

António Sousa Ribeiro *

Walter Benjamin, Pensador da Modernidade **

Walter Benjamin, pensador da modernidade: mais do que qualquer outro dos muitos qualificativos possíveis, parece-me ser este o que melhor quadra a este judeu alemão nascido em 1892 e morto em 1940, em Espanha, junto à fronteira francesa, preferindo suicidar-se a ser devolvido ao território em que o aguardava a certeza do cativo nazi. Pode ver-se algum simbolismo neste suicídio do protagonista de uma prodigiosa aventura intelectual feita da incessante transgressão de fronteiras, como resposta absolutamente coerente, há muito tempo planeada, a uma situação limite, o momento do choque definitivo com uma fronteira intransponível. Talvez por isso este fim dramático tem excitado sobremaneira a imaginação, não apenas intelectual, mas também estética, contemporânea: sirva de exemplo, entre muitos, a exposição intitulada “A pasta de Walter Benjamin”, um conjunto de trabalhos por um grupo de artistas britânicos recentemente apresentada no Porto no âmbito das II Jornadas de Arte Contemporânea. Esta mítica pasta conteria, como vai insistindo Benjamin junto dos seus companheiros de fuga, um texto decisivo, cuja salvação era imperativa e mais importante do que a própria vida. A exploração do mistério, nunca inteiramente desvendado, da identificação desse texto (a hipótese mais plausível fá-lo coincidir com as determinantes “Teses sobre a Filosofia da História”) revela-se, sem dúvida, uma via estimulante de abordagem a um autor para quem as categorias da precariedade e do efémero são consabidamente centrais. Mas um autor, ao mesmo tempo, cuja visão da história como catástrofe permanente foi sempre concomitante da interrogação dessa mesma história quanto ao potencial de salvação presente nas fugazes constelações de sentido que constituem a irrupção nela de um tempo-outro.

* Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e Centro de Estudos Sociais.

** Reproduz-se, praticamente sem alterações, o texto de uma conferência proferida, em 3 de Março de 1994, no 9º Encontro da Associação de Professores de Filosofia, no âmbito da temática “Pensar a estética hoje”.

Terão os textos de Benjamin sido salvos? À primeira vista, tudo indica que sim. Praticamente ignorado, mesmo na Alemanha, ainda nos anos cinquenta, ele foi redescoberto a partir da década de sessenta e conheceu um primeiro apogeu de recepção no contexto de intensa politização em torno do movimento estudantil (o que não deixou de ir de par com alguma unilateralidade, mas permitiu, pela primeira vez, ressuscitar e interrogar os grandes debates esquecidos dos anos vinte e trinta). Só em finais dos anos oitenta foi concluída a edição crítica, o que significa que Benjamin só está acessível de corpo inteiro desde data relativamente recente, faltando apenas publicar sobretudo alguma correspondência. Nos anos oitenta e noventa, finalmente, Benjamin, surge como objecto de toda uma indústria académica e intelectual (talvez só comparável, entre nós, à indústria Pessoa), uma indústria que se nutre entretanto, em certa medida, de si própria¹ e que há muito adquiriu dimensão internacional, com ramificações importantes, por exemplo, em França, em Inglaterra ou na Espanha, mas particularmente forte, por motivos que ainda abordarei, sobretudo nos EUA. Entre nós, só desde há pouco (e não sem suscitar controvérsia quanto aos critérios seguidos), começaram a surgir traduções a uma escala minimamente significativa, embora ainda não de alguns dos textos mais importantes. Talvez por esse motivo a indústria Benjamin não tenha aqui muitos representantes; no entanto, a avaliar por todo um conjunto de sintomas, não é por isso que, também entre nós, ele deixa de estar presente como mito cultural. Ironia suprema: o teorizador da perda da aura da obra de arte na era da reprodução mecânica transformou-se ele próprio num fenómeno aurático, objecto de um culto fascinado cujo núcleo racional ou cuja produtividade teórica muitas vezes dificilmente conseguem descortinar-se e entregue aos mecanismos fragmentadores da produção estética contemporânea.

