em Baudelaire*, rejeitado. Diferente do processo a que é submetida a dissertação do drama trágico, agora, alguns pareceres são emitidos. Escreve Theodor Adorno a Walter Benjamin:

A "mediação" de que sinto falta e julgo encoberta pela evocação materialista-historiográfica não é outra coisa senão a própria teoria de que seu trabalho se abstém. A abstenção da teoria afeta o material empírico. De um lado, confere-lhe um caráter ilusoriamente épico, e, de outro, priva os fenômenos, experimentados que são de forma meramente subjetiva, do seu verdadeiro peso histórico-filosófico. Dito de outro modo: o tema teológico de chamar as coisas pelo nome tende a se tornar uma apresentação estupefata de meras facticidades. Se se pudesse falar em termos drásticos, poder-se-ia dizer que seu trabalho situa-se na encruzilhada de magia e positivismo. (ADORNO, 2012, p. 403-404).

O que se vê, aqui e ali, é o processo pelo qual o pensamento de Walter Benjamin vai sendo, aos poucos, colocado à parte da ordem do discurso, excluído do padrão disciplinar

³² Ironicamente, é com menção a esse trabalho rejeitado de Walter Benjamin, que Theodor Adorno profere sua aula inaugural como Livre Docente, em 1931, na mesma Universidade (e no mesmo departamento) que alguns anos antes havia interditado o discurso do drama trágico alemão. Cf. BARRENTO, João. Comentários. In: *Origem do drama trágico alemão*, p. 311.

que era praticado pela ciência canônica. E mesmo com as retiradas das escadas, por onde Walter Benjamin ascenderia até a ordem do discurso, o seu pensamento não cessa de incorporar, ao seu próprio método, aquilo que o faz desviar.

Para ele, “a verdade é a morte da intenção”. Parece-me que quanto mais ele adquiria “plena consciência” (com todos os limites que essa expressão possa ter) de que era preciso desistir de acessar “o castelo” pelas portas da frente, mais ele se aproximava da construção de um método historiográfico capaz de expressar conteúdos que exporiam as incongruências do tempo do progresso. Um método capaz de capturar as ideias em forma de mônodas, de somar argumentos em defesa do que seria essa nova escrita da história. Pois, “ao olhar agora para o caminho tortuoso que as coisas seguiram”, diz Benjamin,

tenho a convicção, interior e exterior, fortemente fundamentada, de que cada vez mais é impossível olhar para a universidade de hoje como lugar de uma intervenção frutuosa e sobretudo límpida. [...] A viagem obsoleta com a mala-posta por todas as estações desta universidade não é seguramente o meu caminho, e Frankfurt, depois da morte de Rang é o mais amargo dos desertos (BENJAMIN, 2016, p. 309).

Percebe-se, deste modo, como a aproximação de Walter Benjamin com a Universidade se dá sempre marcada por uma relação de ambivalência. Num compasso de empenho e de apatia, onde cada passo dado para frente, fixa o olhar para trás. Se a sua entrada como docente na Universidade de Frankfurt era, por um lado, motivada por necessidades elementares de ordem material financeira, por outro lado, fica claro nas fontes consultadas, que se tratava, pode-se arriscar, de um contra lance. Um “Cavalo de Tróia”.

Uma questão central, que tive de pesar bem antes de escrever, foi a da periclitante situação da minha candidatura à Habilitation em Frankfurt. Não se

pode ignorar a sensibilidade de alguns membros da faculdade em relação às questões em discussão. A isso acrescenta-se o fato de o meu “padrinho” ter uma posição muito à direita e, de precisamente em Frankfurt, o livro cair de certeza nas mãos dessas pessoas. Estas preocupações acompanham a escrita do meu texto (BENJAMIN, 2016, p. 305).

Há uma nítida preocupação com a forma do drama trágico, tanto da sua apresentação como da sua recepção. O que e como chegará. Uma espécie de tiro, com desvios, no alvo. Anos depois, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* de 1935, momento em que sua luta política se anarquiza, ele expressará claramente a radicalidade de seu método e de sua escrita:

Os conceitos seguintes, novos na teoria da arte, distinguem-se dos outros pela circunstância de não serem de modo algum apropriáveis para os fins do fascismo. Em compensação, podem ser usados para a formulação de exigências revolucionárias (BENJAMIN, 2012, p. 180).

Ainda sobre a publicação do drama trágico, escreve em Agosto de 1925 uma carta a Hofmannsthal:

As escolher esta editora, a minha ideia era a de conseguir uma casa de âmbito mais generalista, e não propriamente uma editora com um programa estritamente científico. De fato, a atitude “científica” no sentido atual do termo não é o que mais importa neste meu ensaio, e a sua inserção no âmbito de uma editora científica poderia facilmente apagar o valor dele naqueles pontos que, para mim, são os mais interessantes (BENJAMIN, 2016, 312).

Nesse contexto, a história do projeto do drama trágico não se apresenta, para Walter Benjamin, unicamente como o desenvolvimento interno de uma ideia, ou expressão do pensamento enquanto autor, mas como a composição de choques (continuidades e descontinuidades), camadas de tempo que se integram sucessivamente à experiência, método e escrita.

Com isso, Walter Benjamin propõe um extraordinário movimento de distanciamento, tanto do desejo quanto da instituição, o que lhe confere uma posição que o faz se desprender de si mesmo (de um “Eu/autor/objetificado”), para transformar seu pensamento numa condensação de forças centrífugas, que não se observa ao longe. Uma falsa força, dirá a segunda Lei de Newton.

6. O método como caminho não direto

É no Prólogo epistemológico-crítico do *drama trágico* que Walter Benjamin apresenta uma perspectiva mais pragmática sobre o método de composição da sua tese de habilitação. Ele se volta, criticamente, ao conceito de sistema, que se cristaliza a partir do século XVIII, momento em que é ignorada precisamente a alternativa “colocada pelos conceitos da doutrina e do ensaio esotérico”. Isto significa que, para Walter Benjamin, enquanto a historiografia for determinada por esse conceito de sistema fechado que desponta no XVIII

ela corre o perigo de se acomodar a um sincretismo que tenta capturar a verdade numa teia de aranha estendida entre várias formas de conhecimento, como se ela voasse de fora para cair aí. Se [o conhecimento histórico] quiser conservar a lei de sua forma não como propedêutica mediadora do conhecimento, mas como representação da verdade, então aquilo que mais importa dever a prática de sua forma, e não a sua antecipação num sistema (BENJAMIN, 2016, p. 16).

O dilema notado por Walter Benjamin, em 1925, continua, portanto, de pleno sentido diante de nosso presente. Onde uma tradição disciplinar, ainda se recusa, na velocidade ou na urgência que deveria, a atualizar-se às formas do contemporâneo, para assim tentar apreendê-lo por dentro, numa proximidade que ao mesmo tempo é distância. De tal modo, essa reflexão metodológica pode ser um instrumento fundamental para uma observação criativa e crítica.

Michel Foucault apresenta esse sistema criticado por Benjamin, em 1925, como o modelo de organização das disciplinas que “se define por um domínio de objetos, um conjunto de métodos, um corpus de proposições consideradas verdadeiras, um jogo de regras e de definições, de técnicas e de instrumentos: tudo isto constitui uma espécie de sistema” (FOUCAULT, 2014, p. 28).

Para escapar a essa dureza sistêmica, Walter Benjamin se volta à forma dos Tratados. Sem negar seu caráter doutrinário, ele busca o que, a seu ver, há de positivo. Dois aspectos podem ser destacados: 1) a exclusão de um rigor didático, a qual permite a doutrina afirmar-se por autoridade própria; 2) a renúncia aos meios coercivos de demonstração matemática, que resulta na quebra da lógica retórica e discursiva do texto. “Na sua forma canônica, eles aceitam um único elemento doutrinário –, a citação da *auctoritas*. A representação é a quintessência do seu método. Método é caminho não direto” (BENJAMIN, 2016, p.16).

Esse caráter metodológico, que Benjamin apreende do tratado, ele o liga a outra forma de exposição, que fortemente se conecta à sua busca por um método de apresentação histórica. Falo do mosaico.

Walter Benjamin resgata, no modo de criação dessa antiga arte bizantina, a forma de composição de sua atual e futuras pesquisas. É pelo mosaico que ele quebra a bela e imponente imagem narcísica do sistema. É pelo fragmento que ele explode a ilusão

objetiva³³ do realismo histórico, estilhaçando sua possibilidade de se ligar enquanto uma totalidade homogênea.

Interessa-me o observar o imperativo político de Walter Benjamin que não se recolhe diante do receio de “perder o ímpeto, tal como um mosaico não perde a sua majestade pelo fato de ser caprichosamente fragmentado” (BENJAMIN, 2016, p.17).

Se a forma do tratado e o estilhaço de fragmentos se torna em Walter Benjamin um modo de investigação e exposição do conhecimento histórico, não é de modo menos rigoroso que isso se dá. Pelo contrário. Tal qual a prática do mosaico bizantino, a apresentação benjaminiana exige um árduo trabalho de *Montagem*.

Walter Benjamin, nesse sentido, abre mão dos modelos matemáticos de razão, porém não se desfaz de uma possibilidade de ciência³⁴. Pelo contrário, antes a escova à contrapelo. Recolhendo o que dela se depreende, para associá-la àquelas outras ditas menores, “corcunda e feia”. Para Alexia Bretas, em Walter Benjamin, elas seriam “classificadas como excessivas, inacabadas, estranhas ou mesmo grotescas pelos cânones da historiografia clássica” (BRETAS, 2009, p. 65). Ou seja, Walter Benjamin não cessa de produzir uma espécie de método epistemológico e crítico, que se constrói, contudo, de outros materiais (de restos) que o pensador alemão organiza numa disposição não usual. Numa relação que é ao mesmo tempo de pertencimento e distanciamento, pois, na sua composição “o valor dos fragmentos de pensamento é tanto mais decisivo quanto menos imediata é a sua relação com a concepção de fundo, e desse valor depende o fulgor da

³³ Sobre o conceito de ilusão objetiva ver: *A dialética negativa de Theodor Adorno* (NOBRE, 1998, p. 174). De modo específico o capítulo 3, *A ontologia do falso*, onde autor detalha o conceito à luz da questão: o que é possível enunciar num mundo falso. Seria, para ele, o estado do falso precisamente o estado da identidade, uma ilusão necessária para o pensamento e socialmente necessária.

³⁴ Walter Benjamin se interessa, à época, principalmente por um tipo de “ciência” que tem se desenvolvido fortemente no “círculo de Warburg”.

representação, na mesma medida em que o mosaico depende da qualidade da pasta de vidro” (BENJAMIN, 2016, p.17).

A técnica de montagem historiográfica exige, portanto, para Walter Benjamin, um olhar micrológico. Um olhar que busca pela sutileza e sensibilidade do historiador estabelecer uma relação possível entre as partes e o todo³⁵. Enquanto a analogia busca compreender o universal por meio de uma síntese singular, a correlação que experimenta Walter Benjamin não faz síntese. Enquanto a analogia não atenta para a falibilidade do próprio discurso (da própria linguagem), e tende a criar hierarquias dentro de abordagens rigorosas no âmbito da verdade, a correlação, para Walter Benjamin, só se re-apresenta enquanto montagem de fragmentos e de um cosmos que não chega a formar um sistema. Esta é a torção que faz Walter Benjamin na historiografia tradicional alinhada ao progresso, herdeira e praticante da concepção de uma razão cartesiana.

“Como uma parede de alvenaria num edifício que caiu o reboco” (BENJAMIN, 2001, p.191). Deste modo, com esse mesmo gesto, não só desmonta os pilares do método positivista que sustentam uma “Lei geral da história”, como também a expõe criticamente a partir dos escombros que dela se produz. É assim, “através da mais exata descida ao nível dos pormenores de um conteúdo material”, que Walter Benjamin busca apreender os conteúdos de verdades históricas (BENJAMIN, 2016, p. 17).

Ao adentrar na origem do drama trágico, Walter Benjamin configura sua crítica contra uma historiografia que, ainda impregnada de uma visão romântica e classicista, construía um tipo de representação histórica organizada em torno da unidade harmônica do símbolo. Para contrapor a essa imagem, de um símbolo pacífico, ele propõe a fragmentação e a cisão que irrompe da alegoria barroca. Pois, se o símbolo tornava simétricos os elementos, a alegoria seria justo aquilo que os dispersavam. Se o símbolo se cercava de um ordenamento consoante, a alegoria era urdida em ruínas e catástrofes dissonantes. É a

³⁵ Ver. GILLOCH, Greame. *Walter Benjamin. Critical Constelation 2002*, p. 238.

partir do conflito, das avarias, irregularidades e devastações que no drama trágico se dá ação no palco da história. Nesse sentido, “o que jaz em ruínas [é] o fragmento mais significativo [...] pormenores amorfos, que só podem ser dados de forma alegórica” (BENJAMIN, 2016, p. 190 - 198).

7. A constelação como método.

“As ideias relacionam-se com as coisas assim como as constelações com as estrelas” (BENJAMIN, 2016, p. 22). Desta forma, Walter Benjamin apresenta a metáfora da *constelação*. Tomo esta ideia para refletir e explicitar o método desta pesquisa. Do caminho até aqui percorrido, e por onde mais tenciono chegar.

Constelações são linhas, traços imaginados de maneira conceitual para mapear. Para cartografar díspares corpos celestes que se posicionam distantes um do outro. A constelação é aquilo que torna possível reconhecer imagens, formadas a partir de elementos que a princípio não mantêm nenhuma relação imediata. Porém, quando vista, não como unidade em si mesma, mas sim como uma imagem única, diferente de unitária, faz convergir sentidos e referências que só se revelam no conjunto singular daquela imagem. Naquilo em que um ponto se conecta com outro, engendrando outro.

Qual a singularidade da constelação como método de investigação? A constelação como método nos permite ligar diferentes (distantes) pontos no tempo (presente, passado ou futuro), conservando a condição de intervalo entre eles. São estes intervalos que preservam a possibilidade de um conhecimento histórico que não se esgota, uma vez que se torna impossível superá-los por uma relação de linearidade ou de acabamento.

O que eles permitem? A construção de um conhecimento histórico que se dá por *saltos*. Saltos onde o presente cria constelações do presente e identifica constelações do passado. Portanto, produzir novas constelações é o método. Pelos sinais das constelações, segundo

o Livro Sagrado, os três reis magos encontraram o Messias, o menino Deus, o Cristo-Esperança para um mundo novo.

Constelações são, portanto, limiares. Tanto de um sistema científico, como de um conjunto de crenças. Onde história e mito se perpassam para formar representações do infinito e dar bordas para o que não se alcança: um passado que só é possível enquanto fragmentos. Rastros. Que por aproximação com outros fragmentos permitem uma imagem, que o historiador colocado à distância capta e reapresenta na sua ciência por proximidade. É no intervalo que elas formam que está a possibilidade de sua conexão e a formação de sua imagem. Das maiores às menores, vistas a distância não se discernem por tamanhos ou hierarquia, antes por sua capacidade de engendrar ligações.

Walter Benjamin está sempre atento à maneira de apreender os fenômenos históricos na sua dimensão crítica. Atenta contra postulados científicos, os quais na aceleração do tempo do progresso (que anula os intervalos), não entreveem as singularidades constitutivas dos fenômenos, desviando-os de sua potencial função.

Fazer com que eles se tornem reconhecíveis a partir de suas próprias configurações, sem se desfazer de suas particularidades, é a finalidade do método como constelação.

Para que a verdade seja representada como unidade e singularidade não é de modo algum necessária a conexão dedutiva cerrada da ciência. E, no entanto, essa total ausência de lacunas é precisamente a única forma pela qual a lógica do sistema se relaciona com o pensamento de verdade (BENJAMIN, 2016, p. 21)

A minha relação, de historiador, com o método constelacional diz respeito à maneira com a qual me aproprio do mundo para criar e representar meus objetos históricos. Usar a constelação como possibilidade de investigação histórica é se haver com o problema da heterogeneidade e o tipo de experiência que dela resulta. É lidar com a verdade sobre o

passado, do objeto histórico a que me dirijo como “um ser inintencional, formado por imagens”. Em outras palavras, a verdade, enquanto fenômeno, só se apresentaria como totalidade de fragmentos, onde cada imagem (objeto) tem sua ciência própria, seu funcionamento singular. Movimentam-se de maneira independente, conservando sua relação com a totalidade. Não reduz e nem se deixa reduzir. É um no outro. Funcionando somente em relação.

A constelação como metodologia é um sistema complexo e simples. Complexo, porque é sistema aberto; e simples, pois se constrói num movimento singelo, um gesto quase infantil como o de fazer desenhos na areia da praia, onde a simplicidade do traço no chão não invalida aquela imagem que se mostra à distância de quem olha e vê.

Tomar a constelação como método é pensar no processo e nas condições de o historiador criar significados com a sua escrita no e para o presente. Refletir como suas imagens podem sobreviver a um turbilhão de outras imagens de autoconsumo³⁶ que, cooptadas pela indústria e alienadas pelo progresso, se comprometem como uma pseudo realidade histórica, antônimo de lutas e embates onde o poder não cessa de fazer vítimas e o futuro (sua nova vítima), pouco a pouco, vem fechando suas cortinas, anunciando o fim de sua última sessão do espetáculo. Sem previsão de próximas temporadas?

Portanto, enquanto metodologia de investigação de um trabalho historiográfico, a constelação diz de um olhar. Um processo de dar sentido: agrupar, catalogar, fazer conexões entre pontos distantes ou não reconhecíveis da realidade. Do passado e do presente. Dando conta, sobretudo, de um valor imanente a cada fragmento de objeto, valor que se conserva revestido do que “não tem valor”: como pérolas nas conchas.

³⁶ Para Maria João Cantinho: “Tanto Rosenzweig, quanto Benjamin e Scholem identificaram este modelo de “falsificação da realidade” na ideologia do progresso, que excluía “da memória coletiva todas as falhas, as regressões, todos os fracassos que pontuavam o desenrolar da história” (CANTINHO, 2010, p. 2).

O historiador então descerra. Abre alguma coisa. Retirando de uma profundidade distante aquele objeto e ligando-o noutra dimensão espaço-temporal, onde “cada ideia é um sol, e relaciona-se com as outras como os sóis se relacionam uns com os outros” (BENJAMIN, 2016, p. 25-26).

Percorreremos, ainda, nos próximos capítulos distâncias que tornarão possível apresentar o potencial da Escrita da História a partir de Walter Benjamin. Para isso, o pensamento e a própria prática historiográfica de Walter Benjamin serão traçados como uma constelação que permite iluminar e entrever a imagem de outras constelações possíveis à historiografia contemporânea. Nesse primeiro capítulo, tive por objetivo traçar um caminho aberto e não linear que me desse abertura para refletir sobre as condições de um método capaz de tomar Walter Benjamin e o seu pensamento como objeto de pesquisa à escrita da história. Um método que não resultasse de um conjunto de conceitos dados a priori, mas que se revelasse no próprio processo de construção da pesquisa e da escrita. Se, como dito anteriormente, tomaria Walter Benjamin inicialmente como labirinto, percorrendo seu pensamento, escrita e método a partir da experiência do drama trágico alemão, por si só muito heterogênea; agora, partindo da explicitação do método como constelação, darei saltos rompendo (ou tornando desnecessários) tanto o labirinto como o fio de Ariadne. Pois, na constelação a imagem não tem uma porta de entrada ou saída. Uma hierarquia por onde se determina onde começa o traçado e onde se termina, não. O seu movimento de construção pode se dar, indiscutivelmente, a partir de qualquer ponto. Portanto, presente e passado se ligam anacronicamente.

Nesse sentido, nos próximos capítulos pretende-se experimentar com Walter Benjamin como e a partir de que elementos sua narrativa se constrói como uma forma (radicalmente diferente de ‘forma’) de narrativa historiográfica não linear. Posto isso, interessa pensar como o historiador, atento as ideias benjaminianas e aberto para as condições de fricção dos intervalos, produz e aceita a qualidade de incompletude – no que diz respeito ao

passado – abrindo-se para uma ideia de que a representação não deve tratar da verdade como homogeneidade do mundo, jogo de um sempre mesmo invicto campeão. Mas sim, fazer saltar suas ficções.

Uma última citação se faz necessário para lançar luz ao caminho. Em carta a Scholem, escrita em Abril de 1925, remontando ao drama trágico, ele dizia:

O mais digno de menção é o prólogo de dez linhas ao livro sobre o drama trágico, que mandei à Universidade de Frankfurt e que considero umas das minhas peças mais conseguidas:

Quero contar pela segunda vez a história da Bela Adormecida. Dorme na sua sebe espinhosa e um dia, ao fim de muitos anos, acorda. Mas não com um beijo de um príncipe feliz. Foi o cozinheiro que a despertou, ao dar ao aprendiz aquela bofetada que, com a força acumulada ao cabo de tantos anos, ressoou pelo o palácio inteiro. Uma linda donzela dorme atrás da sebe espinhosa das páginas que seguem. Que nenhum afortunado príncipe, vestindo a esplendorosa armadura da ciência, ouse aproximar-se! Porque ao beijo do noivo ela responde mordendo. Para a despertar, o autor reservou-se o direito de assumir o papel do chefe de cozinha. Há muito tempo que alguém devia ter dado a bofetada que há de ecoar pelos salões da ciência. Nessa altura, despertará também a pobre verdade aqui contida, que um dia se picou na delicada roca de fiar, quando, sem autorização para isso, quis tecer para si própria, numa arrecadação cheia de tralha velha, uma beca professoral (BENJAMIN, 2016, p. 310).

Essa passagem bem ilustra a visão com que Walter Benjamin se desvincula do mundo acadêmico formalizado na universidade e articula seu pensamento e escrita numa outra perspectiva ou ideia de ciência. Seu último escrito *Passagens*, entregue a seu amigo George Bataille em 1940 mostra bem a radicalidade desse distanciamento.

II. UMA OBRA ABERTA, AS PASSAGENS PARISIENSES.

Esse capítulo procura pensar a relação da escrita da história com o conceito mais amplo de temporalidade, desenvolvido por Walter Benjamin na produção de suas Passagens. O tempo, a partir da modernidade, assume caráter catastrófico ao ser identificado como efeito, como imagem do progresso. Conceito problemático e não consensual, sobretudo se remontarmos a outras tradições não hegemônicas, que nos permitem perceber o tempo a partir da multiplicidade de tempos históricos. Nesse sentido, a compreensão temporal desenhada por Walter Benjamin não leva em consideração estes aspectos. Ela os confronta, os coloca em conflito. Estabelece com eles uma relação de destruição. Para Walter Benjamin, o tempo é algo mais complexo, mais vivo. Enérgico e mobilizador.

Na primeira parte deste capítulo abordamos como Walter Benjamin toma a problemática da escrita da história a partir do processo engendrado pela a experiência e as transformações operadas pelas passagens parisienses. Ou seja, como ele, enquanto historiador, assume um papel de observador das contradições e inovações da modernidade. Para isso, buscamos descrever como o filósofo alemão vai costurando a sua noção de tempo num modelo que integra as transformações materiais, políticas e econômicas da modernidade, tanto naquilo que elas apresentam como sustentação de um fenômeno concreto quanto àquilo que seria, no núcleo dessas mesmas transformações, da ordem do fugidio, do não material ou abstrato. Em seguida, é dada particular relevância ao enxerto epistemológico que Walter Benjamin faz da Psicanálise à sua teoria da temporalidade, ao modo como ela dá uma base de complexidade ao requerer da representação historiográfica outra postura diante do que está ausente, do que só pode ser comungado enquanto vestígio, sintoma. Na seção seguinte apresenta a Imagem Dialética, como sendo a imagem que, segundo Walter Benjamin, se apresentaria na complexidade dessa estrutura temporal multifacetada. A imagem dialética seria este dispositivo que permitiria vislumbrar as possibilidades de intervenção do conhecimento histórico como

novas formas narrativas. Por fim, examino com alguns detalhes a ideia de tempo trazida por Walter Benjamin a partir dos conceitos de Origem e de *Jetztzeit*, costurando sua relação com o messianismo e o tempo grego do *Kairós* a saída benjaminiana para se opor criticamente ao tempo cronológico da historiografia.

Walter Benjamin distingue nas vias abertas pelas passagens parisienses uma efetiva mudança na forma como se dava a relação com o tempo e com o espaço. Ao investigar o surgimento dessas passagens, ele produz uma radiografia muito particular da Paris do século XIX. O princípio de criação e organização desse material nos permite lê-lo como uma espécie de mapa virtual, onde um conjunto de pequenas partes existe em relação com o todo numa totalidade fragmentária. O que é único nessa grande obra-arquivo é a forma como sua escrita vai forjando, entre citações e comentários, objetos e imagens que colocam em cena a moda, o movimento social, as lutas de barricadas, a teoria do conhecimento, a fotografia, as construções de ferro, os espelhos, as ruas de Paris e o sonho em diálogo com o jogo, com a prostituta e com ócio. À serviço de que Walter Benjamin conjuga num mesmo plano essa grande constelação de fatos, artefatos, objeto e sujeitos?

Para Susan Bruck-Morss³⁷ “não havia para Benjamin uma paisagem urbana mais deslumbrante do que a Paris, a representação visual mais rigorosa do que Marx chamou de o fetichismo da mercadoria” (BUCK-MORSS, 2014, p. 81). Nas palavras do próprio Walter Benjamin, Paris era o lugar onde “alinham-se as lojas mais elegantes de modo que uma tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura” (BENJAMIN, 2018, p. 100). A grande questão para Walter Benjamin é: como fazer saltar a intensidade desse presente (e o remanescente de passado) que fervilha nas zonas de passagens da moderna cidade?

³⁷ Susan Buck-Morss é filósofa e historiadora intelectual americana.

Interessava-lhe decodificar a superfície desse tempo histórico que se exibia cifrado, fetichizado. Desse modo, a composição da obra das passagens é uma radical tentativa de apresentar a singularidade do tempo, invertendo o tipo de razão criada pelo progresso. Quer dizer, onde o progresso constrói a imagem da ilusão, do acabamento e da integridade, Walter Benjamin a desconstrói instaurando a desilusão do fragmento inacabado.

O grande volume dessa obra, ou podemos chamar, dessa massa indexada de citações, dá uma ideia do que seria necessário, na perspectiva de Walter Benjamin, para tentar desmontar a lógica da ideologia do progresso no início do século XX e remontar a narrativa dos acontecimentos numa outra lógica, que não lograsse a máxima da totalitarização ou universalidade.