Não desvalorizo, no entanto, apesar dos seus inevitáveis riscos, a apropriação “industrial” de Benjamin, que não tem deixado de traduzir-se em toda uma série de estudos de assinalável relevância. Também a concomitante mitificação do autor traduz afinal, necessariamente, uma percepção, mais ou menos fluida, da relevância dele para o nosso contexto

¹ Como observava recentemente um comentador, uma parte do que se escreve já nem é tanto sobre Benjamin, mas sobre as razões do fascínio por Benjamin.

cultural e estético contemporâneo. Não poderei investigar aqui exaustivamente em que medida essa percepção não assentará também nalguns equívocos; parece-me evidente, por exemplo, que o contexto pós-moderno de perda da legitimidade das “grandes narrativas” no sentido lyotardiano contribuiu em muito para fundamentar a aura de Benjamin como pensador do fragmentário e do efémero. A inegável dimensão sistemática desse pensamento tende, assim, a ficar na sombra. Mas é também inegável que se trata de um pensamento que vira resolutamente as costas às “grandes questões” da filosofia e toma como fonte do saber os aparentemente mais efémeros e insignificantes fenómenos.²

Não tenho, assim, dúvidas de que um dos principais factores explicativos da emergência do mito que hoje envolve o autor pode ser encontrado na essencial ambivalência da posição de Benjamin perante a modernidade: a profunda crítica explícita na filosofia da história benjaminiana mostra-se, efectivamente, imune à tentação daquela estratégia de hibernação, de carácter puramente defensivo, que, na feliz expressão de Habermas, marcou o pensamento, nomeadamente o pensamento estético, da Escola de Frankfurt (Habermas, 1972: 195-196). A crítica benjaminiana ao conceito de progresso inspirou decisivamente a tese da dialéctica da *Aufklärung* mais tarde desenvolvida por Adorno e Horkheimer, isto é, a crítica ao projecto da modernidade como autodestrutivo e a uma razão que, tornada instrumental, regressa ao estado mítico. Mas Benjamin não partilha da lógica da recusa global que, no respeitante à concepção da arte e da cultura, irá traduzir-se na intransigente negatividade da teoria estética adorniana e no hipostasiar da autonomia da arte como aporética “antítese social da sociedade”. Ele oscila entre essa recusa e um fascínio que não lhe permite partilhar da rejeição absoluta da cultura de massas, antes o leva a mergulhar no universo mercantilizado da cultura moderna, numa pesquisa obstinada, através de uma ultra-sensível micro-análise dos sintomas da modernidade, da dimensão salvadora, isto é, da possibilidade de constituição do sentido latente mesmo na relação com um quotidiano degradado.

² Já Gerschom Scholem chamou a atenção para as afinidades, neste particular, entre Benjamin e um outro autor entretanto também muito em voga, Georg Simmel, apesar da distância que o separa do impressionismo sociológico deste.

É fácil, assim, entender como, entre os monstros sagrados da tradição do pensamento estético alemão no nosso século — um Ernst Bloch, um Georg Lukács, um Adorno ou um Brecht — é a própria ambiguidade e abertura da posição de Benjamin que lhe assegura um lugar relevante na reflexão estética contemporânea. Um lugar muito enigmático, diga-se: a dificuldade dos textos de Benjamin, particularmente resistentes à leitura, na sua complexa trama especulativa, sustentada por um permanente jogo da metáfora e da analogia, convida por natureza, por um lado, a uma apropriação apenas fragmentária e, por outro, ao estabelecimento de monopólios concorrentes de interpretação. A este respeito, vale talvez a pena, à guisa de introdução, reproduzir uma pequena história, contada por George Steiner em recensão publicada em Outubro do ano passado no *Times Literary Supplement* (com o elucidativo subtítulo “Salvar Walter Benjamin dos seus acólitos”). George Steiner começa por evocar um encontro em Zurique com Gerschom Scholem, o grande especialista da Cabala e da mística judaica, amigo e correspondente de Benjamin durante mais de duas décadas, até a morte deste. Uma noite, narra-nos Steiner, eles entretiveram-se ambos, por sugestão de Scholem, a elaborar um lista completa dos requisitos mínimos a preencher por quem quisesse aspirar a ler Walter Benjamin com seriedade. A lista — aterradora — é a seguinte:

1. Um conhecimento mais do que íntimo da língua alemã capaz de escutar a novidade do discurso benjaminiano e de seguir toda a sua complexidade poética;
2. familiaridade perfeita com toda a tradição do Iluminismo e do Romantismo alemão, incluindo as respectivas fontes desde Mestre Eckardt e Jakob Böhme a Hamann, Herder e Hölderlin;
3. conhecimento dos movimentos da juventude de antes da Guerra, particularmente em Berlim, o meio em que se forjou a sociologia pedagógica de Benjamin, através dos ensinamentos de um Gustav Wyneken e de um Martin Buber;
4. leitura aprofundada do conjunto de escritores e pensadores, especialmente franceses, que complementaram em Benjamin a influência da tradição alemã: autores como Baudelaire, Proust e Gide, mas também Saint-Simon, Fourier, Blanqui;

5. o quinto requisito, ainda mais exigente, diz respeito à complexa relação de Benjamin com o marxismo, feita de oportunismo e convicção, de jogo e de adoção séria, ao sabor das relações com Bertolt Brecht, particularmente vincadas nos anos trinta, mas também com o marxismo messiânico de Ernst Bloch ou com a Escola de Frankfurt, especialmente com Adorno;

6. mas não é ainda tudo: o sexto requisito apontado por Scholem diz respeito à compreensão do significado do uso controlado de drogas por Benjamin e da procura a partir daí de novos campos de experiência e de discurso, traduzidos em conceitos como os de aura ou de iluminação.

7. o sétimo e último requisito — finalmente — diz respeito à relação com o Judaísmo, em si mesma um exemplo particularmente intrincado do problema da relação dos intelectuais judeus assimilados, por um lado, com a cultura alemã, de que eram e se sentiam participantes de pleno direito, e, por outro lado, com a herança cultural e religiosa judaica (o mesmo problema que, de diferentes modos, marcou autores como, entre tantos outros, Kafka, Freud, Schönberg ou Wittgenstein).

Elaborada a lista, Steiner pergunta a Scholem quantos leitores ele julga qualificados. “Um apenas”, é a resposta, acompanhada de um sorriso mordaz — resposta referida, é claro, à sua própria pessoa e em que há muito de ironia, mas, sem dúvida, também de convicção no assumir da pose de guardião e intérprete autorizado (Steiner, 1993).

A exigentíssima lista de Gershom Scholem é, afinal, profundamente benjaminiana na sua versão de um acesso ao sentido moldado de acordo com a visão cabalística dos quarenta e nove degraus que há que percorrer para atingir o interior da Tora e ficar de posse do mistério. Mas se há algo a que Benjamin convida é, por outro lado, a um modo de apropriação em que esta pose “autorizada” surge inteiramente deslocada, desde logo, porque os seus textos partem de uma noção essencialmente anti-substancialista e precária do sentido. Nele, o carácter sistemático e obstinado da busca filosófica da verdade vai de par com a fragmentação lúdica do universo estético e com a acentuação do papel do acaso na organização da experiência.

Regresso, pois, à questão formulada um pouco atrás, encerrando este breve parêntesis e recobrando o alento momentaneamente perdido face à dimensão das exigências de Scholem: Benjamin como pensador da modernidade será afinal um pós-moderno *avant la lettre*, apenas com o defeito, imperdoável à luz de alguns intérpretes americanos, de não ter lido Derrida? Irei ter presente esta interrogação ao abordar algumas das categorias centrais do pensamento estético de Benjamin, na medida do tempo de que disponho e dentro do espírito que julgo tem caracterizado estes encontros de filosofia — proporcionar uma perspectiva não demasiado especializada, mas, ao mesmo tempo, também suficientemente problematizante, de temas e autores relevantes para o nosso contexto de reflexão.

Começarei por adiantar que, num aspecto decisivo, Benjamin não é assimilável pelo contexto do pós-modernismo: o seu eclectismo, com efeito, só superficialmente pode confundir-se com a indiferença hedonista e com o cinismo epistemológico de algumas estéticas pós-modernistas. Para Benjamin, e nisto ele está em perfeita consonância com um Adorno, numa linha que, neste particular, se situa bem dentro dos pressupostos da *Aufklärung*, a relevância social do estético é um ponto de partida fundamental. Pensar o estético significa para ele, num sentido muito concreto, pensar a coisa pública, pensar a história e a sociedade e pensar o estatuto do sujeito na sociedade — muito longe, portanto, da irrelevância social ou da arbitrariedade simplesmente lúdica postuladas pela estética que se convencionou chamar pós-modernista e que justapõe paradoxalmente uma dinâmica de universalização do estético à aceitação pacífica da sua absoluta irrelevância para as sociedades contemporâneas. Talvez por isso, por não abdicar da noção da responsabilidade social da reflexão estética, chamou Susan Sontag a Benjamin, com alguma propriedade, o último dos intelectuais (Sontag, 1983: 133).³