A forma de estruturação dos escritos das passagens não é fixada por nenhuma ordenação sequencial causal, o que frustraria a extração de sentido por meio de uma identificação com o evolucionismo histórico. Esse juízo se torna mais profícuo se o dissermos dessa maneira: Walter Benjamin se lança numa escrita que de pronto não tinha expectativa alguma de prestígio ou reconhecimento. Seu caráter era destrutivo. “O caráter destrutivo não está interessado em ser compreendido. Considera todos os esforços nesse sentido como superficiais. A incompreensão não o afeta” (BENJAMIN, 2015, p. 98). Desse modo, trata-se de uma produção deliberadamente legada à posteridade, podemos dizer. Que lê o que não está escrito, como analisaremos no último capítulo.

Dito isto, nesse segundo capítulo, busco uma compreensão de como a escrita da história em Walter Benjamin se concatena com um tipo de temporalidade que incorpora a materialidade do objeto sem se reduzir a ela. De modo mais claro, busco perceber como Walter Benjamin articula estratégias de análise da realidade histórica que rompem com a concepção linear de tempo, abrindo-se para a questão das múltiplas temporalidades. Para isso, inicialmente, faremos uma aproximação entre imagens centrais na concepção de história em Walter Benjamin com conceitos desenvolvidos por Sigmund Freud, no tocante aos estudos sobre a temporalidade.

Com isso, pretende-se diferenciar a concepção de temporalidade proposta por Walter Benjamin à escrita da história da concepção de tempo do progresso ou da mercadoria. Por fim, avançamos na tentativa de circunscrever a ideia de tempo que Walter Benjamin elabora à sua teoria da história: o *Jetztzeit* ou o tempo-de-agora, que se liga a sua concepção de imagem dialética e origem.

1. Paris, a capital do século XIX: uma questão de temporalidade.

Auto exiliado em Paris, Walter Benjamin é um judeu-alemão que tem um Outro diante de si. Com um olhar marginal, se põe a ver certos aspectos do cenário cotidiano que a maioria dos parisienses não ponderavam. Num estar entre o dentro e o fora, ele destaca um olhar historiográfico capaz de abrir espaço na multidão onde enxergar não era possível.

Segundo Márcio Seligmann-Silva, foi a partir de 1926, ano da recusa da tese de habilitação em Frankfurt, que “Benjamin voltou-se cada vez mais para a cultura francesa. Já nesse ano, teve sua primeira longa estada em Paris, entre maio e outubro” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 7). No auge da guerra, enquanto Adorno, Horkheimer, Arendt e outros intelectuais frankfurtianos se refugiam nos Estados Unidos, Walter Benjamin resiste, em Paris, até o último instante. Mesmo diante da impensável precariedade material para manter despesas básicas, ele decide permanecer.

Segundo Jeanne Marie Gagnebin, quando a vida “se tornava muito cara em Paris, ele ia passar algumas semanas em Ibiza, ou em San Remo, onde sua ex-mulher tinha uma pensão” (GAGNEBIN, 2018, p. 18-19). Em determinado fragmento Benjamin escreve: “Não seria possível realizar um filme apaixonante a partir do mapa de Paris? A partir da evolução de suas diversas configurações ao longo do tempo?” (BENJAMINM, 2018, p. 167). Essas observações nos levam a uma dupla constatação. Por um lado, evidencia a estreita relação de Walter Benjamin com a cidade de Paris. Por outro, sinaliza-nos sobre o que devemos entender do seu interesse pela cidade, a saber, como a temporalidade se

modificou com o aparecimento das grandes cidades. Paris é, para Walter Benjamin, a grande capital do século XIX.

Suas investigações partiram de um tipo de observação frequente: a forma da cidade mudava, de fato, a uma velocidade prodigiosa e Benjamin era incansável na disciplina exigida para lidar com os fragmentos dessa mudança. Nesse sentido, é possível perceber como ele vai perseguindo nas passagens o propósito de fazer justiça a estes “princípios ocultos” que vão se propagando e se mostrando na metrópole, ao mesmo tempo em que obscurecem suas relações com a temporalidade: o que se dá a ver, mas não é visto. É apenas percebido enquanto um vestígio, enquanto fragmento.

Ao modo de uma arqueologia, Walter Benjamin escava as superfícies da grande cidade, recolhendo cacos, sequenciando-os noutra relação com a temporalidade. A sua tarefa consiste, então, em tentar apresentar historicamente esses fragmentos da Paris do século XIX, via produção de um discurso radicalmente complexo, mas fora do discurso institucionalmente organizado.

Bastante inspirado pelo surrealismo francês, sobretudo pela a leitura e a escrita de *Paysan de Paris*, escrita em 1926 por Louis Aragon, as *Passagens* têm uma forma que vai apresentando sua narrativa visualmente. Esse procedimento é uma tentativa empregada por Walter Benjamin de amplificar a percepção de um acontecimento histórico, tornando inteligível o alcance e a compreensão do mesmo para o presente.

Dessa forma, tal qual um colecionador, Walter Benjamin vai recolhendo e exibindo cacos do passado que vão se ressignificando no presente. Na prática, ele junta peças que se assemelham pela diferença do material que as constitui, colocando-as num sequenciamento não linear para que produzam relações e significados a partir de uma configuração, ou constelação, singular.

Ao fazer um estudo sobre a cidade e suas passagens, Walter Benjamin identifica duas condições de surgimento desses espaços. Sobre a primeira, ele diz:

A maioria das passagens de Paris surge nos quinze anos após 1822. A primeira condição para seu aparecimento é a conjuntura favorável do comércio têxtil. Os *magasins de nouveautés*, os primeiros estabelecimentos a manter grandes estoques de mercadorias, começam a aparecer. São os precursores das lojas de departamento (BENJAMIN, 2018, p. 53).

A transformação no mundo da produção têxtil, no final do século XIX, é para Walter Benjamin um rastro significativo que contém elemento de temporalidade capaz de lançar luz ao presente histórico. O modo de manufatura desses objetos é alterado. O material utilizado para a confecção de tapetes, cortinas passam por significativas modificações nesse contexto histórico. O veludo, essa forma têxtil aristocrática extraída de animais tosquiados, ganha um substituto sintético: o algodão (PEZOLLO, 2009). Walter Benjamin identifica nessa mudança um significado maior do que se poderia supor.

Ao interpelar o modo de vida burguesa, a partir de sua relação com a moradia, ele enxerga no século XIX uma alta estima pelo o espaço do interior. Com a passagem da manufatura para o mundo industrial, o viver na interioridade do privado passa a ocupar um lugar central na sociabilidade dos indivíduos da cidade.

A casa se torna, segundo Walter Benjamin, um “casulo”. Um novo e confortável “ventre materno”, ou mesmo, um “estojo do homem”, que “o encaixava tão profundamente nela com todos os seus acessórios, que se poderia pensar no interior de um estojo de compasso, onde o instrumento se encontra depositado com todas as suas peças em profundas cavidades de veludo, geralmente de cor violeta” (BENJAMIN, 2018, p. 374).

Para se defender do esvaziamento e do desamparo provocado pela cidade e pelos choques da multidão, o indivíduo burguês recorre à decoração dos interiores e abriga-se, dirá Walter Benjamin, com seus belos tecidos, tapetes, cortinas, “que dão cores tão ricas à sala de jantar ou ao salão” (BENJAMIN, 2018, p. 381). A pelúcia, essa espécie de veludo

sintético, ganha, pois, expressão como um tipo de material no qual “se imprime mais facilmente os rastros” (BENJAMIN, 2018, p. 377), onde o indivíduo pode encontrar certo “conforto”. Palavra cuja etimologia, explica Benjamin, “significava outrora, em inglês, consolação (*Comforter* é o epíteto do Espírito Santo, Consolador); depois o sentido tornou-se, de preferência, bem-estar” (BENJAMIN, 2018, p. 381).

O que pretendia Walter Benjamin com a proposição, o exame, dessas minúcias? Algo em certa medida de foro psicologizante, dissonante da agenda de pesquisa científica da época? Que relação Benjamin constrói entre o interior burguês na metrópole e o tipo de conhecimento histórico necessário ao seu tempo?

Na condição de historiador, ele está atento ao tipo de simulação que esse novo material representa. A moda, palavra que segundo o dicionário quer dizer “Maneira, estilo de viver, vestir, comportar-se, escrever etc. predominante numa determinada época ou lugar”, é o elemento onde a temporalidade do fugaz, do efêmero se manifestava.

Ao se desviar da noção de objeto histórico como um puro da imagem, e mais, ao destruir essa imagem formando blocos, farrapos e resíduos (onde alguma coisa do presente pode devir), Walter Benjamin busca modificar a relação exercida pelo conhecimento histórico com a temporalidade linear. Nesse sentido, ele sai de uma relação dura e concreta com a temporalidade, criando formas de ampliar a percepção do fluxo movente do tempo, onde é possível a junção do interessante com o desinteressante. Em outras palavras, trata-se de um movimento destrutivo da historiografia materialista que, ao articular o mais singular com o mais universal, faz explodir o continuum da história.

Walter Benjamin destaca: “A casa aparece como expressão da personalidade. O ornamento é para a casa, o que a assinatura representa para um quadro”, (BENJAMIN, 2018, p. 62). Desde o que se convencionou chamar “pré-história”, o homem nos seus movimentos migratórios “saiu da caverna” e passou a deixar rastros e pegadas nas suas passagens. As artes rupestres e as linhas de Nazca, ilustram isso.

Para Walter Benjamin, o revestimento do interior burguês com seus tecidos e lareiras está diretamente associado ao esvaziamento do tipo de experiência que aconteceu na metrópole moderna: A cidade que é tua e a cidade que se fecha para ti. “Dissemos [...] que o homem retorna à caverna etc., mas retorna a ela de forma alienada, hostil” (BENJAMIN, 2018, p. 379). O homem agora, um homem na multidão, não tem mais nas ruas da cidade a produção dos seus rastros. Ele ocupa-se, sumariamente, do interior da casa.

Esse tipo de sociabilidade moderna produziu um indivíduo que necessitava preservar a sua autonomia e singularidade em face das forças externas da metrópole que o ameaçava. A natureza ameaçadora agora é a natureza industrial, que se instala na metrópole moderna forçando o indivíduo adotar uma atitude blasé, como analisa George Simmel em *A metrópole e a vida mental* (1973). Por conseguinte, é para o interior da casa que, agora, migra o processo de produção de rastros. Na selva de pedras, o ambiente interno tinha que ser acolhedor: as casas não precisavam ser bonitas, e sim confortáveis.

A disponibilidade da mercadoria para interiorizar os espaços burgueses promove outra lógica de relação com a temporalidade e com o espaço. O sujeito, não reconhecido na impessoalidade e na indistinção do espaço público e externo, é acolhido no ambiente interno, onde “os estojos, as capas protetoras, as caixinhas – com as quais se recobriam os pertences domésticos burgueses do século anterior – eram outros tantos dispositivos para registrar e conservar rastros” (BENJAMIN, 2018, p. 367).

A segunda condição de surgimento das passagens advém, segundo Walter Benjamin, dos primórdios das construções de ferro. Diz ele:

O Império percebeu nesta técnica uma contribuição para renovar a arquitetura no espírito da Grécia antiga. Nas vigas de sustentação esses arquitetos imitam as colunas pompeanas e suas fábricas parecem moradias, assim como mais tarde as primeiras estações ferroviárias imitavam chalés. (BENJAMIN, 2018, p. 54).

Para o que Walter Benjamin chama atenção, ao tratar dessas construções? Até que ponto esse elemento concreto pode revelar um viés à história e à historiografia? Esse retorno da modernidade à arquitetura do classicismo grego, pelo viés das construções metálicas, desperta o olhar de Walter Benjamin para a seguinte questão: o ferro (e o vidro que será posteriormente incorporado a essas novas construções) apresenta o caráter da efemeridade, da espacialidade e da temporalidade. “O emprego do ferro aumentou muito nessa época, graças às novas combinações às quais esse material se prestou” (BENJAMIN, 2018, p. 272). São formas flexíveis, um tipo de elemento de condução e de sustentação com viés moldável: “construções de fábricas com galerias e escadas de ferro em caracol” (BENJAMIN, 2018, p. 287). Diferente das antigas colunas pompeanas e dos arcos medievais, esse material tem um traço eminentemente moderno: um certo viés de flexibilidade. De dobras. “O passo mais importante para a industrialização: fabricar determinadas formas (perfis) de ferro fundido ou aço por meio mecânico” (BENJAMIN, 2018, p. 275).

Além disso, o ferro exhibe um tipo de construção arquitetônica que indica uma modificação econômica, de circulação social e, sobretudo, fantasmagórica. Os espaços de passagens, compostos por esse material, carregam fortemente uma premissa inusitada. É público e privado, fechado e aberto. Um espaço de permanência e de passagem. De luminosidade e de névoa. Como o sonho. É “o real” e “a irrealidade”.

A ilusão do progresso vai criando, a partir do século XIX, uma série de transformações sociais que vão constituindo um modo de ser. Walter Benjamin cria, com os estudos da Paris do século XIX, um tipo de escrita da história que busca nas muitas materialidades do cotidiano perceber a temporalidade que vai construindo a fisionomia desse presente, na tentativa de revelar esse modo de ser engendrado pelo capital, assim como as incongruências e os mitos gerados pelas fantasmagorias da modernidade. Ou seja, a denúncia benjaminiana é: as transformações da modernidade mergulham a coletividade num profundo sono histórico que tem suas bases, claramente, o mito.

As primeiras construções de ferro tiveram objetivos transitórios: mercados cobertos, estações de trem, exposições. O ferro associa-se, portanto, imediatamente à momentos funcionais da vida econômica. Todavia, naquela época era funcional e transitório (BENJAMIN, 2018, p. 275).

A importância dessas transformações materiais diz respeito a certa forma de pensamento, de vida e de comportamento. São elementos que carregam formas difusas, que carregam certos movimentos. Um traço de moderno e de velocidade, ao mesmo tempo que tem na forma o eterno.

Uma temporalidade antiga e moderna. Que carrega um elemento de efêmero e de passagem. Movimentos de temporalidades em que as coisas são, num só lance, passado e presente. Como os castigos na Divina comédia: sempre novo e sempre igual. O inferno de Dante alegoriza uma temporalidade e parece que tem um “ir adiante sempre igual”, mas onde cada ciclo é pior do que o anterior. Em outras palavras, existe uma continuidade do mesmo. Tão somente, diz Walter Benjamin, “um observador superficial pode negar que existem correspondências entre o mundo da tecnologia moderna e o mundo arcaico dos símbolos da mitologia” (BENJAMIN, 2018, p. 766).

O desenvolvimento do progresso que se apresentava como o novo, como aquele que rompe definitivamente com as forças míticas do homem primitivo e instaura uma racionalidade capaz de dar cabo ao longo processo de evolução histórica, é, para Walter Benjamin, o mais terrível sono da humanidade.

Desse modo, seja no interior burguês, seja na exterioridade das grandes construções das passagens, o que Walter Benjamin elabora é como essas novas formas de produção e de consumo engendram, na Paris do século XIX, uma relação com a temporalidade bem diferente da praticada pela historiografia de orientação mais positivista. Uma vez que, o modo de apropriação do positivismo, muito rígido em relação à apreensão de seus objetos

históricos, não permitia a criação de formas de apresentação do conhecimento histórico, capazes de subverter a dureza do tempo cronológico e mergulhar nas múltiplas camadas e temporalidades do acontecimento. Cortado ao meio, cindido, múltiplo, fragmentado, o tempo desses objetos históricos, perseguidos por Walter Benjamin, se transforma e adensa a dimensão histórica, colocando-os em presença para nós. Numa escrita que exige um tempo do olhar fora do fluxo. Fora do tempo acelerado no tempo acelerado. Um olhar paradoxal. O que dizer sobre o Palácio de Cristal de 1851, o perfeito encontro entre a força e gigantez do ferro e a fragilidade e delicadeza do vidro?

Esse olhar paradoxal, que vai se amontoando como um espiral que não se desfaz, é aquele que Walter Benjamin apreende de um encontro proveitoso: o enxerto de sua teoria da memória com a psicanálise freudiana.

2. A teoria do sonho em Sigmund Freud e o despertar em Walter Benjamin

A psicanálise é usada por Walter Benjamin como um enxerto, para acionar novos caminhos à sua teoria da rememoração. Ele não a incorpora como um analista, e sim como uma forma de olhar que pode ir além dela mesma, inclusive. Interessa-lhe, mormente, o mergulho que ela permite na noção de temporalidade. Ou seja, o caráter radical com que permite uma redefinição do vínculo entre presente, passado e presente. Pois, no inconsciente, tal como apresentado por Freud, o tempo está liberado das amarras da cronologia e se apresenta de forma simultânea, ancorado na intensidade do acontecimento. Dos seus restos e dos seus fragmentos, o sonho é capaz de lembrar e tornar ativa memórias e lembranças há muito esquecidas pela consciência.

Walter Benjamin instala suas barricadas contra o tempo do progresso (sempre harmonioso e linear) com a psicanálise. Mais propriamente com a teoria da interpretação dos sonhos, ele forja um tipo de escrita da história que tem no modelo do sonho um modo

próprio de composição: uma narrativa que se constrói a partir de resíduos, de ruínas e de histórias condenadas ao esquecimento disforme.

A interpretação dos sonhos (1900), obra de entrada de Sigmund Freud no século XX, é a primeira mostra conceitual perceptível do que antes era tratado apenas no domínio da literatura e de alguns escritos filosóficos: o inconsciente. Para Freud, “é certo que havia muito o inconsciente era discutido pelos filósofos com um conceito teórico, mas nos fenômenos do hipnotismo ele se tornou pela primeira vez concreto, palpável e objeto de experimento (FREUD, 2019, p. 225). Nesse experimento, ele se defronta com um fenômeno específico: o da acumulação de sentidos. Onde um tipo de expressão figurativa transpunha o discurso, tornando-o polissêmico e instaurando um jogo de deslocamentos.

O discurso do sonho é fundamentalmente organizado sob a égide do desvio. Em relação a que há desvio? Segundo Freud (2019), a psicanálise se desenvolveu “num terreno bem delimitado. Seu objetivo, originalmente, era apenas conhecer algo sobre a natureza das doenças nervosas denominadas funcionais, a fim de superar a impotência médica no tratamento de tais doenças” (FREUD, 2019, p. 223). À medida em que vai substituindo o método da hipnose pela associação livre ou dos pensamentos involuntários, Freud aprofunda um tipo de reflexão que se afasta do primado da consciência, inaugurando uma metapsicologia, que “pretendia ser levada em conta não apenas por especialistas em doenças nervosas, mas por todos os que lidam com alguma das ciências humanas” (FREUD, 2019, p. 237).

A recepção da psicanálise, porém, esteve sempre envolta de muitas críticas. Desde as publicações dos textos pré-psicanalíticos, em 1886, até os dias de hoje. Em 1925, Freud escreve *As resistências à psicanálise*, texto onde analisa a “acolhida particularmente ruim” que teve a psicanálise a partir do que ele chamou de “o temor ao novo”; “reação primitiva ao novo” na comunidade científica.

Segundo ele, haveria na ciência um desejo latente de se “armar de ceticismo e nada acolher de novo que não tenha passado por severo exame”. De modo que, “na história da investigação científica as novidades foram recebidas com intensa e obstinada resistência,

e o curso posterior dos eventos demonstrou que ela era injusta, que a inovação era importante e valiosa” (FREUD, 2019, p. 254). Questão essa que já expomos no capítulo anterior. Prossigamos, então.

A questão que nos interessa no momento é pensar a psicanálise como um modo de conhecimento que vai despontando junto com o século XX, momento em que Walter Benjamin vai construindo seu pensamento e elaborando sua concepção de história. As primeiras menções aos conteúdos psicanalíticos aparecem em resenhas feitas por ele nos anos de 1920, período em que vai fazendo pequenas incorporações da teoria psicanalítica à elaboração de suas pesquisas. Maria Castel (2015) faz um estudo detalhado sobre listas de leituras de Benjamin relacionadas à psicanálise.

Na lista de livros que Benjamin consignou somente os escritos que havia lido até o final do ano, estão indicados *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (n. 540), *Sobre um relato autobiográfico de um caso de paranoia* e *Introdução ao narcisismo* (n. 546), *Cinco lições de psicanálise* (n. 609) e *Além do princípio do prazer*. (CASTEL, 2015, p. 274)

É notável a ausência de A interpretação dos sonhos, ainda que seja o sonho a espinha dorsal da construção de seu projeto das passagens. Além de aporte teórico para a edificação do seu empreendimento, o sonho é objeto de estudo específico em partes dessa obra, a exemplo do *Convolute K: Cidade de Sonho e Morada de Sonho*, *Sonhos de Futuro*. Ainda segundo Maria Castel, essa lista de leituras de trabalhos freudianos foi conservada a partir de textos lidos no final de 1916 e 1917, o que sinaliza, obviamente, um recorte muito específico que não exclui outras leituras fragmentárias.

É preciso sublinhar também que a apropriação que Walter Benjamin fará da psicanálise é mais epistemológica do que propriamente analítica. É como historiador que ele olha seus objetos através da psicanálise, e busca deslocar a fresta aberta pela interpretação do sonho no indivíduo para o campo histórico-coletivo. Isto é, ampliar numa perspectiva historiográfica o alcance da percepção, diante de resíduos das imagens oníricas da modernidade da Paris do século XIX. “Agora, nas passagens, empreendo também um

estudo da origem” (BENJAMIN, 2018, p. 767). O que Walter Benjamin compreende por origem, explicitaremos na última parte deste capítulo.

No sonho, solo onde brota enredos transviados, o fenômeno de condensação é responsável por entrecruzar diferentes acontecimentos e temporalidades. Um único corpo pode se apresentar em múltiplas faces, numa gigantesca mescla de artifícios de composição. Traços de memórias da infância, restos diurnos, elementos próprios do sedimento psíquico se conjugam com diferentes traços de outras experiências que podem se exibir distantes tanto no tempo quanto no espaço. Um traço de memória que se dissolve em outras imagens.

Em *O inconsciente* (1915), Sigmund Freud indica, por linhas gerais, aspectos dessa temporalidade que pode ser percebida no sonho. Segundo ele, alguns conteúdos que se apresentam como conscientes se encontram em estado de latência por “longos períodos de tempo”. Seriam “intemporais”, ou não ordenados temporalmente (FREUD, 2019, p. 102-128).

Presente, passado e futuro se combinam no sonho, ora se aproximando, ora se distanciando. Ora se distinguindo ora se indiferenciando. Algo que desafia e põe em ato falho qualquer tentativa de sequenciamento lógico-linear. Esta ausência de motricidade, presente no mecanismo do inconsciente, daria ao sonho um modelo de temporalidade próprio onde os limiares, as passagens, nunca se fecham. Walter Benjamin está atento a esses “diferenciais de tempo” que despontam com a psicanálise, desníveis de tempo que na sua leitura escapariam ao tempo do progresso.

Ao perceber essas formas de acesso e extração dos sonhos, Sigmund Freud diz:

Nas páginas que seguem, apresentarei provas de que existe uma técnica psicológica que torna possível interpretar os sonhos, e que, quando esse procedimento é empregado, todo sonho se revela como uma estrutura psíquica que tem um sentido e pode ser inserida num ponto designável nas atividades

mentais da vida de vigília. Esforçar-me-ei ainda por elucidar os processos a que se devem a estranheza e a obscuridade dos sonhos e por deduzir desses processos a natureza das forças psíquicas por cuja ação concomitante ou mutuamente oposta os sonhos são gerados (FREUD, 2019, p. 39).

A psicanálise, ou a técnica da interpretação dos sonhos freudiana, por meio da desmontagem, remontagem, cortes e costuras, imprime “explicação” à miscelânea de acontecimentos, que se apresenta com toda a força e de uma só vez ao indivíduo que sonha. Ou seja, através dela se persegue o tipo de lógica inconsciente utilizada na urdidura dos acontecimentos, limpando da superfície o pó que encobre outra interpretação possível daquela memória. As imagens fragmentos, próprias da narrativa onírica, seriam, assim, como uma espécie de elementos subatômicos encadeados de modo não linear, noutra lógica de percepção.

Sigmund Freud compreende essa engenhosidade do trabalho de condensação realizado pelo sonho, e vai além de todas as tentativas que lidavam com o significado dos sonhos somente a partir do conteúdo manifesto pela memória: “somos os únicos a levar mais em conta a tarefa de investigar as relações entre o conteúdo manifesto dos sonhos e os pensamentos oníricos latentes, e de desvendar os processos pelos quais esses se transformaram naquele” (FREUD, 2019, p. 188).

Ao se voltar para o mundo onírico, ele capta sua incógnita e expressa a possibilidade de sentido, desejo e interpretação.

Essa tríade do sonho: sentido, desejo e interpretação é uma das duas apropriações epistemológicas que Walter Benjamin fará da psicanálise. A segunda é: a imagem. Pois, a narrativa onírica é suscetível de ser lida como imagem. Para Didi-Huberman, a imagem tem a premissa de exibir tudo simultaneamente, ao mesmo tempo em que é “dotada de uma estranha e formidável capacidade de dissimulação” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 297).

As expressões imagéticas ganham lugar de destaque no processo de condensação e deslocamento do sonho para Freud. No capítulo sobre a consideração à figurabilidade ele diz: “O sonho é curto, pobre e lacônico se comparado à extensão e à riqueza dos pensamentos oníricos. Quando anotado, um sonho preenche meia página e [...] a análise destes pensamentos necessita de até doze vezes mais espaço” (Freud, 2019, p. 301).

Essa capacidade de a imagem condensar significados dos sonhos é, logo, observada por Sigmund Freud e, ao se abrir para a historicidade do conteúdo manifesto do sonho, ele se depara com a múltipla temporalidade do conteúdo latente do sonho, presente nas imagens.

Voltemos, pois, para a primeira apropriação epistemológica que Walter Benjamin faz da psicanálise. O sonho como expressão de sentido, desejo e interpretação.

Como já dito, na obra das passagens parisienses, a forma do sonho constitui um traço fundamental. Isto é, o elemento onírico presente nesse escrito diz respeito ao modo como ele vai compondo sua escrita da história. A modernidade é apresentada por ele, sob uma ótica também marxista, como “um grande sonho” que tem origem no capital (na sua forma-mercadoria).

O século XIX, um espaço de tempo (um sonho de tempo), no qual a consciência individual se mantém cada vez mais na reflexão, enquanto a consciência coletiva mergulha em um sonho cada vez mais profundo. Ora, assim como aquele que dorme – e que nisto se assemelha ao louco – dá início a viagem macrocósmica 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 a inaudita acuidade de sua sensibilidade interna, imagens delirantes ou oníricas que traduzem e explicam tais sensações, assim também ocorre com o coletivo que sonha e que, nas passagens, mergulha em seu próprio interior. É a ele que devemos seguir, para interpretar o século XIX, na

moda e no reclame, na arquitetura e na política, como a consequência de suas visões oníricas (BENJAMIN, 2018, p. 661).

Walter Benjamin identifica a modernidade como um sonho, e o insere como núcleo de sua concepção de história. Esse adentrar do sonho na concepção de história em Walter Benjamin, se dá por uma espécie de atualização da relação entre infraestrutura e superestrutura vista a partir do prisma da psicanálise. Explico. Na *interpretação dos sonhos*, Sigmund Freud esclarece que alguns estímulos fisiológicos básicos, como necessidade de comida e água, por exemplo, incitam o sonho a eleger alguns elementos em detrimento de outros não pertencentes ao sonho.

Nesse sentido, o que Walter Benjamin faz é reposicionar a ordem de interesse desses elementos considerados por Freud como periféricos ou secundários, a saber, os impulsos somáticos que se dão durante o sono. Quer dizer, esses estímulos, externos ao sono, que de certo modo moldam sua apresentação, ganham lugar de central destaque na forma como Walter Benjamin analisa a história a partir da ideia de sonho.

É desta forma que ele faz com as passagens uma leitura do sonho coletivo do século XIX, perseguindo suas formas, suas transformações e seus fatos econômicos na tentativa de fazer aparecer a forma com que as novas condições de produção da técnica e da mercadoria se revelam no sonho da modernidade. Em outras palavras, Walter Benjamin indica dentro do seu modelo do sonho a correspondência entre as condições técnicas e de produção com os estímulos somáticos, trançando uma relação entre aquilo que é externo e o que é interno. Sem necessariamente condicionar um ao outro, ele preserva a autonomia entre superestrutura e infraestrutura, reconhecendo sua interação.

O que interessa a Benjamin é a forma como a interpretação dos sonhos lhe ofereceria um desvio que o colocaria frente a frente com a constelação do presente. O sonho ofereceria uma imediatez à temporalidade, numa narrativa muito fragmentária que atravessaria a

memória, a própria narrativa e a experiência. Como em *O jogo da amarelinha*, de Júlio Cortázar³⁸.

Walter Benjamin trança uma relação entre aquilo que é externo e o que é interno, no que diz respeito ao sonho coletivo vivido pelo século XIX. Para ele, ainda que esses elementos externos não sejam parte integrante do sonho, a sua forma de expressão sim. De modo que, segundo Benjamin, é preciso sublinhar sua influência. Perceber a subversão que o sonho faz em relação à consciência em estado de vigília, na escolha e seleção dos materiais, das coisas vividas.

É dessa forma que ele interpreta, como buscamos mostrar no início desse capítulo, a relação entre as novas condições econômicas e de produção (da indústria têxtil, por exemplo) com o tipo de sonho que se tem no século XIX. Ele, cria, desse modo, uma relação onírica com o tempo e com o espaço, onde o passado é vivenciado como presente e os materiais empíricos se envolvem em correspondências ininteligíveis para a consciência que não olha por desvios. Walter Benjamin faz, portanto, a interpretação do conteúdo manifesto das novas condições de produção e reprodução do século XIX, uma vez que elas se apresentariam de modo distorcido e indireto.

Essa ação tem como propósito desvelar a temporalidade mítica do capital que molda o século XIX, nas suas arquiteturas de vidro, na moda, no interior burguês. O falso novo.

Sobre a doutrina da superestrutura ideológica. À primeira vista parece que Marx pretendia somente estabelecer uma relação causal entre superestrutura e infraestrutura. Mas a observação de que as ideologias da superestrutura refletem as condições de maneira falsa e deformada já vai além. A questão é,

³⁸ Em *o jogo da amarelinha* (2014), Júlio Cortázar elabora com sua narrativa um projeto radical, onde o processo de construção de dependência, aparentemente, de uma destruição radical que tomaria o fragmento como o ponto de partida para a criação de algo novo.

de fato, a seguinte: se a infraestrutura 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 deve então ser caracterizada, independentemente da questão da causa de seu surgimento? Como sua expressão. A superestrutura é a expressão da infraestrutura. As condições econômicas, sob as quais a sociedade existe, encontram na superestrutura a sua expressão – exatamente como o estômago estufado de um homem que dorme, embora possa “condicioná-lo” do ponto de vista causal, encontra no seu conteúdo do sonho não o seu reflexo, mas a sua expressão. O coletivo expressa primeiramente suas condições de vida. Estas encontram no sonho a sua expressão e no despertar a sua interpretação (BENJAMIN, 2018, p. 665).

A teoria de Sigmund Freud se relaciona com o sonho, como já dito, pela via da interpretação. O sonho como signo é passível de ser interpretado e associado noutra encadeamento de produção de sentido. Ao fazer uma apropriação epistemológica da psicanálise, Walter Benjamin desloca o método da terapêutica analítica do sonho de Sigmund Freud e a incorpora à sua prática historiográfica. Nesse sentido, ele lê a expressão das imagens de desejo que se apresentam na mercadoria como uma maneira onde o coletivo procura tanto superar quanto transformar as falhas da sua organização social.

Ao lado disso, nestas 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 passado mais remoto. No sonho, em que diante dos olhos de cada época surge em imagens à época seguinte, esta aparece associada a elementos da história *primeva*, ou seja, de uma sociedade sem classes. As experiências desta sociedade, que têm seu depósito no inconsciente coletivo, geram, em interação com o novo, a utopia que deixou seu rastro em mil configurações da vida, das construções duradouras até as modas passageiras (BENJAMIN, 2018, p. 55-56).

Com uma sinfonia dissonante ao progresso, Walter Benjamin se esforça para identificar nas passagens as constelações luminosas destas “imagens mágicas do século”, que ele denomina de fantasmagorias. Contrapondo o modelo da historiografia tradicional, que na figura do historicismo, buscaria um mergulho no passado expressamente fatídico, ele estabelece a apreensão de um passado que é fugaz e que se aproxima do modelo de apreensão do sonho. Tão presente, mas que facilmente escapa às mãos. Que se apresenta, apenas, como lampejo. Ao passo que na ideologia do progresso o tempo é exibido sob a premissa da concretude, da realidade inquestionável, Walter Benjamin busca entre o estado do sono e da vigília o despertar.

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 (BENJAMIN, 2018, p. 663) .

A exigência a que Walter Benjamin submete a psicanálise é, portanto, a do despertar. “O despertar como um processo gradual que se impõe na vida tanto do indivíduo quanto das gerações” (BENJAMIN, 2018, p. 559). Para isso, caberia ao historiador, segundo ele, assumir a tarefa de interpretação dos sonhos coletivos, uma vez que é ao seu presente histórico que tais imagens se dirigem. Assim, através da investigação e da interpretação dessas imagens oníricas, disponíveis ao historiador, seria possível ao coletivo sair do sonho e despertar, via historiografia, o seu presente histórico. Essa perspectiva seria, para Walter Benjamin, um novo método de escrita da história, a “revolução copernicana da rememoração”.

O método novo, dialético, de escrever a história apresenta-se como a arte de experimentar o presente como mundo da vigília ao qual se refere o sonho que chamamos de ocorrido. Elaborar o ocorrido na recordação do sonho! – Quer dizer: recordação e despertar estão intimamente relacionados. O despertar é, com efeito, a revolução copernicana da rememoração (BENJAMIN, 2018, p. 660).

A radicalidade da teoria da história de Walter Benjamin está na relação política que ela constrói, na dimensão presente-passado-presente. Pois, a consideração de elementos oníricos no despertar não se presta apenas à lembrança histórica, antes está à serviço de um profícuo vínculo entre historiografia e ação política e “tal utilização é exemplar para o pensador e obrigatória para o historiador” (BENJAMIN, 2018, p 770).

Essa correspondência, como foi traçada acima, entre teoria dos sonhos e do despertar, pode ser entendida como um dos pilares da teoria e da escrita da história de Walter Benjamin, que efetua um radical desvio à maneira como a historiografia, até primeira metade do século XX, vinha compondo seu modo de ver, pensar e escrever a história. Pois, ao redimensionar a temporalidade a partir do fortuito da psicanálise e interrogar o passado, lidando com um conjunto de traços e de vestígios da realidade, Walter Benjamin desafia a historiografia a confrontar-se com o enigma e a dispersão dos acontecimentos que pretende apresentar.

Esse enxerto epistemológico que Walter Benjamin faz da teoria do sonho à sua teoria do despertar é fundamental para compreender a sua escrita da história, que propõe a reversão dos critérios de origem, da memória e da relação entre progresso e continuidade.

3. A imagem dialética

Exibimos como no século XIX o sonho se apresenta de forma imagética, como um tipo de construção de pensamento que é menos narrativo e mais visualidade. O desenvolvimento da técnica, o fetichismo da mercadoria, as grandes passagens parisienses. Tudo isso também se conforma em imagens. As exposições universais, a transparência do vidro, as reformas de Paris por Haussmann, são outros grandes testemunhos da imagem onírica formada no século XIX. Walter Benjamin está atento a isto.

A mercadoria é um dos objetos que na modernidade industrial mais se associa às técnicas de composição e apresentação da imagem, de tal modo que enquanto fantasmagoria ela assume uma dimensão de realidade objetiva. E, paradoxalmente, essa realidade objetiva incita um tipo de percepção que é marcada pela fantasia e pelo sonho. Como Walter Benjamin traduz essa experiência onírica em conhecimento histórico? Como ele lê e desvia o tipo de conhecimento que essas imagens possibilitam ao presente?

Walter Benjamin vai buscar por dentro da imagem o que precisa ser visto. É de forma indireta que ele encara a medusa, como quem se apresenta diante do mito para o colocar em questão. Ou seja, é por dentro que ele visa produzir um salto e convidar para o jogo. O jogo, onde histórias fora de ordem podem devir desmobilizando a imagem original. O que Walter Benjamin pretende? Por dentro da imagem, produzir a dialética.

A dialética na tradição do pensamento hegeliano seria a síntese dos opostos. Na negação da tese e na sua superação pela antítese apareceria o novo, a síntese. Walter Benjamin, formado sob influência do espírito alemão e da tradição hegeliana (mas também rabínica-judaica) não nega a dialética hegeliana. Ele a atualiza aos propósitos e requisições do seu presente histórico. Em outras palavras, subverte o conceito tradicional da dialética hegeliana fusionando-a com o conceito de imagem. O que seria, portanto, a imagem dialética em Walter Benjamin?

Esse é um conceito que não encontra uma estrutura sistemática na obra do filósofo. O que se tem são lampejos, formas multiplicadas e dispersivas num composto de universos

assimétricos, onde é possível depreender sua função à historiografia. Tentaremos, então, compor alguns fragmentos desta imagem.

A tese IX, de *Sobre o conceito de história*, é até hoje um dos pontos mais cifrados de sua teoria da história. Aqui, ela nos apresentará um primeiro lampejo de como seria a imagem. É preciso, contudo, destacar que nos interessa menos o seu significado em si, e sim a sua lógica de composição e escrita. Citemo-la.

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca, escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhes lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo que chamamos de progresso é este vendaval (BENJAMIN, 2016, p. 14).

Fica evidente na leitura do fragmento o uso que Walter Benjamin faz da composição por imagem. Este artifício, densamente empregado em muitos de seus escritos, dá conta de sua proposta de uma história não verbal: antes, fundamentalmente, tal e qual imagem.

É indubitável que Walter Benjamin faz uso da linguagem, entretanto é uma linguagem que desliza sobre o sentido e a sintaxe tradicional. Pode-se dizer que se trata de uma linguagem que procede como uma escrita do impossível. Do desconcertante. Que pretende um efeito de simultaneidade, pela junção de numerárias referências, significações e efeitos. A instalação de um maquinismo (DELEUZE, 2013).

Na tese IX, Walter Benjamin reúne algo perante o olhar por via da montagem de um traçado constituído nas operações mentais e heurísticas, onde cada elemento particular apenas existe como ponto de convergência de múltiplas séries, que são atualizadas através de um instante gigantesco. Um instante fissurado, que comporta a simultaneidade dos fenômenos e o subsequente colapso das coordenadas espaço-tempo, as quais orientam os habituais esquemas narrativos-explicativos.

Na sua dimensão mais ampla, refere-se à captura das relações dos objetos num aparato que produz o real e a história, como instâncias em permanente movimento de contração e dimensão. O anjo está paralisado ente duas forças. Futuro e passado. E o que se gera nesse movimento de paralisia é força, numa absoluta tensão.

Existe, nessa imagem de Klee, segundo Walter Benjamin, um encontro entre dois tempos que se apresentam gerando uma necessidade de paralisação para refletir sobre o presente. De reconhecê-lo e rememorá-lo. Nesse contexto, a historiografia seria sustentada, para Walter Benjamin, na ideia de que a história não se fixa no passado, como um conjunto de eventos e objetos passíveis de serem objetivamente restituídos, implicando, antes, um trabalho de reminiscências que ocorre num tempo diferencial produzido pela a imagem dialética. O passado, portanto, enquanto forma, deve ser resgatado para construir uma relação de tensão e de salto.

O passado não se refere nunca, desta forma, a algo definitivo. Concluído. E por isso, Walter Benjamin respondia com a criação de uma forma de escrita baseada na complexidade temporal e alegórica das imagens e dos gestos que são aí inscritos.

Walter Benjamin é um pensador que rompe com a “arte do passado”, no sentido sagrado do termo. Tampouco compra da arte uma visão de futuro, sem a crítica do progresso. De olho no movimento das vanguardas, ele vai propor a leitura da imagem do presente a partir do elemento do fragmento, da “presentificação”. Isto é, lhe importa trazer o elemento do presente mais como imagem do que como discurso. Nesse sentido, a imagem dialética seria um lampejo do presente. Uma espécie de intervalo, que tem a forma de um

presente estendido, “com olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas estendidas”. Um movimento complexo, de várias mudanças.

A imagem dialética se aproxima da imagem do sonho, mais precisamente do despertar. Ela é um tipo de construção onde Walter Benjamin busca explorar a ligação entre o sono e a vigília, por um viés de indistinção, entre imagem e linguagem. Na Tese IX, vemos na imagem do anjo uma composição de afinidades difusas, de restos e resquícios. “Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas”. (BENJAMIN, 2016, p. 14). É uma imagem criada numa experiência de pensamento muito próxima, num primeiro momento, a da embriaguez. Mas que em seguida revela, num lampejo de iluminação, a imagem dialética que se mostra por dentro da imagem manifesta desvelando o que não aparece fora da tensão.

O grande exemplo que Walter Benjamin dá na Tese IX é a possibilidade de ler a imagem dialética, a partir da aproximação de elementos de ordens contrárias, que ao se apresentarem num mesmo campo de composição produziram outra imagem. Uma espécie de inscrição dos acontecimentos numa temporalidade, que expõe a lógica da historicidade fora dos domínios de uma origem causal. “O anjo da história deve ter esse aspecto”, o aspecto, como diz Walter Benjamin, de se apartar daquilo que produziria um tempo histórico fixo: que nos olharia do passado, como cruces fincadas nos túmulos.

Radicalmente, a imagem dialética é uma experiência de um profundo desvio que nunca cessa. E é para dentro da escrita da história que Benjamin tenciona arrastar esse vórtice. É preciso sempre lembrar que o seu contexto histórico de produção é um contexto de guerras, onde no seio das ideologias do progresso e das ideias nazifascistas se desenvolvem e se apropriam dos meios de controle e produção, e, nesse sentido, lembrar que sua teoria da história é uma teoria de um campo aberto de concentração, que caminha por entre arames, inicialmente, velados e farpados. Uma luta desesperada por salvaguardar as possibilidades de seu presente histórico, que vão sendo soterradas pela distopia do poder-capital.

Logo, na tentativa de escapar ao cerco, Walter Benjamin fragora uma historiografia e um tempo histórico que se aproxima dos limiares entre vida e arte por meio de uma experiência de linguagem que explora aspectos da semelhança. Giorgio Agamben em *Parábola e Reino* (2018) faz um estudo sobre a parábola, esse padrão retórico bem utilizado na Antiguidade. Segundo ele, o gênero parábola é “um discurso cifrado para impedir que seja compreendido por quem não deve compreendê-lo; todavia, ao mesmo tempo exibem o mistério em plena luz” (AGAMBEN, 2018, p. 47).

Analisaremos a seguir outro trecho em que Walter Benjamin nos apresenta um bem-proporcionado fragmento sobre essa arte de produzir semelhanças, tão aplicada na construção de suas imagens dialéticas.

No século XVIII escreviam-se tratados eruditos sobre as mais estranhas coisas: sobre crianças enjeitadas e casas assombradas, sobre formas de suicídio e ventriloquia. Imagino que seria possível escrever um sobre a arte de esconder ovos, que nada ficaria a dever aos referidos em erudição. Estaria dividido em três partes principais ou capítulos, e neles o leitor seria instruído nos três principais elementares ou bases essenciais de toda a arte de esconder. Primo: o princípio da pinça. Trata-se das instruções para usar rachas e fendas. Ensina-se a arte de manter os ovos em suspensão entre trinco e maçaneta, entre quadro e parede, entre porta e dobradiça [...]. Secundo: o princípio do enchimento. Neste capítulo aprender-se-ia como colocar ovos como rolhas no gargalo da garrafa, como velas no candelabro, como estames no cálice de uma flor [...]. Tertio: o princípio da altura e da profundidade. Sabemos como as pessoas se apercebem primeiro daquilo que têm à altura dos olhos, depois, olhar para cima, e só no fim se preocupam com o que têm aos pés. [...]. Mas o que é tudo isso comparado com os numerosos abrigos astuciosos que temos à nossa disposição cinco ou dez centímetros do chão? Aí é que a erva, onde o autêntico coelho da Páscoa põe os seus ovos, se vê por assim dizer reconhecida na casa da grande cidade grande, sob a forma de pés de mesa, estrados, franjas de tapete, cestos de papéis, pedais de piano (BENJAMIN, 2015, p. 100) .

Esse minitratado é bastante revelador do ponto de vista de como Walter Benjamin experimenta práticas de construção de escrita, que interagem com a sua teoria da história. Há claramente, a pesquisa de uma escrita que busca um ponto de inflexão, uma curva narrativa. O princípio da pinça é isso: a escrita como rasgadura. Entre fendas de tempos, que em estado de suspensão não se fecham na dimensão do tempo unívoco do progresso. Antes conservam um intervalo no interior do qual cada elemento implica necessariamente o outro, numa relação que não é de simples oposição, mas de reciprocidade. Uma integração do tempo e de suas imagens. Dito de outro modo, para Walter Benjamin, essa escrita não fala do passado ou do presente. Mas sim, do passado e presente. Portanto, daquilo que está entre “o trinco e maçaneta, o quadro e a parede, entre a porta e a dobradiça” e faz explodir tantas as forças míticas do passado, quanto as ideologias do progresso e do futuro, fazendo aparecer a história como fato político.

Na escrita das passagens, Walter Benjamin coloca em ato imagens que estão sendo pensadas, mas que não foram pensadas completamente. Quer dizer, que não foram apresentadas com a força iluminadora da imagem dialética. No *Convolutio O*, a prostituta é lida como uma dessas imagens. Walter Benjamin vê na figura da prostituta uma emblemática imagem dialética das relações sociais na modernidade. Uma verdadeira alegoria da modernidade.

Segundo Ester Leslie, para Walter Benjamin, o caráter revolucionário da técnica se apresentaria na prostituição como um sintoma de aniquilação da aura e a decadência do amor. A forma de entretenimento da sociedade de massa mercantiliza o desejo, e fantasias econômicas são transmutadas para a esfera erótica onde o amor degradado transforma o sexo em mercadoria. (LESLIE, 2000, p. 114).

De fato: a revolta sexual contra o amor não corresponde apenas a uma vontade fanática e obsessiva de prazer, ela visa também a submeter a natureza e conformá-la a esta vontade. Os traços aqui em questão tornam-se ainda mais nítidos quando se considera a prostituição (sobretudo na forma cínica na qual era praticada nas passagens parisienses por volta do final do século) menos como oposição ao amor, do que como decadência do

amor. O aspecto revolucionário desta decadência se insere então, quase espontaneamente, na decadência das passagens (BENJAMIN, 2018, p. 815).

O jogo social que se estabelece na relação erótica é visto por Walter Benjamin como uma relação dialética de conflito, onde há o encontro de algo que se oferece e não se oferece num viés inebriante. Um mistério. Um êxtase, que se dá numa relação de proximidade e distância. O dinheiro teria, na prostituição, uma função dialética. Para Benjamin, “ele compra o prazer e ao mesmo tempo torna-se a expressão da vergonha” e “o amor pela prostituta é a apoteose de empatia com a mercadoria” (BENJAMIN, 2018, p. 842).

A prostituta seria, portanto, essa figura de limiar. Que se apresenta na cidade no crepúsculo, quando a noite ainda é dia. Uma imagem dialética que carregaria em si ao mesmo tempo a marca de ser mercadoria e de vendedora. Produto e Produtora. Ela vende a si mesma, numa ambivalência que nunca deixa de ser um nem outro.

Para Walter Benjamin, na imagem dialética “o ocorrido é sempre simultaneamente” (BENJAMIN, 2018, p. 770). Nesse sentido, ela funcionaria na escrita da história, segundo Walter Benjamin, como aquilo que tensiona temporalidades. O estar-junto. Aquilo que eleva a noção de ambivalência e de ambiguidade até o patamar do paradoxo e adquire, assim, o valor de uma rede de relações, emissões, velocidades e deslocamentos que habitam em profundidade os substratos de tempo.

Walter Benjamin, privilegiará, dessa forma, os deslocamentos, as dinâmicas e os movimentos de ruptura, em detrimento da função narrativa e do significado único e coerente das imagens. O interesse de Walter Benjamin reside não no conteúdo da imagem, mas no conjunto das forças apreendidas enquanto formas moventes, no entrelaçamento de vários tempos que interagem através de fusões e bifurcações que ocorrem num mesmo objeto histórico.

O *flâneur* seria outra imagem dialética explorada por Walter Benjamin para pensar criticamente a escrita da história na modernidade. Essa figura habitaria um estar-entre, um dentro-e-fora, percorrendo múltiplos caminhos e temporalidades associativas. O

flâneur, enquanto imagem dialética, seria uma figura de limiar. Que faz parte do capital e da mercadoria, e está distante deles. Contrário e igual. Constituição e negação. Esse movimento antitético permite ao *flâneur*, segundo Benjamin, desenvolver um olhar imbuído de outra experiência. Que acessa o passado histórico, participando simultaneamente da construção do presente por uma inversão.

O *flâneur* insulta o fluxo do tempo do capital, da industrialização e da massificação. Ele é um *bon vivant*. Baudelaire é, para Walter Benjamin, o grande *flâneur* do século XIX. Sua poesia é puro ato de *flânerie*. Ela colocaria em foco o olhar do artista na cultura capitalista, como também a sua forma de se locomover na cidade. O deslocamento realizado pelo *flâneur* é associado a um fator de inacabamento, característico de um tempo distendido das grandes cidades.

Na incursão do *flâneur* pela cidade não há uma finalidade declarada, um caminho direto ou percurso lógico a ser seguido. Pelo contrário ele é absorvido pelo o espaço e impregnado pela temporalidade traumática da metrópole. O tempo do relógio, da fábrica, não o perturba. Sua relação com a temporalidade não está vinculada a uma experiência pré-determinada. Tampouco, o seu olhar se fixa mortalmente no tempo da mercadoria. Segundo Olgária Matos,

o flâneur reconhece a ambivalência do mundo das coisas, de todas as coisas: das passagens – moradia e rua simultaneamente, centro comercial e “templo das mercadorias” – e de mercadorias – valor de uso e valor de troca, coisa e sex-appeal. (MATOS, 2010, p. 279).

Enquanto imagem dialética, o *flâneur* cria um tempo disruptivo e percorre o emaranhado de caminhos acessíveis na cidade, dissolvendo a dimensão sagrada dos objetos. Segundo Walter Benjamin: “O flâneur encontra-se ainda no limiar tanto da cidade grande quanto da classe burguesa. Nenhuma delas o subjogou. Em nenhuma delas sente-se em casa. Ele

busca asilo na multidão” (BENJAMIN, 2018, p. 50). O lugar do *flâneur* é, nesse sentido, um lugar de indefinição. Seu caminhar é sempre por limiares. É de um não-pertencimento. Um caminhar que não se detém somente com o que está na altura dos olhos, pois ele bem vê a vacuidade da mercadoria.

Enquanto imagem dialética, o *flâneur*, segundo Walter Benjamin, está sempre em condição de espera. Numa atenção flutuante, que espera sem saber ainda ao certo para onde ir (ou mesmo se deve ir). Que se detém, num instante de imobilização e que é diferente de desmobilização. Ou seja, é um estado de *não-ação* em meio a um fluxo ininterrupto de ações. Na grande metrópole, o *flâneur* como imagem dialética é um elemento de interrupção. Interrupção que quebra a dinâmica do tempo linear da mercadoria e de sua continuidade histórica.

A imagem dialética estilhaça um circuito de predeterminação e o coloca em desintegração. Ela é uma configuração de parada, de espera, de repouso, de ócio, de desconhecimento da lógica, ao mesmo tempo que vai criando uma espécie de velocidade, de avanço. Uma sinuosidade semi-silenciosa, no meio da cidade ensurdecida. Um trilhar sem destino, por onde se caminha sem chegar ou concluir trajetórias. Um estilo uma moda. É mais sobre circulação do que conclusão.

Esse princípio de circulação é o mesmo colocado em cena pela mercadoria, que no *flâneur*, todavia, se atualizaria pelo sonho. Enquanto perambula ele sonha as imagens adormecidas da coletividade na grande metrópole. Ou seja, na condição de imagem dialética, o *flâneur* nos facilita o acesso tanto dos acontecimentos históricos quanto dos sonhos coletivos que se desnudariam aos seus olhos. É no limiar entre sono e vigília que o *flâneur* nos oferece suas impressões. Uma percepção entre dois níveis: realidade objetiva e onírica.

Portanto, para Walter Benjamin, o *flâneur* como uma imagem dialética seria uma imagem histórica que condensa a complexidade de um presente atravessado por múltiplas forças, que guarda e aguarda a medida de consumação daquilo que poderia ter sido, mas ainda

não o foi. Ou seja, espera por uma espécie de reconhecimento de um agora que tem seus rastros no outrora.

O boêmio também. O boêmio é uma figura de camadas. De dobras. Que integra trabalho e ócio, que oferece uma resistência política, sem inserção a nenhuma instituição política. É conspiração e exceção. Nas Passagens Benjamin anota: “entendo por boêmios esta classe de indivíduos que não se encontram em nenhum lugar e que se encontram em todos os lugares”, continua Benjamin, “que não possuem um estado único mas que exercem cinquenta profissões; que a maioria deles levanta-se de manhã sem saber onde irão jantar à noite; ricos hoje, famintos amanhã. (BENJAMIN, 2018, p. 558).

Tal qual o *flâneur*, o boêmio do mesmo modo expressaria uma ideia de mobilidade. De um entre. Um estar, espaço-temporal, marcado por uma experiência de desvio. De resistência. “Sair quando nada nos força a fazê-lo, seguir nossa inspiração como se o fato de virar à direita, seguir nossa inspiração como se o fato de virar à direita ou à esquerda constituísse em si um ato poético” (BENJAMIN, 2018, p. 567).

Para Walter Benjamin, enquanto imagens dialéticas, o *flâneur* e o boêmio afirmam uma vontade específica de conhecer a realidade numa dimensão que não é linear. A relação que eles mantêm com os espaços da cidade se dá mais por suas “rugosidades” (SANTOS, 2011), do que por uma concepção de cidade onde tudo é modelar, planejado e definido: como a “cidade ideal” de Descartes em *O Discurso sobre o Método* (2011).

A trajetória do *flâneur*, da prostituta e do boêmio se dá pelas irregularidades da cidade, pelos limiares não calculados, pelas praças acidentadas. Por aquilo que o passado materializa no presente. Em outras palavras, processos inerentes aos conflitos históricos que colocam em questão os procedimentos que homogeneízam e hierarquizam as condições de existir nas metrópoles.

Walter Benjamin justapõe díspares fragmentos da experiência histórica, paralisando-os numa constelação histórica que chama de imagem dialética. Essa imagem serviria, segundo ele, para revelar e acolher as tensões históricas entre diferentes concepções de

temporalidades, promovendo uma ruptura na continuidade histórica. Em outras palavras, a relevância da imagem dialética, para Benjamin, está justamente no seu uso enquanto um elemento de concepção analítica que ajudaria a revelar aspectos inebriados do presente.

A imagem dialética permitiria à historiografia colocar em relação um conjunto de deslocamentos, migrações e formações pelos quais significações que permanecem em camadas latentes do tempo histórico poderiam vir à tona, na dimensão de seu potencial crítico e político através de elaborações manifestas e figuradas.

Walter Benjamin quer reimaginar o status da história. Repensar o que ele chama de materialismo histórico, isto é, uma prática de convocação que coloque a historiografia em contraste com a narrativa do progresso. Ele aponta, com a imagem dialética, para uma ideia de um quantum energético que ainda sobreviveria fossilizado em eventos históricos não integralmente realizados, sobretudo pelo rolo compressor do progresso. Essa “energia antiga” legada pelo passado pode irromper num dado momento do presente, desconectando-se do seu local original.

A imagem dialética, segundo Walter Benjamin, poderia ativar forças primitivas de um passado imemorial, que permanece de modo ativo em camadas subterrâneas. Ela potencializaria uma convergência entre os modelos temporais colocados em prática pela historiografia. A partir de uma série de imagens, paradoxalmente pela imagem dialética, seria possível atribuir movimento à uma figura que não se move.

Aby Warburg, historiador da arte e contemporâneo de Benjamin, emprega o conceito de *Leitfossil*. Segundo ele, a expressão seria uma tentativa em conferir dinâmica e movimento à figura do fóssil, da marca, do vestígio que chega até nós a partir de longa durações do passado. O fóssil, Warburg, tomado como figuração do passado, não seria perspectivado como algo fixado, isto é, petrificado e sem relação com o presente.

Apresentando o conhecimento histórico no formato de imagens dialéticas, seria possível, para Walter Benjamin, juntar fragmentos e objetos (fruto de descartes históricos) sem

reivindicar uma coerência unificada nas forças do progresso, e sem fazer com que dissolvam suas características singulares como nas fantasmagorias.

Diz Walter Benjamin: “A especificidade da experiência dialética consiste em dissipar a aparência do sempre-igual – e mesmo da repetição – na história” (BENJAMIN, 2018, p. 784). Essa aparência sempre igual é a identificação que ele faz do progresso com a catástrofe. A imagem dialética, prossegue, “é uma imagem que lampeja. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido” (BENJAMIN, 2018, p. 784).

A imagem dialética é inquietante e instável. Ela constitui uma possibilidade de cesura que permite o reencontro do Outrora e o Agora. Esse reencontro gera a necessidade da leitura no momento de sua cognoscibilidade. Para Walter Benjamin, a possibilidade de um conhecimento histórico autêntico repousaria na capacidade de o historiador ler essas imagens dialéticas, que se apresentam a cada presente. Por conseguinte, a sua leitura se torna um gesto incontornável. Condição fundamental para o conhecimento histórico.

Ela apresentaria, segundo Walter Benjamin, um efeito destrutivo que iria de encontro ao continuísmo catastrófico do progresso. Por outro lado, possibilitaria a descoberta de uma pertença ao presente histórico e a elaboração de uma “síntese autêntica” do conhecimento histórico. Essa síntese não seria o resultado acabado da tensão entre dois polos. O que Walter Benjamin sugere como síntese autêntica é um conhecimento histórico que não se desfaz de seu princípio de incerteza. Ou seja, nele não estaria oculto os vieses do tempo que poderiam sempre engendrar uma outra história.

Esse princípio da incerteza que integra a imagem dialética decretaria, em Walter Benjamin, a falência da lei positivista que regulava o conhecimento histórico e a produção historiográfica, reclamando um novo paradigma para o conhecimento histórico e colocando em circulação uma nova concepção de temporalidade. Não apenas material.

4. O *Jetztzeit* e o tempo de agora

O capítulo III do Livro de Eclesiastes enuncia: “Tudo tem o seu tempo determinado, e há tempo para todo o propósito debaixo do céu”. Esse pequeno excerto do Livro Sagrado assume a complexidade do fenômeno da multiplicidade temporal que abordaremos nesta última sessão desse segundo capítulo.

O tempo na modernidade é um “tempo sombrio”, como definiu Hannah Arendt. E o grande desafio da teoria da história de Walter Benjamin está em como forjar uma ideia de temporalidade que interpele o tempo do progresso sem se confundir com ele. Ou seja, acionar a temporalidade por outra via que não seja a do tempo cronológico, complexificando o conceito de história. Esse é sem dúvida o pilar central de sua historiografia calcada na crítica do instante.

Walter Benjamin compreende bem que se não se altera a forma de percepção do tempo histórico, muito pouco se encara do desafio da “verdadeira revolução”. Em infância e história (2005) Giorgio Agamben observa que “toda concepção de história é sempre acompanhada de uma certa experiência do tempo que lhe é implícita” (AGAMBEN, 2005, p. 111). Ou seja, na esteira de Walter Benjamin, Giorgio Agamben chama atenção para os desdobramentos que uma nova noção de temporalidade pode produzir na história; em sua vivência, percepção e recepção.

Na tradição do pensamento ocidental, o tempo como a sucessão de instantes contínuos remete à antiguidade grega. Ao definir o tempo no Livro IV da Física, Aristóteles diz: “Com efeito, isto é o tempo (Chronos): número do movimento segundo o anterior-posterior” (ARISTÓTELES. Física IV 219b2-3). Ou seja, Aristóteles submete a noção de tempo à noção de espaço. Isto é, há um tempo que habita um espaço e é fixado pela cronologia. Para Giorgio Agamben, a consequência desse ato será a supressão do instante, dado que a sua percepção somente como uma simples divisa entre presente e passado (sempre num contínuo movimento) aniquilaria o potencial de sua apreensibilidade, tornando o tempo apenas a sucessão de instantes. Segundo Giorgio Agamben

A noção que guia a concepção oitocentista da história é aquela do “processo”. O sentido pertence apenas ao processo em seu conjunto e jamais ao agora pontual; porém, visto que este processo não é, na realidade, mais do que uma simples sucessão de *agoras* conforme o antes e depois, e a história da salvação tendo-se tornado neste ínterim uma pura cronologia, um resquício de sentido pode ser salvo apenas com a introdução da ideia, em si desprovida de qualquer fundamento racional, de um progresso contínuo e infinito. Sob o influxo das ciências da natureza, “desenvolvimento” e “progresso”, que traduzem simplesmente a ideia de um processo orientado cronologicamente, tornam-se as categorias guia do conhecimento histórico (AGAMBEN, 2005, p.118).

É em diligência contra a ação de uma temporalidade, a qual encena os acontecimentos históricos numa relação de “conformismo”, que Walter Benjamin interpela a seu modo a antiga querela agostiniana, a saber, “o que é o tempo?”. Segundo o filósofo alemão, “em cada época é preciso tentar arrancar a transmissão da tradição ao conformismo que está na iminência de subjugar-la” (BENJAMIN, 2012, p. 243). Esse conformismo, literalmente o tempo idêntico do progresso, seria um tempo onde não haveria transitoriedade e processualidade. Portanto, um tempo com baixíssima flexibilidade que nutre o culto ao original pela reprodução de contextos imóveis.

Essa preocupação de Walter Benjamin com aquilo que é do movimento, seja na sua face mais brusca ou de sutileza, o leva a desconfiar do efeito estático produzido pelo tempo cronológico do progresso. Isto é, segundo ele, haveria no domínio da temporalidade cortes, incisões, movimentos que atravessariam o tempo introduzindo uma desordem e um efeito desestabilizador. O fascínio do filósofo está em assaltar o tempo, interpelando-o no seu fluxo de forças enérgicas e incontroláveis. É na tensão, na dinâmica de transição e instabilidade que ele quebra a representação do tempo visto como um todo equilibrado e fixado numa estrutura ideal.

Para compreendermos melhor o conceito de tempo de Walter Benjamin, devemos partir do seu conceito de *Origem*. Esse é um conceito que aparece desde a *Origem do drama trágico alemão*, o texto refutado em Frankfurt.

A origem insere-se no fluxo do devir como um vórtice que arrasta no seu ritmo o material de proveniência. [...] Por um lado, o originário quer ser reconhecido como restauração e reconstituição e, por outro, exatamente por isso, como algo incompleto e inacabado. Em todo o fenômeno de origem determina-se a figura através da qual uma ideia se confronta permanentemente com o mundo histórico, até ele atingir a completude na totalidade da sua história. Pois a origem não emerge da esfera dos fatos, mas refere-se à sua pré e pós-história. [...] A categoria da origem não é, portanto, como quer Cohen, uma categoria puramente lógica, mas histórica (BEJAMIN, 2011, p. 34).

Essa comparação da origem com um vórtice feita por Walter Benjamin é analisada por Giorgio Agamben em *O fogo e o relato* (2018). Para o filósofo italiano, a origem seria como o efeito gerado por um objeto que é lançado no leito de um rio que corre calmo e ao atingi-lo formaria um vórtice. Esse redemoinho seria um verdadeiro campo de dissoluções sempre contemporâneo ao devir do acontecimento histórico, logo, segundo Giorgio Agamben, a origem não seria precedente ao devir do acontecimento e nem estaria separado dele pela cronologia. “Assim como o redemoinho no curso do rio, a origem é contemporânea ao devir dos fenômenos, dos quais extrai sua matéria e nos quais, todavia, permanece, de algum modo, autônoma e parada” (AGAMBEN, 2018, p. 85).

Nesse sentido, se a origem é sempre atual ao acontecimento histórico, interrogá-lo significa menos retomá-lo a partir de um ponto distante na cronologia, do que faceá-lo e retê-lo com um tanto que ainda está nele presente. Ainda segundo Giorgio Agamben, a investigação historiográfica teria um tanto a ganhar ao tomar a origem de um fenômeno

histórico não como um ponto separado ou remoto no tempo, pois, segundo ele, a origem continua presente até o fim.

Cabe refletir sobre o especial estatuto de singularidade que define o vórtice: ele é uma forma que se separou do fluxo da água do qual fazia parte, e ainda faz, de algum modo; é uma região autônoma e fechada em si mesma e obedece a leis que lhe são próprias; contudo, está estreitamente ligada à totalidade em que está imersa, é feita da mesma matéria, que troca continuamente com a massa líquida que a cerca. (AGAMBEN, 2018, p. 84).

É nesse sentido que Walter Benjamin toma o tempo histórico não como o jogo ilusório do tempo do progresso, e sim como um vórtice em fluxo e devir. Para Walter Benjamin, o tempo histórico não teria outra substância senão a do presente, todavia, em relação a este presente, ele teria uma imagem, um modo e um movimento que efetivamente lhe pertence. Isto diferenciaria, para Walter Benjamin, a origem enquanto categoria histórica da gênese, uma vez que na origem não estaria o momento em que um objeto passa da inexistência à existência. Ou seja, o que vem da origem, para Walter Benjamin, nunca se daria a conhecer “num inventário nu e óbvio do factual”. Seria antes, parte de um processo de restauração, de reconstituição de algo que é imperfeito e inacabado. Um “agora”, “absolutamente presente” (MATOS, 1989, p. 53).

A origem seria um Salto (*Ursprung*) que faz o passado surgir no presente como movimento de interrupção, restabelecendo o sentido latente desse passado, dando-o a conhecer, e, de maneira distinto aduzindo à emergência do novo, da diferenciação.

Seria um entrelugar no tempo e no espaço, uma dimensão viva do fenômeno histórico por meio do qual ela se mostra potencialmente. Diz respeito ao mesmo tempo e modo ao que precedeu e sucedeu o fenômeno, ao pré e pós-histórico do acontecimento. Não é da gênese que se refere a origem, mas de um manancial abundante de possibilidades que podem interromper o fluxo que constituiria o contínuo da história.

Assim, quebrar esse jogo ilusório do contínuo da história quer dizer o quê? Para Walter Benjamin, que aquilo que está sendo feito pela historiografia alinhada às forças do progresso deveria ser feito de outra maneira. E fazer dessa outra maneira corresponderia a encontrar caminhos que permitiriam sair da ilusão do tempo homogêneo e vazio. De buscar diferenciações, ampliar e enriquecer o jogo das temporalidades. É o que ele faz ao explorar o conhecimento histórico no processo de investigação das passagens.

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 o seu surgimento até 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 históricas concretas das passagens, assim como a folha, ao abrir-se, desvenda toda a riqueza do mundo empírico das plantas (BENJAMIN, 2018, p. 767).

O *Jetztzeit*, o tempo-de-agora, é o tempo que aparece na origem benjaminiana. Walter Benjamin usa este termo em suas teses sobre o conceito de história para apresentar uma noção de tempo que se contraporia à utopia da racionalidade colocada pelo tempo do progresso. “A ideia de um progresso do gênero humano na história não se pode separar da ideia da sua progressão ao longo de um tempo homogêneo e vazio. A crítica da ideia dessa progressão tem de ser a base da crítica da própria ideia de progresso” (BENJAMIN, 2012, p.249).

Ou seja, o *Jetztzeit* rasgaria a crosta da historiografia do progresso e condensaria, de forma monadológica, todos os tempos em um instante messiânico. Seria um tempo que carrega uma possibilidade madura de revolução, ao se desprender do contínuo da história.

Para lançar luz à sua teoria da temporalidade, Walter Benjamin recorre à tradição clássica; à sua face não hegemônica. Seu objetivo é não ser enredado por Cronos, a temporalidade tornada auto evidente na modernidade. Cronos é numerado, classificado, mensurado. É o tempo da pontualidade, da sucessão e continuidade. Do fluxo ordenado e inexorável. Esse tempo, que é o tempo físico da natureza é empregado pela historiografia no século XIX e no século XX.

Para Fernand Braudel, um dos grandes nomes da Escola Francesa dos *Annales* na primeira metade do século XX, a história estaria dividida entre fenômenos de longa duração e de curta duração. Essa perspectiva historiográfica reafirma o primado de Cronos na primeira metade do século XX. Diz ele

Mas, essas fugas sucessivas [do tempo] não o repelem [o historiador] em definitivo, fora do tempo do mundo, do tempo da história, imperioso porque irreversível e porque corre no próprio ritmo de rotação da Terra. [...] Longa duração, conjuntura, evento se encaixam sem dificuldade, pois todos se medem por uma mesma escala. Do mesmo modo, participar em espírito de um desses tempos é participar de todos. O filósofo, atento ao aspecto subjetivo, interior à noção de tempo, não sente jamais esse peso do tempo da história, de um tempo concreto, universal. (BRAUDEL, 1978, p. 72).

A perspectiva apontada por Fernando Braudel de um tempo histórico “concreto e universal”, ou seja, cronológico, é confirmada, em outros termos, por outro grande pensador com influência tenaz nos estudos historiográficos na segunda metade do século XX. Falamos de Paul Ricoeur, filósofo francês contemporâneo que legou à teoria da história uma obra fundamental, ainda hoje, para o debate historiográfico. Em *Tempo e Narrativa*, obra que Paul Ricoeur escreve em 1985, o autor esboça sua tese que liga o tempo à narrativa. Tal seja, que a narrativa é a guardiã do tempo e produz a experiência temporal (RICOEUR, 2010). A narrativa historiográfica, por sua vez, como um grande

modelo narrativo e produtora de experiência temporal, estaria, segundo Paul Ricoeur, sustentada em três pilares: vestígio, sequenciamento (ou sucessão) e calendário. Este último, responsável pelos conectores temporais, seria para ele o mais importante.

A invenção do tempo do calendário é tão original aos olhos do grande linguista [Benveniste] que ele lhe confere um nome especial, o ‘tempo crônico’, para mostrar claramente, mediante uma repetição disfarçada da palavra, que ‘na nossa visão de mundo assim como em nossa existência pessoal, há um único tempo, esse’ (RICOEUR, 2010, p. 180).

Dito isto, é preciso entender que Walter Benjamin não aceita Cronos como modelo absoluto e universal sobre o tempo. E vai buscar heranças que permitem descentralizar Cronos da estruturação do tempo histórico. Walter Benjamin se volta para o *Kairós*.

O *Kairós* é um tempo de interrupção. Cheio de energia. Pronto para o que Walter Benjamin chamou de o “salto do tigre”. O *Kairós* é o segundo ‘tempo’ citado em Eclesiastes (“há tempo para todo propósito...”), que espreita o instante marcado pela cronologia (“tudo tem o seu tempo determinado...”), para romper com aquilo que na modernidade se tornou a face ideológica do progresso e da catástrofe.

Mas como é que procede tal tempo? Em que nível ele opera?

O *Kairós* é uma experiência de tempo breve. Para Isócrates, o *Kairós* é um tipo de tempo marcado pelo fugaz³⁹. Momento em que uma oportunidade se apresenta e deve ser encarada com força e destreza para que o sucesso seja alcançado. Denotando a ideia de um tempo que precisa ser agarrado de frente. Em Hipócrates, o *Kairós* é associado à certa

³⁹ Cf. QUIRIM, Diogo Jardim. *O filósofo e o sofista, em Isócrates: uma análise do discurso contra os sofistas*. TCC. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

ideia de instabilidade. As doenças evoluem até um momento de colapso (*krisis*), à caminho da cura ou não. O bom clínico deve identificar o momento oportuno (o *kairós*) para agir adequadamente. Para Hesíodo, o *kairós* seria a oportunidade em tudo, a qualidade suprema. Homero se refere como uma espécie de “ponto justo” para uma ferida mortal.

O *kairós* é o tempo que exige uma postura. Um preparo para saber agarrá-lo quando ele vem. Na tese XIV, Walter Benjamin dá o exemplo de Robespierre que na França agarra um determinado passado, com vistas de suas pretensões políticas e possibilidades do presente e do futuro próximo. Para Michael Lowy

O passado contém o presente *Jetztzeit* – “tempo-de-agora”, desse *Jetztzeit* que a República francesa havia necessitado. Arrancando a seu contexto, torna-se um material explosivo no combate contra a monarquia para a interrupção de mil anos de continuidade real na história da Europa. A revolução do presente se alimenta do passado, como o tigre do que encontra no mato (LOWY, 2005, p. 120).

Enquanto suspende o tempo do progresso, o *kairós* ou *Jetztzeit* benjaminiano permite ao passado lançar um apelo ao presente estabelecendo um agora. O agora da cognoscibilidade. Engendrará-lo seria o papel do historiador materialista, pois, segundo Walter Benjamin, “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de agoras”, de *Jetztzeit*. (BENJAMIN, 2012, p. 249).

Para Walter Benjamin a historiografia materialista seria uma historiografia construtivista. Por outro lado, a historiografia historicista toma a história como um dado acabado, um fato consumado. É justamente aí, para Walter Benjamin, que residiria a catástrofe, uma vez que o contínuo da história como progresso seria o contínuo da dominação. Nas

passagens Walter Benjamin anota: “Definições de conceitos históricos básicos: a catástrofe – ter perdido a oportunidade”. (BENJAMIN, 2018, p. 786).

Em nenhum outro texto, como nas teses, Walter Benjamin explicita tanto a necessidade de se forjar outra relação com a temporalidade histórica. Ao tempo homogêneo e vazio do progresso, ele contrapõe o tempo messiânico: o tempo da rememoração. Se o tempo do progresso é o tempo da desolação onde tudo está debaixo de cinzas, sangue e ruínas, o tempo messiânico é o único possível para a restauração integral do passado no presente. O tempo do progresso é o tempo da cronologia aplainadora. Por outra via, o tempo da rememoração é o tempo de agora em que o sintoma cede lugar ao recalçado que requer o seu lugar no presente.

É essa a perspectiva que integra a teoria da história benjaminiana e sua noção de temporalidade. Para se opor à “anatomia do fascismo” (PAXTON, 2007), Walter Benjamin busca explorar a face temporal do *kairós* que não se organiza de modo regular como o tempo da ciência. “O tempo da história é infinito em todas as direções” (BENJAMIN, 2016, p. 261).

Em contraposição, o conceito de tempo linear coloca em ação o automatismo do progresso, e dispõe a historiografia numa sucessão de acontecimentos onde o historicamente ocorrido é considerado sumariamente como um tanto pretérito. Nesse caráter, rigorosamente passado, os conteúdos da história estariam fechados numa dimensão temporal, por conseguinte, seus vestígios e rastros não ressoariam nenhuma pulsão-presente. Isto é, de potências não realizadas.

Em *Progresso e recordação* (2015), Jorg Zimmer analisa a crítica, que tal qual Walter Benjamin, Ernest Bloch partilha à categoria do tempo, à necessidade de determinar a especificidade do tempo histórico. Segundo ele, Ernest Bloch desenvolve um tratado sobre o conceito de progresso, o qual circunscreve a possibilidade de uma historiografia que se concentra no que foi “reprimido”, no excluído do processo histórico. Ou seja, uma historiografia desinteressada no movimento linear do progresso e atenta à mediação de processos históricos heterogêneos que desaguam naquele presente.

É a ruptura com esta representação historiográfica, segundo a qual o historicamente posterior é a condição a priori para a construção do conhecimento histórico, que Walter Benjamin quer estabelecer com o Kairós.

Mas o tempo da história é diferente do tempo da mecânica. O tempo da história determina muito mais do que a possibilidade de transformações espaciais de uma certa grandeza e regularidade – concretamente, do andamento dos ponteiros do relógio – durante as transformações espaciais simultâneas de uma estrutura complexa. E, sem determinar ainda que coisa para além disso o tempo histórico afinal determina – sem querer, portanto, definir a sua diferença em relação ao tempo mecânico –, podemos desde já afirmar que a força determinante da forma histórica do tempo não pode ser totalmente apreendida por nenhum acontecimento empírico, nem absorvida completamente por ele. Um tal acontecimento, que seria perfeito no sentido da história, é antes um elemento empiricamente indeterminável, ou seja, uma ideia. A esta ideia do tempo preenchido chama-se na Bíblia – e esta é a sua ideia histórica dominante – o tempo messiânico. (BENJAMIN, 2016, p. 262).

Essa ideia de tempo messiânico ou messianismo judaico é muito cara à Walter Benjamin. Ela circunda certa zona de indeterminação. Aquilo que é colocado, por críticos-intérpretes, como a “fraqueza” de seu pensamento: uma ação pendular entra a metafísica e a visada marxista⁴⁰. A face teológica de Walter Benjamin, como podemos dizer, é parte fundamental de sua teoria da história. “Meu pensamento está para a teologia,

⁴⁰ Cf. Habermas, Jürgen. *Walter Benjamin: Consciousness-Raising or Rescuing Critique*. In: *New German Critique* No. 17, Special Walter Benjamin Issue (Spring, 1979), pp. 30-59

como o mata-borrão está para a tinta. Ele está completamente embebido dela” (BENJAMIN, 2018, p. 780).

Haveria no seu pensamento, todavia, uma separação sutil entre religião e teologia. Esta última seria aplicada enquanto princípio epistemológico não proselitista, como pode ser vista na Tese I: “Ele pode enfrentar qualquer desafio, desde que tome a seu serviço a teologia, a qual é hoje reconhecidamente pequena e feia e não ousa mostrar-se diretamente” (BENJAMIN, 2012, p. 241). Walter Benjamin identifica a teologia como “o anão corcunda”, marcada por uma época racionalista e descrente (a “morte de Deus” em Nietzsche) e pelo “desencantamento do mundo” (Max Weber)

No *Fragmento teológico-político*, texto da juventude, escrito em 1920, já é possível observar a aproximação que o filósofo judeu faz da teologia com princípios marxistas (sobretudo sob influência de Ernest Bloch, contemporâneo e amigo de Walter Benjamin).

Só o próprio Messias consuma todo o acontecer histórico, nomeadamente no sentido de que só ele próprio redime, consuma, concretiza a relação desse acontecer com o messiânico. Por isso, nada de histórico pode, a partir de si mesmo, pretender entrar em relação com o messiânico. Por isso, o reino de Deus não é o *telos* da *dyanmis* histórica – ele não pode ser instituído como um objetivo. De um ponto de vista histórico ele não é objetivo (Zie), mas termo (Endez). (BENJAMIN, 2016, p. 23).

O Messias em Walter Benjamin se torna uma apropriação profana do político. É anti-teocrático. Diz ele: “Por isso, a ordem do profano não pode ser construída sobre o pensamento do reino de Deus, por isso a teocracia não tem nenhum sentido político, mas apenas sentido religioso” (BENJAMIN, 2016, p. 23).

A apropriação que Walter Benjamin faz da teologia à sua teoria da história deve ser entendida a partir de seu método de construção, onde elementos incorporados pelo autor se inscrevem no processo de mudança na ordem de produção.

Walter Benjamin busca nas suas experimentações teóricas operar com ideias que se concretizam não nas bordas ou fronteiras, mas nos limiares. Naquela extensão onde a síntese vulgar não opera a última ação, e a própria atividade conceitual perde forças frente à potência e à complexidade da imagem. Imagem que busca na urgência do presente pensar o presente e trazer o viés político.

Nesse sentido, a teologia no pensamento de Walter Benjamin se torna uma imagem viva, enérgica e mobilizadora. “Do mesmo modo que uma força, ativada num certo sentido, é capaz de levar outra e atuar num sentido diametralmente oposto, assim também a ordem profana do profano é capaz de suscitar a vinda do reino messiânico” (BENJAMIN, 2016, p. 24).

Jeanne Marie Gagnebin em *Teologia e Messianismo em Walter Benjamin* (1999) argumenta que o Messias benjaminiano nos desvencilharia precisamente da querela entre o profano e o sagrado, o histórico e o messiânico. Uma vez que, segundo ela, a teologia (ao contrário da religião) não seria uma construção teórica dogmática, e sim um discurso ou saber sobre Deus, que é conhecedor da falta do seu objeto. Que lhe escapa, por situar-se num aquém ou além de qualquer objetividade. É uma “teologia inversa” que se recusa a nomear ou fazer imagens de Deus.

Esse entendimento partilhado por Gagnebin pode ser lido também em Michel Lowy e também Leandro Konder que dizia que Walter Benjamin não mantinha com a teologia uma relação de “compensação”, mas como “intensificação” da luta política emancipadora que, segundo ele, colocava a reflexão do messianismo numa relação de ajuda recíproca com a luta de classes (KONDER, 1989).

Ou seja, a teologia ocupa no pensamento de Walter Benjamin uma função crítica à compreensão dos sinais históricos que apontam para a superação do desespero, que foi o

presente histórico do fascismo e do nazismo. Ela se posiciona de maneira crítica à racionalidade da modernidade (ao tipo de experiência proposto pelo capitalismo no início do século XX), não necessariamente impedindo o tipo de reflexão secularizado ou acadêmico. Antes, em Walter Benjamin, ela viria acompanhada de elementos desconhecido que enriqueceriam, sobretudo, a reflexão do materialismo histórico.

O tempo-de-agora ou *Jetztzeit*, enquanto modelo do tempo messiânico de interrupção resumiria a história numa portentosa “abreviação”. Isto é, a temporalidade messiânica seria um tempo da “recapitulação”, onde o acontecimento experimentaria o tempo como *Kairós*; não apenas como a delonga de uma futuridade escatológica, e sim como possibilidade de rupturas. Em *Now Time Image-Space* (1998), Kia Lindroos analisa a dimensão do *Kairós* em Walter Benjamin. Segundo ela, essa instância temporal adquire um lugar central no pensamento do filósofo alemão, e nas teses sobre o conceito de história o *kairós* seria enfatizado como a ação revolucionária de ruptura. Uma forma de atuação com potencial de intervenção contra toda forma de continuidade de pensamento, ação ou compreensão política e histórica.

O *kairós* ou a *kariologia* de acordo com Giorgio Agamben (2005) seria uma alteração qualitativa na ordem temporal, na qual a historiografia não seria serva do tempo contínuo e linear, mas liberar-se-ia dele. Na temporalidade do *kairós*, seria possível aos sujeitos históricos perceber e aproveitar oportunidades favoráveis à escolha de sua própria liberdade no momento. A potencialidade do projeto kairológico benjaminiano, segundo Giorgio Agamben, estaria inscrita em cada instante do tempo humano, num presente que se abriga a possibilidade de ser a porta por meia da qual radicalmente o novo pode surgir.

Em *Aion, Kronos and Kairos: On Judith Butler's Temporality* (2007), Kattis Honkanen analisa como a temporalidade do *Kairós* possibilita a criação de um espaço onde é possível pensar para além da cronologia e sua causalidade temporal. Segundo ela, a temporalidade do *kairós* prescindiria tanto de determinar ou interpretar o movimento por meio da continuidade temporal, quanto de controlar o fluxo da ação do tempo através do seu esvaziamento.

Em Walter Benjamin, contudo, essa experiência do tempo-de-agora assume também um movimento singular à historiografia. O momento do “salto do tigre” em direção ao passado. O que isto significa? Provoca a explosão oculta do instante humano, requerendo uma nova compreensão potencial do passado. Impacta diretamente na ideia de pesquisa e de experiência histórica, indicando a emergência de novas possibilidades historiográficas.

Ao apresentar uma assimetria com Cronos, instaurando uma temporalidade do possível, a historiografia proposta por Walter Benjamin desenvolve com o *kairós* uma ideia de historicidade que não é fruto do enxerto do progresso; deslocando, assim, o conhecimento histórico da dimensão de puro ato à potência.

Isto coloca o presente histórico fora de uma relação pontual. Pois, o presente que se engendra a partir de um conhecimento histórico envolvido pela potência não pode ser visto separado do passado e do futuro. Antes, é um presente de uma outra ordem. Do instante. O instante em que o conhecimento histórico retomaria o *kairós* para pensar os fenômenos históricos e reinscrevê-los com a força e a experiência do possível. Ou seja, uma apreensão feroz das energias do passado que visa despertar a história do mito da temporalidade linear. Consequentemente, esse confronto passaria por uma interpretação política do passado e do presente e, ao interpretar essa mudança, a substituição das categorias históricas e políticas seria feita enfatizando as diferenças temporais.

Essas “diferenças temporais”, materializadas em textos, imagens e artefatos culturais que são experiências do presente serão tematizadas no próximo capítulo, que fecha de forma inacabada essa pesquisa.



Figura 1. Pranhca 79 do Atlas Mnemosyne. The Warburg Institute

III. ESCRITURA E IMAGEM

Abrimos este último capítulo refletindo sobre o estranhamento, a dúvida com a qual o nosso olhar se defronta com a *Prancha 79 (Figura 1)*. Como ler esta imagem? Como escrevê-la?

Em *As palavras e as coisas* (2016), Michel de Foucault lê e escreve *As meninas* de Diego Velázquez. Ele faz uma leitura histórica da relação entre linguagem e arte, ao exteriorizar o movimento de passagem de uma episteme à outra, que pode ser reconhecido naquela imagem. Em outras palavras, discerne os gestos de discontinuidades que sutilmente se filiam na tela, exibindo a própria modernidade. Na *prancha 79* de Aby Warburg temos um outro tipo de representação visual, que já não se relaciona com o modelo tradicional de representação. Ao realizar uma espécie de compilação de outras imagens, distantes no tempo e no espaço, Aby Warburg coloca em embaraço toda a intenção de escrita *sui generis*. Ela é uma imagem em movimento, apresentada intencionalmente de forma tramposa em relação a arte clássica ocidental, que faz transitar um conglomerado que vai da Eucaristia ao paganismo até à questão do fenômeno da mobilização das massas. O que Aby Warburg escreve com essas imagens?

Uma crítica à História da Modernidade a partir de sua estética civilizacional. Aby Warburg (1866 – 1929) é um teórico que parte do campo da história da arte, mas que coloca em questão o próprio conceito que se tem de História. De modo particular, de se escrever a história. De narrá-la, fora de uma perspectiva sucessiva, progressiva ou linear.

Seu grande projeto, o atlas, perturbou esse modelo de escrita da história que tanto tenta acalmar os fenômenos históricos e fornecer uma explicação muito coerente e limpa dos acontecimentos. Enquanto historiador da arte, trava ferrenha crítica aos modelos de normatividade da Disciplina, abrindo os seus limites para outros campos do

conhecimento: uma “arqueologia dos saberes”. Especialmente da Antropologia, mas também da Psicologia Social, da Filosofia e da Cultura Visual. Disto, dessa atitude desarraigada, depende-se onde está o aspecto contemporâneo de seu pensamento, que se mostra na maneira como forja uma zona intempestiva entre escritura e imagem.

Este é um aspecto que Walter Benjamin já apontava, quando nos dizia que as transformações na obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica poderiam ser vistas como uma ferramenta capaz de produzir, por meio de combinações e interposições de imagens, fragmentos que atuam como cortes na forma de se escrever a história.

O que é comum tanto no pensamento de Walter Benjamin quanto no de Aby Warburg é a necessidade de se pensar um lugar para a escrita de imagens que não cessam de migrar para o presente e não são reconhecidas pela forma como a historiografia as dispõe. Quer dizer, admitir uma imagem é diferenciá-la. Não a tornar diferente, simplesmente. Mas produzir semelhanças que estão informes, que produzam ligações das citações exibidas. Oportunizando interrogações de uma diante da outra, permitindo-as falar de um desejo de amanhã.

1. O declínio da experiência: a questão do narrador/historiador.

A redefinição da escrita da história proposta por Walter Benjamin emerge de uma crítica radical da modernidade e de sua ideologia do progresso. Na poesia de Charles Baudelaire (1821 - 1867), ele encontra um rico arquivo que expõe as “origens” da modernidade e a efemeridade da vida na metrópole. No texto *Sobre alguns temas em Baudelaire*, o filósofo aponta um primeiro diagnóstico para o desaparecimento da experiência como uma perda central na modernidade. Para ele, na cidade moderna, o indivíduo estaria

envolvido num turbilhão de choques, que o colocaria numa relação de massa amorfa, em diálogo com uma série de colisões e um intenso tráfego de informações.

Essa superestimação alteraria a estrutura da experiência e as condições necessárias à sua produção e retenção. “Baudelaire contou com leitores que se veem em dificuldades perante a leitura de um poema lírico” (BENJAMIN, 2015, p. 105). Analisando Charles Baudelaire, ele constata como as condições à recepção da poesia lírica estariam deterioradas, uma vez que “só excepcionalmente se encontra com a experiência dos leitores. E isso é possível porque essa experiência se modificou na sua estrutura” (BENJAMIN, 2015, p. 106).

Na base desse esgotamento da experiência na modernidade estão as modificações do modo de produção. Walter Benjamin investiga no surgimento e propagação do jornal um dos fatores dessa modificação da experiência: “O jornal é um dos muitos indícios dessa redução” (BENJAMIN, 2015, p. 109). Para Walter Benjamin, o jornal seria uma interface onde o acontecimento tem sua disposição fundamental modificada. Nele se apresentariam acontecimentos coletados de diferentes fontes, informações que se tornam relevantes a partir da voracidade ou o estado de impaciência do leitor. Haveria na própria forma como a imprensa objetiva a assimilação da informação pelo leitor a produção de um tipo de experiência que desliga o acontecimento da experiência da experiência de quem lê. Ao aproximar o leitor de acontecimentos isolados, segundo Walter Benjamin, a imprensa limitaria a perspectiva da experiência.

Historicamente existe uma concorrência entre as diversas formas de comunicação. Na substituição do antigo relato pela informação e desta pela sensação reflete-se a crescente redução da experiência. Todas essas formas, por seu lado, destacam-se da narrativa, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Para ela, não era importante transmitir a pura objetividade do acontecimento, como faz a informação; integra-o na vida do contador de histórias para passá-lo aos ouvintes como experiência. Por isso, o contador de

histórias deixa na experiência as suas marcas, tal como o oleiro deixa as das suas mãos no vaso de barro (BENJAMIN, 2015, p. 109).

É nesse contexto que, para Walter Benjamin, a atividade do narrador tradicional entraria em declínio gerando a “pobreza da experiência”. O modelo de informação que se desenvolve com a plataforma do jornal é um modelo que alimenta o leitor a partir de sua própria “impaciência consumidora, seu anseio pela fonte de informação diária” (BENJAMIN, 2008, p. 359)⁴¹.

Não obstante, e esse é um dos aspectos que pode gerar uma leitura unilateral dos prognósticos benjaminianos, pois, se por um lado ele vê no surgimento do jornal um elemento de condução da destruição da experiência, por outro, ele vê também a potencialidade que se apresenta nessa estrutura de informação. Walter Benjamin vê na escrita jornalística muitas funcionalidades e também uma capacidade de integração, capaz de contribuir para a criação de outra experiência. Seria, portanto, necessário compreender seus mecanismos e formas. Desenraizá-las do domínio do capital e refuncionalizá-las em favor das mudanças sociais.

O impacto da escrita jornalística incidia diretamente na modificação da própria noção de linguagem e de sua representação. Ao abrir espaço para a inserção de suas opiniões e críticas, o jornal permitiria ao leitor a condição de “autor”,

O jornal permitia ao leitor uma condição de autor, ao abrir espaço para inserção de suas opiniões e críticas, relegando ao segundo plano a necessidade de ostentar qualquer “especialidade erudita”, comum aos espaços de escrita fechados. Essa é uma potencialidade que impressionava Walter Benjamin: a “democratização” e “deseletização” da escrita, efeito produzido pela atividade do jornal, que enquanto forma se apresentava

⁴¹ Cf. Benjamin, Walter. The newspaper. In: The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media. England: Harvard University Press, 2008.

como uma obra produzida para o coletivo e, em certa medida, de forma coletiva. Ao mesmo tempo em que, na imprensa, o acontecimento perdia a força de sua condição fundamental, a experiência do usuário da informação se modificava na utilização da escrita como algo interativo e eficiente. Isto é, um paradigma da moderna sociedade de massa: “Aqui repousa um momento dialético: o enfraquecimento da escrita pela imprensa estabelece a fórmula de sua própria restauração, em uma imprensa diferente. Desde esse momento os escritores ganham em amplitude o que perdem em profundidade” (BENJAMIN, 2008, p.359). Na modernidade, portanto, a popularização da imprensa engendra outra experiência com a escrita ao desenvolver uma plataforma que coloca em movimento não só a atuação do desenvolvedor, mas também do usuário.

Como essa transição de uma “profundidade” para uma “amplitude” afeta a historiografia? A questão que se apresenta para Walter Benjamin é a seguinte: o tipo de historiografia que se constitui a partir do século XIX teria sua produção de sentido afetada, no que diz respeito à sua possibilidade de representação e de recepção, pois a narrativa produzida pela historiografia historicista, ao se fixar numa ideia de história vista como processo contínuo e teleológico, não seria capaz de traduzir a verdadeira novidade dos fenômenos históricos da modernidade. Ou seja, o declínio da experiência acarretaria, conseqüentemente, numa crise da memória e, por conseguinte, numa impossibilidade de reconhecer e narrar o autêntico acontecimento do presente histórico.

Para que fosse possível a escrita da história, nesse contexto de declínio da experiência e de crise da memória, Walter Benjamin alerta que se deveria estabelecer outra relação com a narrativa, diferente desta que se apresentava em declínio com a figura do “narrador” tradicional. Para isso, a primeira questão que ele enfrenta é: uma vez que a experiência narrativa (*Erfahrung*) está em declínio, que outra possibilidade narrativa seria possível?

Como coloca Jeane Marie Gagnebin, no prefácio das obras escolhidas I (2012), com o enfraquecimento da *Erfahrung* na modernidade, o conceito que Walter Benjamin propõe para traduzir essa nova vivência seria *Erlebnis*. Segundo ela, uma espécie de vivência

onde está ausente o vínculo profundo do individual com o coletivo pela força da transmissão da memória.

A partir da modernidade, portanto, não seria mais possível, para Walter Benjamin, estabelecer pela narrativa tradicional, aquela condição profunda (*Erfahrung*), que em certa medida o historicismo ainda pretendia, ou seja, de uma historiografia como disciplina propedêutica. Na esteira aberta por Friedrich Nietzsche, Walter Benjamin entende que a historiografia perdera a força de dar “conselhos profundos”, sendo necessário, nesse contexto, que o historiador se dê conta desse “empobrecimento” não de modo niilista (como proporá noutra certa face da historiografia “pós-moderna”), e sim numa perspectiva de reconstrução.

É próprio do pensamento benjaminiano esse “pessimismo organizado”, quer dizer: buscar a redenção, o novo, no momento próprio da destruição. Em *O autor como produtor* ele destaca: “a tarefa mais urgente do escritor moderno: chegar à consciência de quão pobre ele é de quanto precisa ser pobre para começar de novo” (BENJAMIN, 2012, p. 131). Noutra parte, ele anota: “Entre os setores mais atrasados da população, quando o assunto é explorar sua própria experiência social, estão os escritores”. (BENJAMIN, 2008, p.355).

Um segundo diagnóstico fundamental a esse respeito pode ser verificado na resenha que Walter Benjamin faz sobre o romance de *Berlim Alexanderplatz* (1929) de Alfred Doblin. Essa resenha publicada em 1930 recebe o título de *A crise do romance*, e a sua observação central diz respeito à crise do modelo clássico de narrativa centrado na figura do herói. “A tradição oral, patrimônio da epopeia, nada tem em comum com o que constitui a substância do romance” (BENJAMIN, 2012, p. 55).

Apoiado na Teoria do Romance de Gyorgy Lukács, Walter Benjamin faz uma distinção fundamental entre Épica e Romance. Para ele, a épica estaria ligada a arte narrativa tradicional, que teria na oralidade sua fonte de transmissão e de experiência. Ao passo que, o romance seria uma forma análoga a experiência do indivíduo burguês ensimesmado da modernidade.

O poeta épico seria aquele que ouve, que escuta. Que coleciona e colhe, aquele que repousa, sonha no coletivo. Tem o poder de dar conselhos. Tem raízes na “tradição oral” (contos de fadas, provérbios, sagas,) narrativas. O romancista, por sua vez, separou-se do povo. É o indivíduo em solidão, incapaz de dar conselhos. Sem vínculo com a tradição oral.

Ou seja, o romance seria (enquanto forma) uma ruptura com a dimensão tradicional da narrativa épica, que era possível a partir de um tipo de experiência ainda não fragmentada. O romancista moderno ao se distanciar da arte narrativa tradicional e do seu tipo de experiência histórica mergulha num mundo onde se poderia “fazer uma travessia marítima e cruzar o céu e o mar, sem terra à vista”. Para Walter Benjamin, esse seria o mundo de um indivíduo efetivamente solitário. A solidão seria marca indelével do romance; e figura a transformação do tipo de experiência que está posta para o homem na modernidade industrial. A epopeia clássica, de Homero e de Dante, diz Walter Benjamin, era urdida na oralidade, diferentemente do tipo de produção levado à cabo pelo o romancista que teria na solidão a sua própria matéria de trabalho.

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fadas, sagas, provérbios, farsa – é que ele nem provém da tradição oral, nem nela penetra. Essa característica o distingue, porém, sobretudo da narrativa, que representa, na prosa, o espírito épico em toda a sua pureza. Nada contribui mais para a perigosa mudez do homem interior, nada mata mais radicalmente o espírito da narrativa do que o espaço cada vez mais impudente que a leitura dos romances ocupa em nossa existência (BENJAMIN, 2012, p.56).

Walter Benjamin constata que com o romance há uma separação no vínculo entre o autor e o leitor. O indivíduo moderno seria um espectador de dramas urbanos e conduzido pelo efeito de choques, que se propagam no acúmulo de imagens mutáveis nas ruas da grande

cidade. Por isso, não recebe e nem dá conselho. Para Walter Benjamin, esse indivíduo moderno está insulado em busca de sentido à sua pobreza de experiência.

Essa relação que ele exerce com a metrópole e com o romance modifica sua forma de percepção e de recepção na modernidade. Agora, ele desponta longe do fenômeno de trocas de experiências coletivas e é conjurado como artefato do *interieur* burguês. Lá, desconhece todo o valor propedêutico de ação histórica e se torna empresa de entretenimento ficcional.

Walter Benjamin se questiona como produzir uma historiografia com potencial de concretização nesse contexto histórico inenarrável das transformações na modernidade. O romance Berlim Alexanderplatz, de Alfred Doblin, seria, para Walter Benjamin, uma forma-narrativa que exaspera a tônica do “romance puro” moderno. Segundo ele, enquanto nesse contexto, o romance se volta cada vez mais para o indivíduo e à sua vida interior, a obra de Alfred Doblin se abre para a cidade. Berlim é o estrato narrativo tecido pelo o autor, fato que instiga Walter Benjamin a perceber a relação de transformação que a cidade moderna (estamos falando de um contexto de pós Primeira Guerra) desempenha na forma narrativa.

Nada contribui mais para a perigosa mudez do homem interior, nada mata mais radicalmente o espírito da narrativa do que o espaço cada vez maior e cada vez mais imprudente que a leitura dos romances ocupa na nossa existência. [...] essa tese é de Doblin. Ele expôs pormenorizadamente no primeiro anuário da Seção de Poesia da Academia Prussiana das Artes, e sua Construção da obra épica é uma contribuição magistral e bem documentada para a compreensão da crise do romance, que se institui com a restauração da poesia épica e que encontramos em toda parte, inclusive no drama. Quem refletir sobre essa palestra de Doblin não precisará mais ater-se aos indícios externos dessa crise, que se manifesta no fortalecimento da radicalidade épica. Não se surpreenderá mais com a avalanche de romances biográficos e históricos. Como teórico, Doblin longe de resignar com essa crise, antecipa-se a ela e a transforma em coisa sua. Seu último livro mostra que em sua produção a teoria e a prática coincidem. (BENJAMIN, 2012, p. 56).

A proposta narrativa de Berlim Alexanderplatz funciona, segundo Walter Benjamin, como uma virada no modelo narrativo do século XIX e inaugura, na perspectiva benjaminiana, uma escrita do século XX. Ela é uma obra, diz ele, cujo o “princípio estilístico é a montagem”: forma narrativa que faria o romance explodir estrutural e estilisticamente, abrindo novas possibilidades de caráter “eminente épico”. (BENJAMIN, 2012, p.57).

Na prática, Berlim Alexanderplatz tinha por desígnio criar caminhos que trouxessem outra representação da realidade social experimentada na metrópole moderna (que era a Berlim a partir dos anos de 1920). Mudanças que, segundo Walter Benjamin, Alfred Doblin incorpora à sua escrita. A técnica, as novas mídias do rádio e do cinema se encontram nessa obra numa junção com a escrita. É a partir deste diagnóstico, da mudança das condições de produção da narrativa que Walter Benjamin escreve anos depois seu célebre texto *O narrador* (1936), onde aprofunda a ideia de narrativa e experiência.

É a experiência da arte de narrar que está em vias de extinção. São cada vez mais frequente que, quando o desejo de ouvir uma história é manifestado, o embaraço se generalize. É como se estivéssemos sendo privados de uma faculdade que nos parecia totalmente segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. (BENJAMIN, 2012, p. 213).

O que Walter Benjamin analisa em o narrador é que com o declínio dessa narrativa, que se formava nesse tipo de experiência, a relação com o passado se torna, agora, privilégio da história escrita, a qual se expressa na forma de uma objetividade. É essa escrita (do historicismo), que ele denuncia ao elaborar suas teses em *Sobre o conceito de história e*, 1940.

Com o desaparecimento da narrativa tradicional se altera a possibilidade de transmitir o passado como experiência. Pois, segundo Walter Benjamin, a história escrita explica fatidicamente o significado dos acontecimentos, privando-os de um espaço necessário para a interpretação. Esse espaço seria um rasgo, onde residiria a possibilidade de se tomar o verdadeiro significado da experiência. Nesse sentido, para Walter Benjamin, a escrita da história instauraria sempre a continuidade do vencedor. Pois, o declínio da experiência que se dava com a narrativa oral afetaria também a produção de memória, que passa a se fixar na escrita.

É em nome da rejeição dessa escrita que Walter Benjamin pensa a relação da historiografia com uma outra escrita, fruto de um outro conceito de história. Uma escrita que busca em cada gesto a sua interrupção. Se o “narrador” está em declínio como bem mostra Walter Benjamin no texto de 1936, nas teses sobre a história ele apresenta a figura do “cronista” como um traço desta forma perdida: “o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história” (BENJAMIN, 2012, p. 242).

O elo entre o “narrador” e o “cronista” é que, para Walter Benjamin, eles atuam à beira do desaparecimento, da extinção. Como uma forma que persiste apesar de suas condições já terem se extinguido.

O texto de o narrador traz o título complementar: “Reflexões sobre a obra de Nicolai Leskov”, este, um escritor russo cujo a figura Walter Benjamin coloca como um dos últimos “narradores” – isto é, alguém que pode contar uma história – por manter vivo vestígios daquela experiência em declínio. Escrever, diz Nicolai Leskov, não é para mim uma arte liberal, mas uma profissão manual (LESKOV apud BENJAMIN, 2012, p. 242). Nicolai Leskov seria, para Walter Benjamin, um narrador em extinção, pois segundo o filósofo, engendrava um tipo de narrativa escrita que estava bem próxima da experiência da oralidade.

É essa escrita-fagulha que ele lê em Nicolai Leskov, que também, em certa medida, se reproduz de modo inventivo em Berlim Alexanderplatz que Walter Benjamin persegue ao observar as vanguardas.

2. As vanguardas: o surrealismo, a fotografia e o cinema.

Walter Benjamin adota uma forma única em todos os seus escritos. Um fluxo constante de forma e conteúdo, de fragmentação e experimentação. As vanguardas europeias do início do século XX atendem a esse processo de investigação, no qual Walter Benjamin busca uma nova perspectiva e representação das experiências históricas na modernidade. Como coloca Vacari (2007), a despeito do que faz George Lukács, que “condena as vanguardas artísticas como um todo”, Walter Benjamin vê no tipo de exercício proposto por essas correntes estéticas uma “saída para o círculo vicioso criado pelo nazismo entre arte e propaganda” (VACARI, 2017, p. 178). Em outras palavras, por meio delas ele volta a atenção à prática do historiador e dá continuidade ao seu impressionante esforço em oferecer à historiografia do início do século XX outra forma de apresentação que exaspere “o triunfo da vontade”.

Em *The Politics of Imagination* (2007), Tara Forrest destaca que o ponto central da análise de Walter Benjamin no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica está em perceber como as mudanças de percepção que ocorreram sob as condições da modernidade provocaram o enfraquecimento da experiência aurática e contemplativa e, por conseguinte, estimularam um novo tipo de “percepção distraída”. Walter Benjamin recorre ao estudo da distração como porta de entrada para aquilo que é da ordem do “acaso”. É o que ele faz quando analisa a função do gesto no teatro de Brecht, percebendo-o como elemento de ruptura que introduz o acaso. Ou seja, o “acaso” é tomado por Walter Benjamin como dispositivo metodológico e epistemológico que serve à investigação de objetos da realidade sócio histórica, de imagens espontâneas ou imagens do acaso.

No início do prefácio do drama trágico alemão, o filósofo alemão se refere a um certo aspecto “evadido” e “selvagem” da verdade. E o modo como ele decide lidar com essa condição fugidia e selvática da verdade é a partir da exploração potencial presente no fragmento e no ensaio. Isto é, lhe importa uma escrita distraída, descontínua e até mesmo vacilante, como o “anjo da história”. De modo que se é possível falar de uma verdade ela não teria outra forma a não ser a forma indireta, atravessada pelo dispositivo do fragmento, do acaso, da imagem. Em outras palavras, para ele só é possível olhar para a realidade objetiva a partir de seus próprios objetos em ruínas. A historiografia é pensada por Walter Benjamin como forma de apresentação desses objetos em ruínas, uma vez que sua condição narrativa também permite a montagem indireta e não linear desses objetos.

O tipo de abertura que empreende o filósofo busca traçar na própria escrita a intermitência que caracteriza a natureza vacilante com a qual ele concebe a verdade do conhecimento histórico. É nesse sentido que ele encontra na vanguarda surrealista uma espécie de método programático que colocaria em operação essa percepção distraída através da criação de imagens. Na construção historiográfica das passagens, esse método é apreciado como um modelo de produção que orchestra a síncope entre objetos heterogêneos. Segundo Michel Lowy, “fascinação é o único termo que dá conta da intensidade dos sentimentos de Walter Benjamin quando da descoberta do surrealismo em 1926-1927. [...] Como sabemos, foi essa descoberta que deu origem ao projeto das passagens” (LOWY, 2002, p.39)⁴².

É preciso, contudo, enfatizar que o interesse benjaminiano em relação ao surrealismo diz respeito ao seu potencial revolucionário e àquilo que ele chamou de “iluminação profana”. Para Walter Benjamin, como bem analisa Michel Lowy (2007), o surrealismo é menos um “movimento artístico” do que um empreendimento que explora a dimensão da poesia

⁴² LÖWY, Michael. A estrela da manhã: Surrealismo e marxismo. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002, p.39.

por dentro extraindo suas implicações revolucionárias. Isto significa que quando Walter Benjamin investiga as proposições do movimento surrealista, sua atenção especial está voltada à manifestação das “energias revolucionárias” que são liberadas pelo “pequeno córrego” dessa vanguarda.

Surgido na primeira metade do século XX, o surrealismo representa um mundo em fragmentação, de justaposição radical. Diz Benjamin, ele é um “estreito riacho, alimentado pelo úmido tédio da Europa de após-guerra” (BENJAMIN, 2012, p. 21). Uma tentativa de restabelecer o estatuto potencial da imaginação, que foi seriamente afetado pela traumática experiência bélica e o tipo de racionalidade engendrada pelo progresso. É nesse contexto que o crítico alemão explora as experiências surrealistas como método de escrita da história. Nele, o consciente e o inconsciente se interpõem fazendo da moldura surrealista uma visão à contrapelo da realidade mensurável. O real, entendido aqui enquanto uma produção limpa e esquemática, dá lugar a uma “estética do choque”, onde há indistinção entre “sono e vigília”.

Walter Benjamin publica em 1929, no contexto de consolidação do regime da social democracia alemã, o ensaio *O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia* (2012). O ensaio é repleto de “iluminações profanas”, onde o ensaísta busca expandir o cotidiano da modernidade no domínio da imaginação, fomentando um desvio com vistas à liberação da linearidade e do engodo historicista. Com o surrealismo, Walter Benjamin rompe as demarcações rígidas entre o “então” e o “agora” e desfigura o contínuo da história.

Ao contrário, do que em um primeiro momento se poderia pensar, a incorporação que Walter Benjamin faz do surrealismo como uma prática de composição historiográfica é menos uma fuga da realidade e mais uma espécie de aprimoramento do vivido (Willer, 2008). Na construção das passagens, o método de escrita surrealista serve ao desenvolvimento de uma arqueologia do presente, com ele Walter Benjamin vai extirpando o lastro das aparências sociais para descobrir a vivacidade dos objetos tidos como matérias descartadas: é a quebra da taxonomia categórica da representação e a

instauração de imagens que produzem uma desorganização da visão habitual da realidade histórica.

Essa desorganização teria a finalidade de oferecer um conhecimento histórico de outra ordem e qualidade, uma vez que envolveria um jogo intenso e significativo de desejos e motivações inconscientes fundamentais do coletivo social. Walter Benjamin, como já disse Michel Lowy, fica extasiado com a constelação de sentidos que o surrealismo cria, com a força alucinatória com a qual ele faz vibrar os objetos históricos, retratados e arrancados do seu contexto original. No ensaio sobre o surrealismo ele anota: “No momento, os surrealistas são os únicos que conseguiram compreender as palavras de ordem que o Manifesto nos transmite hoje. Cada um deles troca a mera gesticulação pelo quadrante de um despertador, que soa durante sessenta segundos a cada minuto” (BENJAMIN, 2012, p. 36).

Essa potência, com a qual o surrealismo é capaz de mergulhar os seus objetos é, para Walter Benjamin, contrastante ao tipo de expressividade das mercadorias que são expostas em suas vitrines. Ela lhes provoca um estranhamento – no sentido do *Unheimlich* freudiano – abrindo-lhe uma perspectiva potencial ou iluminação profana: uma imagem que desequilibra que se apresenta entre o “despertador e a vigília”. Qual significado dessa enigmática alegoria frequentemente usada por Walter Benjamin: Do despertador que “soa durante sessenta segundos a cada minuto”? A revolução. Para Michel Lowy, “do começo ao fim, o ensaio [do surrealismo] é sobre a revolução, e suas iluminações profanas são significativas na medida em que todas se referem a esse ponto de fuga final e decisivo” (LOWY, 2007, p. 31).

Esta visão sobre o surrealismo abrange, para Walter Benjamin, a forma como essa vanguarda se posiciona em relação ao próprio movimento das vanguardas, principalmente no que diz respeito à compreensão do seu próprio objeto e em relação a ideia de “Revolução”. Para Walter Benjamin, teria sido Aragon

O primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no “antiquado”, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos

objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos de reunião, quando a moda começa a abandoná-los.[...] Antes desses videntes e intérprete de sinais, ninguém havia percebido de que modo a miséria, não somente a social como também a arquitetônica, a miséria dos interiores, as coisas escravizadas e escravizantes, transformaram-se em niilismo revolucionário (BENJAMIN, 2012, p. 25).

O que Walter Benjamin chama aqui de “niilismo revolucionário” diz respeito à experiência de outras vanguardas (das quais também se apropria em certa medida), como por exemplo, o *Dadaísmo* e o *Futurismo*. Do seu ponto de vista, esses movimentos ambicionavam mais construir uma “antipoética”, que negava radicalmente os paradigmas estéticos tradicionais do passado do que reverberar as forças radicalmente poderosas do presente histórico. Em outras palavras, a produção de outras vanguardas se colocava, para ele, numa condição que se aproximava mais de uma negação do que um enfrentamento imanente. Ao contrário disto, o surrealismo com suas imagens profanas armaria, segundo ele, o gatilho da revolução.

O casal Breton e Nadja conseguiu converter, senão em ação, pelo menos em experiência revolucionária, tudo o que sentimos em tristes viagens de trem (os trens começaram a envelhecer), nas tardes dominicais desoladas nos bairros proletários das grandes cidades, no primeiro olhar através das janelas respingadas pela chuva de uma nova residência. Eles fazem explodir as poderosas forças “atmosférica oculta nas coisas (BENJAMIN, 2012, p.25-26).

O surrealismo, para Walter Benjamin, é a vanguarda artística que melhor consegue profanar, isto é, extrair de dentro da imagem o seu potencial político, não somente o seu sentido histórico (no sentido vulgar do termo). Quer dizer, o “truque” ou o “método” seria menos historicizar o passado, e sim politizá-lo. Nesse sentido, com a adução das imagens profanas, Walter Benjamin está sugerindo o valor potencial do surrealismo e de sua capacidade de fazer descerrar, a cada segundo, a porta estreita que libera a entrada de

uma revolução, na forma de se perceber politicamente os objetos que constituem o corpus textual da historiografia.

Uma escrita da história profana, pilar central da apropriação realizada por Walter Benjamin da vanguarda surrealista, possibilitaria a aproximação de realidades distantes e heterogêneas. Uma forma de traçar uma imagem que não reduziria de modo harmônico uma realidade à outra. Antes, incitaria sempre uma tensão, produto de uma irredutibilidade de uma camada à outra. Na obra das passagens, essa escrita profana é operacionalizada de modo a revitalizar o potencial epistemológico que lhe foi negado em favor da tradição do conhecimento discursivo racional, nos moldes da racionalidade lógico-matemático.

A proposta benjaminiana é a de promover a revalorização dessa escrita por imagens e do pensamento figurativo na dimensão da historiografia. Em outras palavras, a imagem profana surrealista serve à historiografia na medida que permite “afrouxar” zonas fronteiriças, criando limiares que tornam possível verter certa potencialidade do conhecimento histórico (WILLER, 2008). Essas novas potencialidades do conhecimento histórico, segundo Walter Benjamin, poderiam desadormecer o sujeito histórico para um vislumbre político frente às ruínas da modernidade. Esse seria o caminho da revolução presente no surrealismo.

Se por um lado, Walter Benjamin aponta para a possibilidade do surrealismo de criar imagens profanas, imagens que passariam pela fresta do onírico e do inconsciente, permitindo outro tipo de representação, por outro, ele aponta criticamente o perigo do surrealismo, sobretudo em Aragon, não observar a indistinção entre sonho e mito.

Para Rolf Tiedmann (2007), Walter Benjamin refuta o fato de Aragon preservar o mito tão somente na dimensão da própria mitologia, criando uma zona nebulosa de indistinção entre o "agora" e o "outrora". A crítica benjaminiana sugere que em vez de introduzir o passado no presente, o surrealismo poderia colocar "novamente as coisas à distância, permanecendo próxima da visão à distância do próprio domínio histórico, própria do

romantismo" (TIEDMANN, 2007, p. 19). A produção da técnica do despertar histórico é o desejo perseguido por Walter Benjamin.

A pequena história da fotografia, texto de 1931, exemplifica como Walter Benjamin vai construindo esse arcabouço epistemológico que tem como objetivo produzir, via conhecimento histórico, a técnica do despertar. Rajeev S. Patke em *Walter Benjamin, Surrealism and Photography (1998)* analisa como o filósofo esboça sua percepção sobre a forma como o desenvolvimento da tecnologia e de seu tipo de produção alteram o modo como um artista pode criar em relação ao tipo de material que ele produz e o seu impacto na sociedade. Ainda segundo ele, a fotografia seria celebrada por Walter Benjamin por sua capacidade em transmutar o menor fragmento em um autêntico fenômeno da vida cotidiana. Uma prática que espelha, de alguma forma, a intenção do Dadaísmo.

O fio da reflexão que vimos trazendo até aqui é o de recortar como Walter Benjamin vai incorporando ao seu pensamento e ao seu modo de escrever a história na primeira metade do século XX, elementos que orbitam o seu próprio presente histórico. Em *O autor como produtor*, texto apresentado em Conferência no Instituto para o Estudo do Fascismo em Paris em abril de 1934, Walter Benjamin compara o escritor ao fotógrafo. Segundo ele, para se escrever as singularidades do tempo histórico é necessário captar o que há de mais sutil em cada experiência da história. Algo como ter um olhar sensível, preciso e significativo. Tal qual como uma lente fotográfica perante a brevidade de seu objeto. Diz ele: “Mas só poderemos formular convincentemente essa exigência quando nós, escritores, começarmos a fotografar” (BENJAMIN, 2012, p. 138).

Incorporar a técnica da fotografia à escrita quer dizer fixar a imagem fugaz. Se o historicismo tinha por alvo a prática de figurar imagens eternas do passado, centradas em grandes acontecimentos ou figuras icônicas, a teoria da história que propõe Walter Benjamin quer a captura de uma centelha. Nesse sentido, a fotografia diz dessa possibilidade de duas formas: A primeira, como já dissemos é da “fixação”, a segunda, tem o caráter de “ampliação”.

Falemos, pois, desse segundo aspecto: a ampliação. Com a técnica de análise, Sigmund Freud conseguiu ampliar aspectos do que seria denominado de o “inconsciente pulsional”. Sua técnica psicanalítica consiste num trabalho de extração de pequenos fragmentos ou sequências narrativas que serão recolocadas numa relação mais abrangente, passando por um processo de ampliação. Com a fotografia, Walter Benjamin propõe o que ele chamou de “o inconsciente ótico”. Segundo ele, “só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional” (BENJAMIN, 2012, p. 1001-101). Interessa ao filósofo o poder da fotografia em transparecer uma profusão de imagens habitando “as coisas mais minúsculas”. Ao analisar as fotografias de plantas de Karl Blossfeldt (1928), Walter Benjamin se maravilha com a potencialidade das imagens que estão suficientemente ocultas e que agora passam a se tornar formuláveis. Karl Blossfeldt revela detalhes da cavalinha (um gênero de pteridófito), aos quais Walter Benjamin compara como as formas mais primitivas de uma coluna; nas samambaias, a mitra episcopal; em brotos de castanheiras, mastros totêmicos; no cardo, um edifício gótico (BENJAMIN, 2012).

Todas essas realidades permaneceriam inconscientes se não fossem reveladas pela lente da câmera e pela técnica de ampliação fotográfica, que é capaz de expandir uma imagem em dezenas de vezes. A ampliação torna consciente ao indivíduo aquilo que ele via sem discernir. Em outras palavras, o que era perceptível apenas pelo seu inconsciente ótico. Walter Benjamin está densamente interessado no impacto gerado por essas novidades técnicas, na dimensão da produção e da própria representação do conhecimento histórico e mais, está interessado em como elas poderiam se tornar capaz de retirar o objeto histórico do seu invólucro. Sua grande inquietação gira em torno de entender como essas novidades no domínio da reprodutibilidade técnica são capazes de promover uma atualidade inesperada, no âmbito da elaboração de uma ciência revolucionária.

Cada um de nós pode observar que um quadro, acima de tudo uma escultura, e até mesmo uma obra da arquitetura são mais facilmente visíveis na fotografia do que na realidade. A tentação de atribuir esse fenômeno à decadência do gosto artístico ou ao fracasso dos nossos contemporâneos é grande. Somos, porém, forçados a reconhecer que a concepção

das grandes obras se modificou simultaneamente com o aperfeiçoamento das técnicas de reprodução. Não podemos mais vê-las como criações individuais; elas transformaram-se em criações coletivas tão possantes que precisamos diminuí-las para que possamos assimilá-las. Em última instância, os métodos de reprodução mecânica constituem uma técnica de miniaturização e ajudam o homem a assegurar sobre as obras um grau de domínio sem o qual elas não mais poderiam ser utilizadas. (BENJAMIN, 2012, p. 111).

Fica claro nesse excerto o grau de elegibilidade que Walter Benjamin dá à técnica da fotografia enquanto elemento epistemológico. Para ele, haveria uma extensão potencial de princípios revolucionários desenvolvido pela vanguarda surrealista que se apresentariam também na fotografia. “O mérito dos surrealistas é o de ter preparado o caminho para uma tal construção fotográfica”. (BENJAMIN, 2012, p. 113). Essa ponte de criação de imagens profanas, iniciadas com o surrealismo será ampliada de modo formidável, posteriormente, no cinema russo que, segundo Walter Benjamin, alinhará criação e construção. Sobre o cinema russo, ele diz: “Não é demais dizer que as grandes realizações de seus diretores foram possíveis somente num país em que a fotografia não visa à excitação e à sugestão, mas à experimentação e ao aprendizado” (BENJAMIN, 2012, p. 113). Ao incorporar à história da fotografia o potencial surrealista, Walter Benjamin explora o seu potencial de ampliação, buscando destacar sua capacidade de oferecer à consciência modos de realidade que permaneceriam irrefletidos sem sua ação.

O segundo aspecto da fotografia que serve à teoria da história de Walter Benjamin é sua capacidade de fixar ou deter determinado objeto. Essa sem dúvida é, do ponto de vista metodológico, um grande contributo à forma como ele pensa a temporalidade e a escrita da história. A técnica da fotografia é capaz de preservar num espaço aquilo que é transitório no tempo. Sua potência está em deter uma dimensão substancial do movimento fugaz, intensificando num grau formidável a possibilidade da percepção humana.

Os resíduos históricos – que se perdem e não são trazidos à tona pelos processos de exposição da historiografia tradicional, fundada na identificação com os vencedores –

podem ser refletidos pela ótica da conservação da fotografia – desde que o historiador esteja atento a este fato. Nesse sentido, ao fixar, a fotografia conseguiria liberar o inconsciente ótico, tornando evidente um fragmento do domínio imagético que inicialmente estava velado ao estado natural da visão. Claramente, Walter Benjamin vê o potencial desse desenvolvimento técnico e suas implicações à elaboração metodológica de sua prática historiográfica, uma vez que a fotografia tem o poder de concentrar uma grande narrativa numa imagem. É o que ele faz quando fixa imagens reveladoras da modernidade como, por exemplo, o já citado *flâneur*.

Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos da sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através dos seus instrumentos auxiliares: câmera lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, assim como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (BENJAMIN, 2012, p. 100-101).

No ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, um de seus textos mais interdisciplinares – também fundamental à teoria da história, Walter Benjamin conecta a fotografia ao cinema. Este último, segundo ele, ao se ligar com a fotografia desenvolve um novo patamar para as artes visuais. O interesse de Walter Benjamin seja pela fotografia, seja pelo cinema diz respeito ao processo de produção e das condições históricas de surgimento dessas técnicas. Walter Benjamin (2012) reitera que o modo de organização da percepção humana é condicionado não somente de modo natural, mas também historicamente, e seu interesse está justamente em desvelar essas condições históricas da própria modernidade.

Ao colocar a imagem em movimento, o cinema vai além da fotografia. Se como falamos anteriormente, Walter Benjamin vê na fotografia um forte potencial epistemológico que serve ao desenvolvimento de sua teoria e escrita da história, com o cinema ele dá um passo significativo para pensar a relação do conhecimento histórico com a própria atualidade do seu presente histórico. Walter Benjamin se apropria dessa arte para colocar em num movimento de desterritorialização o próprio vórtice do tempo histórico, que a

historiografia positivista insistia em fixar numa imagem efêmera e, paradoxalmente, imutável. Ao se deparar com o cinema a pergunta benjaminiana é: como ocorre o movimento cinematográfico, quais seus limites e fronteiras, como traduzir o movimento da imagem posta em ação pelo cinema à escrita da história?

Para R. L. Rutsky (2007), a ideia de movimento das imagens cinematográficas foi logo cedo reconhecida por Walter Benjamin, que distingue na sua possibilidade de reprodução uma mudança na forma de percepção e recepção. O filósofo alemão reconhece, no ensaio da sobre a obra de arte, que a identificação das formas de artes reproduzidas tecnologicamente (como o cinema) não está na sua condição de “cópia”, e sim na sua capacidade de movimento. Capacidade de ser exibida e recebida em diferentes lugares. O declínio da aura, nesse sentido, seria o resultado próprio dessa portabilidade das imagens, de sua habilidade de mover-se por diferentes tempos e espaços.

O conceito de aura proposto por Benjamin é, ainda hoje, de certo enigmático. É preciso ratificar que o filósofo encara a perda da aura como algo positivo. Para ele, a originalidade da obra de arte estaria ligada ao culto ritual; assim, a sua extinção teria relação com o dismantelamento dos rituais e, por conseguinte, com a destruição da tradição. A obra de arte desaturizada perderia sua atmosfera de presença única, pois, em seu estado de reprodutibilidade técnica, ela fracassaria em sua tentativa sustentar uma unicidade. Para Walter Benjamin, isso aconteceria menos pelo fato de ser uma cópia em si (no sentido de “falsa”), e mais por não estar inabalável num lugar “fixo”, isto é, no contexto da tradição.

O que é determinante, para Rutsky, nesse processo de modificação da aura em Walter Benjamin não seria meramente o fato de que “imagens ou cópias” surgem para requerer o lugar do “original”, mas sim por sua capacidade de ser exibida em múltiplos lugares, rompendo a unicidade do espaço e do tempo. É nesse sentido que Walter Benjamin vê a positivação do declínio da aura: na relação com o movimento e a portabilidade difusa de imagens referente ao próprio processo de reprodutibilidade técnica que pode ser mais facilmente compreendido no tipo de atividade da imagem cinematográfica. Samuel

Weber em *Benjamin's abilities* (2008) observa como os aspectos espaciais e dinâmicos do texto benjaminiano, no ensaio da reprodutibilidade técnica, estão ligados à sua investigação dos movimentos de massa. A “massa” é marcada pela dispersão inquietante. Ela tem movimentos oscilantes, como a imagem do cinema ela é fragmentada, móbil. Espalhada em peças que requerem encaixe, associação, conexão e correspondência com novos arranjos. Esse movimento explosivo e flutuante do cinema e da massa está associado, para Walter Benjamin, à quebra da tradição. De modo que o cinema é, por excelência, esse agente dispersivo do movimento de massa.

O interesse benjaminiano nessas questões diz respeito ao deslocamento que tais mudanças provocam no conceito de história, portanto, na própria escrita da história. Os estilhaços, os fragmentos imagéticos que são arremessados pelo filme são também, para Walter Benjamin, restos de história, ruínas da história linear. A dinâmica da reprodutibilidade técnica colocada em ação pelo cinema explode o continuum da história, uma vez que a condição residual das imagens permite que ela seja deslocada de uma grande narrativa para ser absorvida fragmentariamente dentro de um estado de distração.

Essa constelação saturada de tensões, efeito da reprodução da imagem cinematográfica é incorporada à prática historiográfica de Walter Benjamin a partir do princípio da interrupção. As imagens dilaceradas pelo corte da montagem fílmica se predispõem a cada fração de tempo a serem reconstruídas, reelaboradas noutra relação: uma (sempre) nova chance revolucionária que é dada ao passado oprimido, dirá Walter Benjamin. À maneira da narrativa cinematográfica, o materialismo histórico benjaminiano reconfigura as imagens do passado noutra disposição, que potencialize a possibilidade de reconhecimento de suas forças revolucionárias pelo presente.

As investigações benjaminianas da fotografia e do cinema, aplicadas à teoria da história nos revelam, portanto, no que diz respeito tanto ao passado quanto à visualidade, que o ‘realismo’ da narrativa cronológica linear mais oculta do que revela a proporção multifacetada dos acontecimentos históricos. A fotografia com sua capacidade de ampliação e fixação da imagem e o cinema com a sua possibilidade de corte e movimento

da imagem interessam a Walter Benjamin na medida em que dão força para ler o que não está escrito.

3. Ler o não escrito

“The time is out of joint”. É o que diz o personagem Hamlet, diante do assombro de ter que tomar uma decisão que afetará o curso de sua história. Ao olhar para dentro do acontecimento, que orbita a morte de seu pai, o personagem de Shakespeare se desespera ao ver “o tempo desconcertado” e incapaz de lhe oferecer uma imagem incólume dos fatos. Para o príncipe Hamlet, resta agora a tarefa de ler no curso dos acontecimentos o que não está escrito e se haver com a ilegibilidade de uma história estilhaçada, na tentativa de recompô-la.

Giorgio Agamben (2018) fala *sobre a dificuldade de ler*, em texto de título homônimo. O filósofo italiano indaga sobre aqueles momentos em “que gostaríamos de ler, mas não conseguimos, e nos obstinamos a folhear as páginas de um livro, mas ele nos cai literalmente das mãos” (AGAMBEN, 2018, p. 105). O que ele entende aqui por leitura não diz respeito à decodificação signos linguísticos encadeados sintaticamente, é mais sobre a dificuldade de acessar e interrogar um “tal grau” que não cessa de ocupar e trabalhar na língua escrita, na tentativa de sempre “restituí-la àquele ilegível do qual ela provém e para o qual se mantém em viagem” (AGAMBEN, 2018, p. 110). Investigando o ato da leitura ele o destaca em três circunstâncias.

A primeira seria observada na vida monástica medieval, ele percebe o quanto a impossibilidade de ler era tida como um risco ao monge em atividade. Um sinal de desânimo, de falta de saúde da alma e uma associação com o pecado e com o demônio, que tornando impossível o ato de ler cerra o mundo, tornando-o ilegível. Giorgio Agamben chama atenção para isso e conclui: “Gostaria de sugerir-lhes que atenção a seus momentos de não leitura e de opacidade, quando o livro do mundo lhes cai das mãos,

porque a impossibilidade de ler lhes diz respeito tanto quanto a leitura, e talvez seja tão instrutiva quanto esta ou mais” (AGAMBEN, 2018, p.106).

A segunda circunstância da impossibilidade de ler se manifestaria na vida de pessoas comuns, os “analfabetos” por exemplo. Pessoas esquecidas com bastante rapidez, dirá ele: “que há apenas um século eram maioria, pelo menos na Itália”. Ele analisa o verso de um poema de César Vallejo – um poeta peruano do século XX – que escreve assim: “por el analfabeto a quien escribo”. Em seu texto, Giorgio Agamben defende que o sentido daquele “por” diz menos respeito da possibilidade de que o analfabeto leia, mas por outro lado que haja um outro escrevendo “em seu lugar”. É isso o que faz Primo Levi, segundo ele, quando “dizia testemunhar por aqueles que no jargão de Auschwitz se chamavam de mulçumanos”. Isto é, a testemunha não fala em seu nome, mas sim em nome daquele que foi impedido, nesse sentido, gerando um testemunho sempre lacunar e ainda assim necessário. O filósofo italiano aponta para a condição de um livro que é reservado a olhos que não podem lê-lo, e que de alguma forma foi escrito por mãos que não sabiam escrever. “O poeta ou o escritor que escreve para o analfabeto ou para o mulçumano tenta escrever o que não pode ser lido, põe o ilegível o papel” (AGAMBEN, 2018, p. 107).

A terceira circunstância, diz ele lendo Walter Benjamin, faz referência aos livros que não encontraram “a hora de sua legibilidade”. Seriam livros que estão à espera, que exigem serem lidos, mas ainda não o foram. O que Walter Benjamin diz aqui, e é reforçado pelo pensador italiano, tem relação com a emergência de uma leitura do que jamais fora escrito. É o que faz Walter Benjamin com a leitura de *As flores do mal*, de Charles Baudelaire, quando exhibe uma dimensão da escrita do poeta francês que não estava de algum modo legível no momento próprio de sua recepção.

“O caçador de pérolas”, é como Hannah Arendt chama o modo de Walter Benjamin de se apropriar de leituras, autores e objetos. Ele cria afinidades eletivas, por exemplo, para tirar de Goethe o melhor de Goethe. Em outras palavras: é a leitura escovada à contrapelo. Para João Barrento (2013) Walter Benjamin é

Um leitor de indícios, operando um desvio em relação às leituras dominantes (de factos ou de quimeras) que, por pequeno que seja, implica, naturalmente riscos. A permanência no limiar contém o perigo da indecisão (nada que Benjamin não conhecesse bem), a “topografia dos limiares” (Menninghaus), físicos e simbólicos integra os extremos da proteção e do medo do desconhecido [...]. Mas o “método” seguido implica e integra esses riscos, e é largamente compensado pela “salvação” que propicia do que há de mais essencial nos objectos – quase sempre textos – de que ocupa: aquilo a que chama o seu “conteúdo de verdade”. Se tivesse de resumir numa frase o método de Benjamin, diria que ele pretende descobrir o mais distante pela observação incansável e implacável do mais próximo. E isto exige um “desvio”, seguindo por vezes os mais imprevisíveis caminhos que levam à percepção do “modo de ser simples das coisas” (BARRENTO, 2013, p. 117)

É nesse sentido que o olhar de Walter Benjamin se aproxima do olhar de uma criança, menos num sentido do “infantil”, tido como algo pueril ou sem autonomia, e mais nos limiares daquilo que a criança carrega como potência para lidar com matérias que ainda não estão codificadas. Segundo Walter Benjamin, “a própria criança penetra nas coisas durante o contemplar [...]. Diante de seu livro ilustrado, a criança coloca em prática a arte dos taoístas consumados: vence a parede ilusória da superfície e, esgueirando-se por entre tecidos e bastidores coloridos, adentra um palco onde vive o conto maravilhoso” (BEJAMIN, 2009, p. 69). Em *A doutrina das semelhanças*, texto de 1931, Walter Benjamin remete à faculdade mimética, à possibilidade de vislumbrar semelhanças imateriais entre os sentidos filogenéticos e ontogenéticos. Os jogos infantis são, para Walter Benjamin, uma marca fundamental desses processos postos em ação pela criança. Pela imaginação ela transforma a natureza e a função que é imposta ao brinquedo pelo mundo adulto. Seria assim, segundo o crítico alemão, que objetos primitivos de culto como o arco, a bola, o cocar e a pipa se transfiguram propriamente em brinquedos. É preciso, diz ele, “superar o erro profundo segundo o qual o conteúdo representacional do brinquedo determina a brincadeira da criança, quando na realidade é o contrário que se verifica” (BENJAMIN, 2012, p. 266).

É pontualmente na heterogeneidade das formas de representação que Walter Benjamin investiga a forma como a criança ler no brinquedo o que não está escrito: “A criança quer puxar alguma coisa e se transforma em cavalo, quer brincar com areia e se transforma em pedreiro” (BENJAMIN, 2012, p. 266). Quer dizer, é na produção de semelhanças não sensíveis, ou na criação de afinidades não perceptíveis, que pode aparecer uma potencial relação entre o escrito e o que ele pode significar. Essa articulação imaginativa colocada em jogo pelo fascínio da criança é lida por Walter Benjamin como uma apropriação metodológica para leitura e escrita da história.

“Ler o que nunca foi escrito”. Esta forma de leitura é a mais antiga: a leitura antes de toda linguagem, a partir das entranhas, dos astros ou da dança. Mais tarde apareceram instrumentos intermediários de novas formas de leitura, das runas e hieróglifos. Tudo indica que nunca foram esses estádios que permitiram a entrada na escrita e na linguagem daquele tom mimético que em tempos foram os fundamentos das coisas ocultas. Assim sendo, a linguagem seria o grau mais elevado do comportamento mimético e o mais completo arquivo de semelhanças não sensíveis: um medium para o qual migraram definitivamente as antigas forças de ação e das ideias miméticas, até ao ponto de liquidarem as da magia (BENJAMIN, 2015, p. 59).

Para Walter Benjamin o passado deixa marcas de si mesmo, equivalentes às imagens que a luz grava sobre a chapa fotográfica. Tais imagens encontrariam no presente reveladores suficientemente ativos capazes de ler e revelar outros sentidos não escritos naquele passado e que ainda completamente nos cabe. Segundo Reyes Mate (2011), Walter Benjamin lê “o passado como se fosse um texto não escrito”. Nisto reside a possibilidade de sempre buscar e conjurar outras séries heterogêneas e mais “intempestivas”, como diz Nietzsche; de armar novas constelações integralmente díspares, aquilo que no curso da história nunca esteve.

Noutra parte, o filósofo anota: “Ao elaborar histórias, crianças são cenógrafos que não se deixam censurar pelo sentido” (BENJAMIN, 2012, p.66). A criança, em sua atividade mimética, elabora uma forma particular de percepção e ressalta uma habilidade de reconhecimento do que não está escrito. Essa fórmula - "ler o que não foi escrito" -

aparece em vários textos benjaminianos: no fragmento já citado sobre a origem da linguagem, nas passagens, no *Convulso M* sobre o *flâneur* e nas notas de redação das teses sobre o conceito de história; essa recorrência indica a atenção do filósofo para a seguinte questão: escrever a história é trazer à tona uma imagem do passado do que não foi, mas que de alguma forma se inscreve ainda numa linha do presente. Ao escrever o que ele chama de uma “pequena proposta metodológica para a dialética da história”, ele acrescenta:

É muito difícil estabelecer dicotomias para cada época, em seus diferentes domínios, segundo determinados pontos de vista: de 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 para contornos do vivo, do positivo. Por isso é de importância decisiva aplicar novamente uma divisão a essa 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 uma apocatástase histórica. (BENJAMIN, 2018, p. 762).

Ler o não escrito, para Walter Benjamin, seria escovar a história à contrapelo e fazer surgir dessa prática aquilo que foi considerado como a parte negativa excluída; é recolher nas cinzas do passado o fogo que ainda pode incendiar o presente. É traçar constelações perturbadoras do passado e do presente, que interrompa o fluxo de linearidade. Em outras palavras, seria suspender o conceito de tradição entendido enquanto uma transmissão de continuidades, que tomaria o passado como um todo ocorrido. O passado não pode ser totalmente histórico. Na perspectiva da historiografia benjaminiana, isto significa que ele só pode ser recuperado enquanto ruína, enquanto fragmento e sua representação teria na alegoria uma forma de apresentação.

4. Alegoria, ruína e fragmento.

Walter Benjamin organiza a sua teoria da história a partir do pensamento figurado e imagético, das transformações técnicas de reprodução, das modificações arquitetônicas na metrópole moderna. Ele percorre a história a partir da mercadoria, reconstruindo por meio das alegorias nelas contidas aquilo que, segundo ele, seria a autêntica imagem histórica do presente. As ruínas e os fragmentos de imagens, para o filósofo da aura, alegorizam aquilo que foi desconsiderado pela historiografia do progresso. Ao trazer significados para o que é da ordem do fragmento e das ruínas, Walter Benjamin expõe a força histórica desses objetos que rompem com o tempo do progresso ao se abrirem para o que ainda não foi.

Na Tese IX, a alegoria do anjo da história está sob esse amontoado de ruínas e fragmentos: "ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído" (BENJAMIN, 2016, p.14). A visão do anjo é a visão da catástrofe. É como catástrofe que Walter Benjamin vê a história e, dessa forma, ela só apresentaria seu potencial sentido a partir de seus próprios escombros e estilhaços e fragmentos. Enquanto a historiografia moderna tradicional vê os acontecimentos pelo prisma de uma estrada aberta pelo desenvolvimento e pelo progresso, um caminho claro e vivo de futuro, Walter Benjamin os vê da perspectiva de um amontoado de entulhos. Um complexo sem fim de objetos e experiências históricas, tornados materiais inúteis pelo decurso de um projeto que tematiza um tempo homogêneo. Revirar de forma crítica esses entulhos, destroços produzidos numa marcha imparável, era o desejo de Walter Benjamin quando pensa a sua concepção de escrita da história. Nessa perspectiva, escrevê-la é caminhar sobre cadáveres e demolições.

Ao investigar a origem do drama trágico, Walter Benjamin persegue esse objetivo e traça uma constelação entre um gênero literário e uma forma histórica. O gênero que ele investiga é gênero do barroco e a história, a moderna. Para ele, a historiografia moderna encontraria no aspecto alegórico do barroco a sua fórmula de representação por excelência, pois, em sua configuração histórica, o barroco desenvolve um tipo de

construção imagética que, no limite, é a verdade de um mundo profano sem Deus e, ainda assim, sagrado. Num mundo desprovido da Graça, o barroco no século XVI representaria, segundo Walter Benjamin, a impossibilidade da verdade totalitária afastada da transcendência. Em um mundo sem Deus, a obscuridade presente no barroco é um convite ao pensar. O pensar como alegoria. Para Reyes Mate é isso o que faz o anjo da história quando está "impotente na hora de dar uma resposta, mas já vislumbrou o problema: captou a vida que jaz debaixo dos escombros, ouviu o respirar do que parecia inerte, até escutou um leve sussurro que emerge do passado abandonado" (MATE, 2011, p.211). O barroco seria a manifestação de uma incongruência histórica. Por um lado, como já dissemos, exacerba o ideal de religiosidade, de culto e de fé. Por outro, reconcilia uma radicalidade profundamente política que aos olhos do poeta romântico excede em desarmonia.

Analisando o barroco espanhol, Walter Benjamin destaca como no teatro barroco a história humana, nua, crua e violenta, entra no palco, embora submetida ainda por uma ideia de redenção. Esta última se depara, segundo ele, com uma realidade tão vil do que são os conflitos e processos históricos que, no limite, chegam a vacilar, resvalando a experiência histórica à precariedade do mundo. Segundo Jeanne Marie Gagnebin,

Benjamin analisa com acuidade esta tensão entre o apego do barroco pela tradição religiosa e a emancipação crescente da história humana, na sua contingência e na sua crueldade, em relação ao quadro teológico herdado da Idade Média: o poeta barroco não consegue mais distinguir nenhum desígnio divino no caos do mundo e, à beira do abismo e desespero, se reequilibra pela confissão interpretando a vertigem que o submerge como uma espécie de prova ex negativo da insuficiência da razão e da necessidade da fé. A alegoria é a figura privilegiada deste movimento de redemoinho que, no fim, vai até destruir-se a si mesmo ou, então, salvar-se pela traição de sua mais profunda tendência (GAGNEBIN, 2014, p. 37).

O que Walter Benjamin entende por alegoria não se reduz a um simples modo de ilustração. A alegoria seria para ele uma forma de expressão (BENJAMIN, 2012, p.184). Como bem lembra Lutz P. Koepnick (1999), a tese rejeitada pela universidade de Frankfurt consiste na própria teorização desse modo de expressão e exposição metodológica. Nela Walter Benjamin operacionaliza uma crítica estilística ao barroco para dele ler o que não está escrito acerca de sua possibilidade como fundamento epistemológico à escrita da história. Jeanne Marie Gagnebin (2014) sustenta que a reflexão benjaminiana sobre o drama trágico se torna mais clara quando colocada sob a ótica mais ampla do ato de escrever. Segundo ela, o livro seria

um tratado pesado, de uma erudição quase sufocante, com afirmações compactas e poucos explicitadas, tratado em três partes cada uma dividida em numerosos parágrafos de tamanho semelhante sem que haja entre eles uma argumentação dedutiva, como se fossem blocos erráticos que exigem cada vez mais do leitor um exercício de alpinismo especulativo infinito, pois se renova a cada bloco/parágrafo (GAGNEBIN, 2014, p. 85).

Essas construções, blocos ou parágrafos assumem para Walter Benjamin a prática de um profícuo exercício de diferenciação e recusa da visão sistêmica da historiografia tradicional. Tentativa do filósofo ensaísta em criar caminhos que coloquem em relação de descontinuidade o alvo realista e a objetividade da rigorosa ciência moderna. As transformações da experiência na modernidade exigem de Walter Benjamin outra forma para circunscrever e descrever o seu objeto numa dialética entre o teórico e o poético. Uma forma de representação que renúncia o ideal de um conceito de história com pretensão à totalidade e totalização do passado.

Seria preciso, nesse sentido, para ele, desviar da escrita de um conhecimento histórico que tangenciava de maneira unilateral a orientação mecânico-matemática, esse desvio teria como caminho do meio a autorreflexão sobre a própria linguagem, nos seus limites

temporais e linguísticos. É nesse sentido que ele se volta às formas de expressão possíveis ao conhecimento histórico na modernidade, e encontra no barroco, na forma do fragmento e da ruína um modo de manifestação vivaz à historiografia, modo que coloca numa mesma tensão o próprio conceito de história e de sua representação (ou apresentação, como prefere Walter Benjamin). Numa dialética entre forma e conteúdo, ele forja um tipo de reflexão teórica que coloca em questão o lugar da escrita da história na modernidade, "insistindo nos momentos de descontinuidade, de salto, de interrupção, nas lacunas e nos rasgos do real e do pensar, momentos que, na linguagem poética, a cesura se configura" (GAGNEBIN, 2014, p. 90).

A alegoria enquanto forma de representação do passado permitiria ao historiador drenar imagens, dando a elas novos significados. Walter Benjamin contrapõe no drama trágico a fragmentação da alegoria à unidade do símbolo. Pois, enquanto o símbolo busca em sua representação uma totalidade ou verdade universal, a alegoria – que não compõe uma unidade – representa uma reunião ou montagem de ruínas e fragmentos que são particulares. Segundo ele, "na configuração simbólica, o belo formaria com o divino um todo contínuo", ao passo que "a apoteose barroca, pelo contrário é dialética. Consuma-se na alternância de extremos" (BENJAMIN, 2016, p. 170). Haveria, segundo o filósofo, no interior da alegoria uma tensão que seria sempre dialética (no sentido benjaminiano: não unificadora). Uma dispersão de ruínas que no seu caráter alegórico seria a presentificação do vivo-morto e só enquanto alegoria encontraria sua redenção.

Para Jeanne Marie Gagnebin, a empreitada benjaminiana é a de reabilitar a potencialidade que se apresenta na temporalidade da alegoria. Em *História e narração em Walter Benjamin (1994)*, ela analisa como a alegoria surge na tradição filosófica clássica de forma depreciativa - tanto pela sua arbitrariedade quanto pela distância que coloca entre o leitor e o contexto literal - e mais tarde será retomada pela tradição cristã, que com o gesto interpretativo alegórico conserva a verdade do texto pela distância de seu sentido literal, como por exemplo, podemos citar, as alegorias do Reino de Deus.

É preciso fazer um parêntese e lembrar que em 1940, momento em que desenvolve o seu último escrito (o texto sobre o conceito de história), Walter Benjamin está na crista da onda hitleriana que logo arrebentará sob ele na tentativa de fuga da França. Ainda que seja plenamente aceitável a crítica benjaminiana à guerra e ao nazismo, o seu grande inimigo não é outro senão o progresso. É a catástrofe do progresso que Walter Benjamin visa combater, até com o próprio corpo. Na tese X, ele escreve: "E procuramos evidenciar o alto preço que o nosso modo habitual de pensar tem de pagar por uma concepção de história que evita qualquer tipo de cumplicidade com aquela em que continuam acreditar esses políticos" (BENJAMIN, 2016, p. 15).

É desse assombro que Walter Benjamin busca a todo custo se desviar. Bem menos da técnica ou do capital, da modernidade em si e de seus efeitos de choques. É contra a forma artilosa como o progresso se apoderou das forças produtivas e do homem que Walter Benjamin luta. E interromper o progresso é romper com a lógica de continuidade com a qual ele não cessa de como um câncer se expandir.

Analisando os estudos de Friedrich Creuzer, nos estudos sobre o drama trágico, Walter Benjamin critica o caráter instantâneo do símbolo que faz coincidir o seu significante e significado, de modo que tal encontro repercutiria na sua estrutura temporal. Já a alegoria expressaria na sua construção uma sequência descontínua de momentos. É nesse sentido que Walter Benjamin toma a alegoria como forma de pensar a historiografia, como uma apreciação do tempo e da história. Em outras palavras, como forma de reabilitação da escrita e representação da história, naquilo que ela pode operar uma cesura na temporalidade do progresso.

A interpretação alegórica aponta, na concepção de história de Walter Benjamin, a compreensão da própria história da salvação. A alegoria seria à historiografia benjaminiana um duplo sinal: da queda do absoluto e a da promessa de reconciliação com a possibilidade de verdade e de representação.

5. Coleccionar, citar e montar: a instalação da prosa

Abrimos esse capítulo com uma imagem do Atlas Mnemosyne de Aby Warburg, um exímio exemplo de coleção, citação e montagem. Walter Benjamin era contemporâneo de Warburg e trechos de suas correspondências apontam o desejo que ele nutria de integrar o “círculo Warburg”, sobretudo, após a recusa da tese em Frankfurt. Para ele, se havia, naquelas circunstâncias, um espaço onde suas ideias encontrariam uma ressonância seria lá. Em carta de 26 de Outubro de 1926, ele escreve a Hofmannsthal:

Talvez eu possa, mais tarde, e para além do empenho de Walter Brecht, contar com o interesse do círculo de Hamburgo à volta de Aby Warburg. Entre os seus membros (com os quais não tenho relações), sei que posso contar com críticos de formação académica e ao mesmo tempo abertos à compreensão do livro; de resto, e precisamente do lado da ciência oficial, não posso esperar muita benevolência (BENJAMIN, 2016, p. 320).

Como se vê, Walter Benjamin tinha conhecimento do tipo de trabalho que se desenvolvia em torno das investigações de Aby Warburg. Por isso mesmo insiste na tentativa de associação a esse círculo de produção. Em suas pesquisas, Aby Warburg utilizava em larga escala um tipo de conhecimento que expressava uma profunda afinidade com a forma de conhecimento que Walter Benjamin vinha desenvolvendo. O atlas warburgiriano era estritamente visual. Um tipo de trabalho que se aproxima muito de uma forma de composição artesanal, mas com rigor técnico eminentemente moderno. Nas suas pranchas ou telas, há um exercício incessante de experimentação de colagens de imagens, recortes variados, detalhes sempre permutáveis de fotografias, desenhos antigos, esquemas: tudo montado num painel. Ele busca na exposição dessas imagens aquilo que chamava de *Nachleben*: a imagem sobrevivente. Segundo ele, haveria no interior das

imagens restos que permaneceriam vivos de outras épocas. (WARBURG, 2015). Uma espécie de memória de épocas anteriores que sobreviveriam nas imagens e poderiam ganhar expressão com o método da montagem.

Walter Benjamin trabalha a ideia de montagem como uma forma de conhecimento histórico que tornaria possível investigar a relação de sobrevivência das imagens em suas dimensões teóricas, históricas e políticas. Para ele, como bem analisa Susan Buck-morss, os objetos e materiais experimentariam a história ao lado dos seres vivos e carregariam dentro de si rastros de histórias que podem estar apagados ou distorcidos. A justaposição dessas imagens ou objetos traçaria uma correspondência ou afinidades – muitas vezes inesperadas, entre elementos que permanecem heterogêneos – e promoveriam um despertar para o conhecimento histórico. Walter Benjamin olha para a massa de fragmentos e ruínas que é a experiência de destruição do progresso e as reconfigura numa montagem que volta o nosso olhar histórico para uma percepção totalmente outra da experiência histórica da modernidade.

Essa proposta metodológica benjaminiana altera o relacionamento que se interpõe entre objeto e investigação, pois sua preocupação estaria mais em explicar as circunstâncias em que determinadas histórias se tornariam visíveis, que objetos têm maiores probabilidade de revelá-las e como traduzir essas experiências históricas em textos (ou imagens) do que a descrição analítica e linear da historicidade desse objeto. Haveria nos objetos, segundo Walter Benjamin, uma ambivalência, um aspecto de inquietação. Uma relação fendida e aberta que poderia se expor pela montagem.

É essa relação (de sobrevivência), ou de uma memória do lado de fora do eu, que Walter Benjamin busca desenvolver no processo de seleção e de investigação do seu objeto de estudo. Nesse sentido, os objetos teriam uma função reveladora e no momento certo, nas circunstâncias certas, as histórias capturadas por esses objetos seriam reveladas. Caberia, segundo Walter Benjamin, ao historiador forjar um método para explorar o seu objeto, uma vez que, para ele, objeto e método são dois lados da mesma moeda. Ou seja, para se opor ao método de investigação praticado pela historiografia do progresso, Walter

Benjamin entende que era preciso desenvolver um método que fosse subjacente ao próprio objeto histórico que ele investiga, no caso, a modernidade.

Três são os principais escritos de Walter Benjamin que tematizam a ideia de “coleccionar”. O fragmento *Desempacotando minha biblioteca* (2016), o ensaio *Eduardo Fuchs, colecionador e historiador* e as notas das passagens: *Convolutio O, colecionador*. Nesses escritos fica claro como o filósofo vê no ato de colecionar uma relação que passa a integrar a sua forma de investigação historiográfica. Para ele, a coleta envolve uma relação não utilitária com os objetos.

No fragmento “desempacotando minha biblioteca”, Walter Benjamin narra sua paixão pela arte de colecionar, fala sobre o significado de ser um colecionador de livros. Para ele, o ato de colecionar é a relação mais profunda que se pode ter com as coisas. É essa relação de coleção que ele busca desenvolver com a história, tratando o objeto historicamente. Colecionar seria uma médium de reflexão sobre a história, uma maneira particular de mergulhar em suas formas.

É isso que busca Walter Benjamin ao investigar a história como um colecionador. Reunir esses objetos históricos, e ao contrário do historiador tradicional – que em sua pesquisa também exercita o ato de reunir objetos – haveria no colecionador, na perspectiva benjaminiana, um senso de brincadeira na forma como os objetos são organizados depois de coletados. O colecionador seria um tipo de arquivista que organiza uma coleta e dela faz uma dispersão. É o que faz Walter Benjamin quando recolhe seus mais díspares objetos: brinquedos, formas gráficas, jogos de palavras ou livros infantis.

Essa forma como ele lida com os objetos exige do historiador uma atitude acurada de reflexão para pensar sempre o movimento em um mundo que fervilha. Uma dialética que combina uma abordagem empírica com uma abordagem imaginativa, pois a montagem é um tipo de construção historiográfica que pensa numa relação de obsessão com o movimento, sempre em forma de conhecimento inacabado. Que não se apressa em concluir ou parar.

Walter Benjamin chama atenção para o tipo de conhecimento histórico que deriva da montagem. Seria uma espécie de conhecimento “impuro”. Aberto ao não intencional, ao insight que surge na composição do fragmento que se expressa de modo singular. A montagem, como explora Walter Benjamin, é um tipo de conhecimento que não se abre para determinar seu objeto de forma total. Antes, explora vislumbres ou lampejos de revelações inesperadas. Nas passagens ele diz: “Nos domínios que tratamos aqui, o conhecimento existe apenas como lampejos. O texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo” (BENJAMIN, 2018, p. 759). São esses lampejos, esse ressoar, choques ou encontros entre citações, imagens e objetos que são gerados pela prática da montagem enquanto forma de conhecimento historiográfico.

Essa característica faz com que a repetição seja uma prática comum nesse tipo de construção. Nos escritos de Walter Benjamin encontramos tópicos, passagens e reflexões que se repetem em vários textos, por exemplo, elementos reorganizados em outra parte de seu trabalho para revelar novas afinidades com outros elementos. Ou seja, é uma relação de continuidade e descontinuidade. Uma quebra na rígida forma da representação, que no final do século XIX domina o cenário científico-acadêmico. Com o conhecimento por montagem, Walter Benjamin objetiva destruir a aura da verdade superabundante no poderoso nicho do positivismo, e com seu ensaísmo repensar, podemos dizer, um novo estatuto epistemológico, político e ético e estético para o conhecimento histórico.

A montagem será precisamente uma das respostas fundamentais ao problema de construção da historicidade. Porque não está orientada simplesmente, a montagem escapa às teleologias, torna visíveis as sobrevivências, os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, cada pessoa, cada gesto. Então, o historiador renuncia a contar ‘uma história’, mas, ao fazê-lo, consegue mostrar que a história não é senão todas as complexidades do tempo, todos os estratos da arqueologia, todos os pontilhados do destino. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 212).

Walter Benjamin experimenta uma série de metodologias potenciais que servem tanto para interromper o fluxo e a progressão do texto, quanto para permitir o significado da palavra escapar das regras gramaticais. Ou seja, ao escolher um objeto, Walter Benjamin entende que é possível desenvolver um método subjacente ao próprio objeto, mudando o relacionamento deste com a investigação. Sua preocupação está em explicar as circunstâncias em que tais histórias se tornariam visíveis, os objetos que têm mais probabilidade de revelá-las e como traduzir essas experiências históricas em texto, ou imagem. Para ele, o sujeito observa o objeto e vice-versa. Haveria nos objetos uma ambivalência, um aspecto de inquietação, uma relação fendida e aberta que encontraria no espaço criado pela montagem uma forma de expressão.

Ele escolhe examinar objetos que são colocados dentro de um contexto alegórico, como por exemplo o teatro histórico ou o drama trágico alemão. Nele, os objetos no palco são todos fragmentos evocativos de tempo: sinalizando neste caso a transição do século XVII para o XVIII.

Isto sugere claramente o interesse contínuo de Walter Benjamin em encontrar novas maneiras de escapar a rigidez do texto que figura o modelo clássico de representação. O seu livro *Rua de Mão Única* é o exemplo mais desenvolvido que temos a respeito de como Walter Benjamin procurou desenvolver sua narrativa historiográfica, e junto com ela sua metodologia da história. Nele suas práticas de coleta, escrita e montagem fornecem uma pista de como o filósofo pensava seu ofício de escrita. Ele tinha um fascínio pela forma como as crianças se aproximavam do mundo, pois em vez de imitar a criança cria fazendo uma associação entre palavras e objetos que nem sempre são fixos.

O caráter fundamental da montagem estaria na sua possibilidade de tecer relações que não estavam ditas a priori, a partir do intervalo, do caráter lacunar que ela cria. Segundo o dicionário Caldas Aulete, a montagem seria o processo de combinação de duas ou mais imagens, criando, assim, uma nova imagem sem que haja entre elas um ponto de fixação substancial.

A montagem como método de escrita da história está inclinada, portanto, para relações fugazes, para expressar experiências que estão mais à margem do que é revelado na experiência histórica do tempo linear. Ela atua com aquilo que é transversal, resgatando pequenos fragmentos esquecidos, sem perder de vista a própria limitação constitutiva que a coloca numa relação de impossibilidade de realizar totalmente o que ela mesma propõe. Em outras palavras, sua premissa é a tentativa. Tentativa de ao arrancar o fragmento de seu contexto original poder citá-lo num outro leque ilimitado de associações, formando um cristal, uma mônada caledoscópica de outras experiências históricas.

No texto *Caça as borboletas*, que compõe a coleção de fragmentos *Infância berlinense: 1900*, Walter Benjamin rememora a experiência de suas animosas capturas de borboletas “recordadas pela espaçosa caixa na parede” de seu quarto de juventude, lá onde, segundo ele, “se viam os começos de uma coleção de borboletas cujos exemplares mais antigos foram caçados no jardim do Brauhausberg” (BENJAMIN, 2017, p. 76). Acrescenta ainda, que elas lhe traziam “à memória caçadas ardentes” que tantas vezes lhe tinham “levado para longe de caminhos bem arranjados do jardim, para brenhas onde, imponente, enfrentava as conjurações do vento e dos cheiros, da folhagem e do sol, que provavelmente orientavam o voo das borboletas” (BENJAMIN, 2017, p. 76).

Walter Benjamin associa a imagem de uma criatura fugaz, como a borboleta, com uma vontade que remete ao brincar. Onde um jogo de busca sem a marca do traçado linear se instaura por caminhos, que se equiparam aos dos bosques ou florestas. Lugares onde o diferente mantém sempre uma relação de semelhança. A questão benjaminiana aqui diz respeito a apreensão do movimento, do “voo da borboleta”, como um gesto breve e fugidio. Pois, é somente quando a borboleta abre asas e voa que ela revela sua suntuosidade surpreendente e passageira. Walter Benjamin tem uma coleção de borboletas presas em um quadro, todavia compreende que para manter a visão do esplendor da borboleta é preciso segui-la na cintilação do seu movimento que rapidamente se afasta da vista.

O movimento a que se refere Walter Benjamin é o da temporalidade do acontecimento histórico. Um movimento vívido, como asas agitadas, que na montagem historiográfica seriam colocados em relação, produzindo novos movimentos. O pensador alemão vê nas imagens da modernidade um reduto de emoções, desejos que se intercambiam com rastros de experiências históricas. De modo que, para revelá-las é preciso desenvolver não somente uma abordagem epistemológica, mas uma dimensão estética. A montagem benjaminiana seria isso, a tentativa de combinar uma escrita para superar e estabelecer um ponto de fuga que traduza um sentimento e uma precisão matemática⁴³. Dito de outro modo, a montagem historiográfica benjaminiana diz respeito a uma esfera crítica e poética, que busca na criação de um imaginário uma ficção com força de realidade maior do que o real.

Nesse sentido, podemos afirmar que os ensaios benjaminianos são menos um arquipélago de ideias e reflexões por vezes místicas ou herméticas. Antes, trata-se uma caracterização de escrita elogiosa, poética, comovente e convincente. Na sua montagem, as palavras estão simplesmente lá de uma forma que Walter Benjamin as faz dançar.

⁴³ No final, do século XIX, a matemática está tomada por uma ideia de uma ciência exata e única. No entanto, existe dentro do próprio campo, intelectuais que buscam uma aproximação possível entre a precisão do cálculo matemático e aquilo que na ordem do pensamento se aproxima do inexato, do aberto e inacabado. Isto é, olham para a matemática (e para a ciência) não somente a partir de seus números racionais, mas também dos números irracionais. Gaston Bachelard (188-1962) é um expoente desse grupo de matemáticos que migram, ou melhor, aproximam zonas do conhecimento. Cf. Bachelard, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento* (1943); *A poética do espaço* (1957); *A psicanálise do fogo* (1938).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos ao longo dessa dissertação apresentar, na forma de uma constelação, uma imagem panorâmica de como se oferece no pensamento de Walter Benjamin uma ideia muito singular de Teoria e de Escrita da história, forjada em um dos momentos mais dramáticos da Modernidade Ocidental. O exercício de investigação e reflexão que nos conduziu até aqui teve como objetivo mergulhar na multiplicidade dispersiva de fragmentos que é a obra e o próprio pensamento de Walter Benjamin, na tentativa de visualizar como ele construiu uma aproximação com a historiografia e com a temporalidade fora da relação que estava dada pelo tempo do progresso.

Avaliamos o modo como Walter Benjamin foi tomando distância da ideia de ciência tradicional, buscando no seu próprio presente desvendar aspectos velados pelo sono do progresso que o permitissem contrapor a imagem que a modernidade fazia de si mesma. Nesse sentido, essa pesquisa buscou visualizar como o filósofo Walter Benjamin forja uma reflexão frutífera sobre a teoria e a escrita da história, que se torna o estandarte de sua forma de fazer ciência. Percebeu-se, pois, que ele faz isso abrindo mão do método de investigação que se apresentava como um sistema fechado e refutando todo percurso, ou caminho direto, que ligasse a imagem do objeto ao seu significado histórico aparente. De tal modo, ele rompe com o primado da representação historiográfica moderna, que assentava no trono da identidade, para forjar outra configuração de apresentação científica que escapasse, naquele momento, das armadilhas com as quais a ideia de progresso ia harmonizando simbolicamente na mercadoria todas as diferenças ou potências que o passado legava ao presente.

Isto é, onde o progresso olha à frente e vê a marcha da civilização, Walter Benjamin vê a barbárie: um monte de ruínas, destruição e morte. Contudo, é preciso frisar. Trata-se menos de um olhar pessimista em relação a modernidade propriamente dita, e mais um sobressalto com o mito com o qual o progresso impede a modernidade de despertar as suas forças históricas. Então, ao invés de rechaçar historicamente aquilo que a

modernidade ou mesmo o progresso apresenta, em sua forma material, Walter Benjamin acolhe esses objetos históricos modificando a relação que se pode ter com eles.

Em termos de prática de investigação historiográfica, esse olhar que Walter Benjamin lança para os objetos históricos se revelou, ao longo de nosso itinerário de pesquisa, extremamente revolucionário no seu tempo, pois leva em consideração não o caráter identitário ou condição acabada do objeto, e sim a sua propriedade de “desintegração atômica” (MATOS, 1993, p. 13). Isso antecipa, e muito, o que posteriormente ficou conhecido como “a nova história”. Ao esquadrihar, seja a história cultural dos livros infantis, da fotografia ou dos brinquedos, Walter Benjamin estilhaça e expande a noção de objeto histórico a domínios que não eram tratados pela ordem do discurso historiográfico que se levasse minimamente a sério. No entanto, esses objetos preservavam uma memória, como bem observou Walter Benjamin, uma imagem capaz de revelar a forma nua e crua que o presente, margeado pelo progresso, ocultava de si mesmo.

É assim que ele investiga nas construções de ferro, no interior burguês, nas passagens, nos resíduos e detritos o que a imagem fantasmagórica da modernidade torna menor, elementos que servirão de aporte epistemológico à sua teoria e escrita da história, que se abre para outra dimensão ou ideia de temporalidade.

Com a leitura e investigação de sua grande obra, *as passagens*, percebemos que a carga explosiva de sua teoria e escrita da história se concentra em atualizar o passado dialeticamente com o presente, revelando nessa tensão – que ele chama ora de imagem dialética, ora de *jetzeit* ou *tempo-de-agora* – uma carga explosiva de futuro que se lançaria não como um tiro de canhão, mas como o tiro de granada de que falamos com Bergson. São fragmentos de passado, os quais se ligando ao presente possibilitam uma escrita da história em permanente construção e montagem. Que tal qual a construção dos antigos mosaicos preserva na imagem seus interstícios, invalidando a visão de uma imagem homogênea ou fora da relação de diferença que cada fragmento mantém com o seu próximo ou equidistante.

A teoria da história em Walter Benjamin, portanto, só se dá em relação com aquilo que o potencial do passado é capaz de mostrar numa construção ativa com o presente. Atualizando-o num repleto de ‘*agoras*’ que se abrem, em múltiplas temporalidades, à diversas possibilidades de futuro. Nesse sentido, podemos refletir com Walter Benjamin que a forma de apresentação da historiografia deve suportar o potencial, ou melhor, deve potencializar do conteúdo, o volume e a força do objeto histórico que ela representa. De tal forma, que a escrita da história se torna ela mesma um objeto a ser melhor desenvolvido pela historiografia e, por conseguinte, objeto de atenção e reflexão dos historiadores. Pois, desenvolver uma relação de investigação com um objeto histórico é desenvolver uma investigação de uma forma assaz de apresentação do objeto histórico.

Como vimos, é o que faz Walter Benjamin quando se volta para a psicanálise, para a fotografia, para o surrealismo e para o cinema. Experiências de pensamento e de ação com as quais ele busca resvalar a concepção tradicional de conhecimento que se estrutura num conhecimento lógico-linear. Para interromper a linha de continuidade da história, Walter Benjamin constrói um tipo de conhecimento historiográfico que não se apresenta como mera linguagem, que busca uma representação espelho da realidade. Seu olhar, portanto, se volta para o modo de leitura e construção de mundo da criança, que não se detém no reflexo espelhado do objeto. “Nesses detritos, elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas assume para elas, e só para elas” (BENJAMIN, 1994, p.238).

Reconhecer o rosto da história. Em tempos de “Capitalismo e esquizofrenia” (DELEUZE, 1995), esse é um dos grandes desafios da historiografia hoje. A história, enquanto experiência do homem no tempo, é um fenômeno milenar. Mas a perda dessa experiência pelo homem é um fenômeno recente. Presentimo-la. Aqui e agora. A teoria e escrita da história de Walter Benjamin deve ser lida, portanto, como uma tentativa de repolitização da historiografia, que ao abrir mão da ideia de linearidade, se atualiza e se abre para outra dimensão da temporalidade onde coexistem uma multiplicidade de sujeitos históricos marcados pela diferença de projetos e apreensões de mundo.

Nesse sentido, as prescrições legadas por Walter Benjamin reúnem elementos que nos permitem visualizar fragmentos ou condições de possibilidade à teoria da história hoje. Isso se dá, a partir de um enfrentamento crítico ao tempo do progresso e seus esquemas de explicação da realidade, que cada vez mais avançam, tanto no Brasil quanto numa na esfera global, fazendo uso da violência e massificando, num todo homogêneo, as minorias. Experiências históricas dissonantes, que não se fazem perceber fora da marcha civilizacional empreendida há tempos na modernidade pelo progresso.

Em toda a sua obra, o pensamento historiográfico de Walter Benjamin está empenhado na investigação de uma prática de conhecimento histórico capaz de criar relações de diferenciação a partir do fragmento. Fragmentos de objetos marcados pela experiência de homens e mulheres que compõem a história, os quais reunidos numa constelação historiográfica crítica teriam como objetivo interromper o fluxo da história. É esse o desejo de Josué⁴⁴ que Walter Benjamin lê nos fragmentos de Charles Baudelaire: “Interromper o curso do mundo – esse era o desejo mais profundo em Baudelaire. O desejo de Josué” (BENJAMIN, 2006, p. 363).

É esse mesmo *desejo* que liga os pontos desenhados pela constelação dessa dissertação. Cabe-nos então, por fim, interrogar os limites que ainda fazem desse desejo um sonho, ou uma prática imperfeita, no sentido de uma tentativa de reflexão que necessita conhecer ainda mais seus próprios limites, a fim de se abrir para perspectivas mais seguras e despertar naquilo que ainda a faz vacilar.

Na condição de objeto inacabado, que se constrói na relação com o outro, pergunto, portanto. Quais os fatores de risco de uma abordagem que tematiza um tipo de escrita da história ativa, geniosa. Poética, política e crítica de um modo tal, que radicaliza seu processo de criação a partir da matéria prima de seu próprio presente, como fez Walter Benjamin? Atemoriza, ao mesmo tempo em que entusiasma, frases que se movem além

⁴⁴ Cf. Bíblia Sagrada. Livro de Josué, capítulo 10, versículo 12-15. Nova Almeida Atualizada, 2017.

de si mesmas em direção ao potencial limiar do conhecimento histórico. Uma abordagem não isenta de riscos, certamente. Contudo um risco que se deve correr ao circundar o ilimitado das imagens que requer tal qual uma escrita ilimitada. Excessiva e exuberante. Uma escrita da história como um limite indutor de vertigem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W.; **BENJAMIN**, Walter. *Correspondência, 1928- 1940*. São Paulo: Unesp, 2012.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFGM, 2005.

_____. *O que é o contemporâneo?* In: Nudez. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____. *Ideia da prosa*. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. *O fogo e o relato*. São Paulo: Boitempo, 2018.

_____. *A potência do pensamento*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

AGOSTINHO, Santo, Bispo de Hipona. **Confissões**. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

ALEVES, Hildebrando Maciel Alves. *A face historiadora de J. De Figueiredo Filho e a construção do cariri cearense, 2017*. (Dissertação de Mestrado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

ARANTES, Paulo. *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

_____. *Extinção*. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008;

_____. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Editora Forense, 2014.

ARISTÓTELES. *Física IV*. Trad. Arlene Reis. ANAIS DE FILOSOFIA CLÁSSICA, vol. V nº 9, 2011.

AULETE, Caldas. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa*. Lexicon, 2011.

AVILA, Arthur Lima de. “*O fim da história e o fardo da temporalidade*”. Tempo e argumento, Florianópolis, v. 10, n. 25, jul./set. 2018, pp. 243-266.

BARRENTO, João. *Walter Benjamin: Limiar, fronteira e Método*. OLHO D'ÁGUA, V. 4, N. 2 (2012).

_____. *Sobre Walter Benjamin*. Florianópolis, Editora da UFSC, 2013.

BATAILLE, Georges. Introdução. In: *O erotismo*. Tradução de Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAUDELAIRE, Charles. *Paraísos Artificiais: O haxixe, o ópio e o vinho*. São Paulo: L&M Pocket, 1998.

_____. *As flores do mal*. Trad. Guilherme de Almeida. São Paulo, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Escritos Sobre Mito e Linguagem (1915-1921)*. Organização, apresentação e notas de Jeanne Marie Gagnebin; tradução de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2011.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras Escolhidas v. 1). Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7 Ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras Escolhidas v. 1). Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7 Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Edição e tradução João Barrento 2ª edição FILOBENJAMIN. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.

_____. *Passagens*. Organização da edição brasileira de Willi Bolle, colaboração na organização da edição brasileira Olgária Matos. Tradução do alemão de Irene Aron. Tradução do francês de Cleonice Paes Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Tradução, apresentação e notas de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2002.

_____. *Rua de Mão Única. Infância Berlinense: 1900*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. *Rua de Mão Única. Infância Berlinense: 1900*. Trad. Rubens Rodrigues Torres. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Estética e sociologia da arte*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

_____. *Baudelaire e modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *Linguagem, Tradução, Literatura – Filosofia e Teoria Crítica*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

_____. *Imagens de pensamento: sobre o haxixe e outras drogas*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

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

BERGSON, Henri. A Evolução Criadora. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005.

_____. *O Pensamento e o movente*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2006.

BIBLIA SAGRADA. Tradução de João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica do Brasil. Edição Nova Almeida Atualizada, 2017.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: Representações da História em Walter Benjamin.* 2 Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

BRAUDEL, Ferdinand. *A longa duração.* In: Escritos sobre a História. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BRETAS, Alexia. *Imagens do pensamento em Walter Benjamin.* In: Revista Artefilosofia, Ouro Preto, n.6, p. 63-75, abr.2009.

BUCK-MORSS, Susan. *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades project.* MIT Press, 1989

BURKE, Peter. *A revolução francesa da historiografia: A escola dos Annales (1929-1989).* Trad. Nilo Odália. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

BUTLER, Judith. *Caminhos divergentes.* São Paulo: Boitempo, 2017.

CANTINHO, Maria João. *Walter Benjamin e a história messiânica: contra a visão histórica do Progresso.* Cadernos Benjaminianos. UFMG. Volume 2. N. 2. Agosto/2010. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/CMS/cadernosbenjaminianos>. Acessado em 24/10/2017.

CASTEL, Maria. *Notas sobre a recepção da obra de Sigmund Freud na Filosofia da História Benjaminiana.* In: Walter Benjamin: Experiência histórica e imagens dialéticas. Org. Carlos Eduardo Jordão Machado. São Paulo: Unesp, 2015.

CAYGILL, Howard. *The color of experience.* Canada: Kobo Editions, 2005.

CERTEAU, Michel De. *A Escrita da história.* Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2011.

_____. *História e psicanálise: entre ciência e ficção*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

CORTÁZAR, Júlio. *O jogo da amarelinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

CZIZEWESKI, Grégori Michel. *É apenas um jogo: pensamento, condição humana e pós-modernidade no final do século XX na história em quadrinhos os invisíveis, de Grant Morrison*. 2016. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, 2016.

DAMIÃO, Carla Milani. *Crise da narração e crise do romance: o contexto histórico filosófico da teoria da narração em Walter Benjamin*. Dissertação de Mestrado. São Paulo, PUC-SP, 1995.

DECARTES, René. *Meditações metafísicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

_____. *O discurso sobre o método*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Ed 34, 2010.

_____. *O anti-Édipo: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Ed 34, 2011.

_____. *Mil platôs*. São Paulo: Ed 34, 1995.

DIDI-HUBERMAN, George. *Diante da imagem*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2017.

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

_____. *Cascas*. São Paulo: Ed 34, 2017.

_____. *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Quando as imagens tomam posição. O Olho na História – Volume 1.* Coleção Humanitas. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

_____. *Diante do Tempo. História da Arte e Anacronismo das Imagens.* Coleção Humanitas. Belo Horizonte: UFMG, 2015.

ESPINOZA, Baruch. *A vida do espírito: tratado dos três impostores.* São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FORREST, Tara. *The Politics of Imagination: Benjamin, Kracauer, Kluge.* Transcript Verlag, 2008.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso. A ordem do discurso.* Aula Inaugural no Collège de France, Pronunciada em 2 de Dezembro de 1970. Leituras Filosóficas. 11a São Paulo: Loyola, 2004.

_____. *Arqueologia do saber.* Rio de Janeiro, Forense, 2013.

_____. *As palavras e as coisas.* São Paulo: Martins Fontes, 2016.

_____. *Vigiar e Punir.* Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

_____. *História da sexualidade. A vontade de saber.* Paz e Terra, 2014.

_____. “*Nietzsche, Freud, Marx*”. In: Ditos e escritos, v. 2. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FREUD, Sigmund. *Moisés e o monoteísmo.* Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. *Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916).* Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *Mal estar na civilização*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. *A interpretação dos sonhos*. Tradução e notas de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

GAGNEBIN, Jeane Marie. *Limiar, aura e rememoração*. São Paulo: Ed 34, 2014.

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

_____. *Walter Benjamin e os cacos da história*. Editora N-1, 2018.

_____. *Teologia e Messianismo em Walter Benjamin*. Estud. av. vol.13 no.37 São Paulo Sept./Dec. 1999.

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

GILLOCH, Graeme. *Walter Benjamin: critical constellations*. Malden: Blackwell Publishers Inc., 2002.

GINZBURG, Carlo. *Os queijos e os vermes*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

_____. *Os fios e os rastros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GOMES, Emanuele Garcia. *Fantasia e História: Uma abordagem teórica em J. R. R. Tolkien*. 2017. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Uberlândia, 2017.

GRESPLAN, Jorge. *A dialética do avesso. Crítica Marxista*. Nº 14, 2002. Disponível em <[Http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/sumario.php?id_revista=14&numero_revista=14](http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/sumario.php?id_revista=14&numero_revista=14)>

HONKANEN, Kattis. *Aion, Kronos and Kairos: On Judith Butler's Temporality*. *SQS – Suomen Queer-Tutkimuksen Seuran Lehti*, 2(1). Noudettu osoitteesta. Disponível em: <https://journal.fi/sqs/article/view/53674>

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

IGGER, Georg. *Desafios do século XXI à historiografia*. In: Revista História da Historiografia. Ouro Preto, n.4. Março/2010.

LESLIE, Esther. *Walter Benjamin: Overpowering conformism*. Estados Unidos: Pluto Press, 2000.

_____. *Walter Benjamin. Critical lives*. Reaktion Books, 2011.

KAFKA, Franz. *O castelo*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

_____. *O Processo*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2005.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo: Martin Claret, 2009.

KOEPNICK, Lutz P. *Walter Benjamin and Aesthetics of power*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1999.

KOSSELEC, Reinhart. *Crítica e crise*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1999.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

LÖWY, Michael. *Aviso de Incêndio: Uma Leitura das teses 'Sobre o conceito de história'*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant; Trad. Das teses Jeanne Marie Gagnebin, Marcos L. Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Rio de Janeiro, Rocco 1998.

LÉVY, Pierre. *O que é virtual?* Rio de Janeiro, Ed 34: 2011.

LINDROOS, Kia. *Now-Time Image-Space: Temporalization of Politics in Walter Benjamin's Philosophy of History Art.* Jyväskylä: SoPhi Academic Press, 1998.

MACHADO, Ricardo. *O Nomadismo de Félix Peyrallo Carbajal.* Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal de Santa Catarina, 2016.

MATE, Reyes. *Meia noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin Sobre o conceito de história.* Unisinos, 2011.

MATOS, Olgária. *A Escola de Frankfurt: luzes e sombras do Iluminismo.* São Paulo: Moderna, 2006.

_____. *Benjaminianas: cultura capitalista e fetichismo contemporâneo.* São Paulo: Unesp, 2010.

_____. *O Iluminismo visionário. Walter Benjamin leitor de Descartes e Kant.* São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. *Os Arcanos do Inteiramente Outro: a Escola de Frankfurt, a Melancolia, a Revolução.* São Paulo: Brasiliense, 1989.

MONTAIGNE, Michel. *Ensaíos.* São Paulo. Editora 34, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. *A segunda consideração intempestiva. Da utilidade e desvantagem da história para a vida.* Rio de Janeiro: Relume Dumara, 2014.

_____. *O crepúsculo dos ídolos.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

NOBRE, Marcos. *A dialética negativa de Theodor Adorno.* Iluminares, 1998.

OSBORNE, Peter (org.). *A Filosofia de Walter Benjamin: destruição e experiência.* Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

PATKE, Rajeev S. *Walter Benjamin, Surrealism and Photography. Paper presented at Workshop on 'Literature as Revolt in Twentieth Century Europe', 17 August 1998, The*

University of Haifa, Israel (6th ISSEI Conference). Disponível em: https://courses.nus.edu.sg/course/ellpatke/Benjamin/benjamin_surrealism.htm

PEZOLLO, D. B. *Tecidos – História, Tramas, Tipos e Usos*. São Paulo: Senac, 2009.

QUIRIM, Diogo Jardim. *O filósofo e o sofista, em Isócrates: uma análise do discurso contra os sofistas*. TCC. Porto Alegre, UFRGS, 2010.

RANGEL, Marcelo de Melo. *Teoria e História da Historiografia: do giro linguístico ao giro ético-político*. In: História da Historiografia. Ouro Preto, n.17. Abril de 2015. p.318-335.

RICOUER, Paul. *Da interpretação. Ensaio sobre Freud*. Imago, 1969.

_____. *Tempo e Narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

RUTSKY, R. L. *Walter Benjamin and the dispersion of Cinema*. *Symploke* 15 (1):8-23 (2007). Disponível em: <https://philpapers.org/rec/RUTWBA>.

SANTOS, Laymert Garcia Dos. *Polítizar as nossas tecnologias*. São Paulo: Ed 34, 2011.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. *Ler o Livro do Mundo. Walter Benjamin: romantismo e crítica poética*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. *“História como Trauma”*, In M. Seligmann-Silva e A. Nestrovski (org.) *Catástrofe e Representação*. São Paulo: Escuta, 2000, pp. 73-98.

SILVA, Rafael Filter Santos Da. *O nacionalismo preto da Nação do Islã: entre Pretos divinos e negros fragmentados*, 2017. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

SOUZA, Laura de Mello. *O diabo e a terra de Santa Cruz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

VACCARI, U. “Benjamin e a obra de arte antiestética”. In: Viso: Cadernos de estética aplicada, v. X, n. 21 (jul-dez/2017), pp. 173-190.

VARDA, Agnes. *As praias de Agnès*. Documentário (2008). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qSG4tmAbg-o>. Acesso em 20/03/2018.

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WEBER, Max. *A ética protestante e o “espírito” do capitalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: uma biografia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

WILLER, C. *Surrealismo: poesia e poética*. In: GUINSBURG, J.; LEIRNER, S. O surrealismo. São Paulo: Perspectiva, 2008.

ZIMMER, Jörn. *Progresso e recordação em Ernst Bloch e Walter Benjamin*. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão; MACHADO Jr., Rubens; VEDA, Miguel (Org.). *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. Trad. de Marlene Holzhausen. São Paulo: Ed. Unesp, 2015.