O pendor esteticizante da cultura contemporânea, a ideia da universalização do estético, correspondente a uma efectiva neutralização do seu potencial e à submersão numa nova indiferença, são totalmente estranhos à concepção estética benjaminiana. Pelo contrário, a sua

³ É de Benjamin, aliás, a muito citada definição do crítico como “estratego da luta literária”.

análise tanto do universo mercantilizado da cultura de massas como do culto feiticista da grande tradição cultural encontra-se, em aspectos importantes, com a autocrítica da modernidade levada a cabo pelo modernismo. Em textos como “A personalidade destrutiva” ou “Experiência e pobreza”, de 1931 e 1933, respectivamente, ele introduz mesmo a figura de um “novo barbarismo”, que se reconhece por inteiro no ascetismo radical do modernismo e se exprime na capacidade de começar de novo e de preparar o terreno para uma humanidade capaz de “sobreviver à cultura” — e de sobreviver risonhamente.⁴

Benjamin recusa por sistema fornecer o quadro meta-teórico do seu trabalho de conceptualização. Diferentemente de Adorno, ele não deixou formulada uma teoria estética (mesmo a de Adorno, aliás, é, como se sabe, póstuma). O essencial princípio condutor da sua escrita é o da crítica imanente, um aspecto que, como veremos, é indissociável da sua noção da História como construção. O trabalho filosófico traduz-se, assim, para Benjamin, numa hermenêutica assente essencialmente no trabalho da crítica. Só essa crítica (definida através da sugestiva imagem de uma mortificação das obras) faz falar as obras, isto é, as salva para o sujeito. É por isso, como escreve Benjamin, que “todas as obras autênticas têm irmãos e irmãs no domínio da filosofia” (Benjamin, 1980a: 172),⁵ uma formulação que, permita-se-me mais um parêntesis, evoca a futura asserção de Adorno, na sua *Teoria Estética*, de acordo com a qual,

A arte necessita da filosofia, que a interpreta para dizer o que não é capaz de dizer, ao passo que isso só pela arte pode ser dito, ao não dizê-lo. (Adorno, 1981: 113)

Em asserções como esta de Adorno, poderá ler-se talvez ainda uma problemática afirmação do primado da filosofia. A mesma questão, que não irei discutir aqui nem considero decisiva, pode formular-se também no que toca a Benjamin. O que não pode deixar de notar-se é que a estratégia discursiva benjaminiana lança, por sistema, mão de instrumentos que são

⁴ Anote-se ainda que o próprio percurso biográfico de Benjamin revela traços da sociologia do artista modernista que nos são familiares, com a experiência do isolamento e da exclusão como ponto de partida e como consequência, ao mesmo tempo, da afirmação intransigente do princípio da crítica e da originalidade da aventura intelectual.

⁵ Todas as traduções são minhas.

essencialmente literários e que, como o uso da citação e da colagem ou a constituição da imagem insólita como núcleo retórico, pertencem claramente ao arsenal modernista. É bem visível nos textos de Benjamin, como fundamento do método, a mesma ascese em relação às grandes construções teóricas que domina grandes textos do modernismo como, para não irmos mais longe, *O homem sem qualidades*, de Robert Musil. Como se lê num passo do *Passagenwerk* (o “projecto das arcadas”, a obra fragmentária sobre “Paris como capital do século XIX” que Benjamin idealizou como a sua grande arqueologia da modernidade e em relação à qual chegou a formular a intenção de um trabalho constituído apenas por citações)⁶:

Adoptar para a história o princípio da montagem. Erguer, pois, as grandes construções a partir dos elementos mais pequenos, elaborados de modo nítido e incisivo. Descobrir na análise do pequeno elemento isolado o cristal do acontecimento total. (Benjamin, 1983: 575)

Este pensamento prismático constitui o essencial do método benjaminiano e vai ser aplicado em grande escala na sua monumental tentativa de traçar uma hermenêutica da modernidade. Sobretudo nos anos 30, em textos como os que referi e outros que referirei ainda, torna-se bem patente, por outro lado, que esse método traduz o profundo enraizamento epocal da problemática benjaminiana. Não se entenderá o pensamento estético de Benjamin se não se tiver sempre presente que, já desde o início, mas sobretudo na última fase da sua produção, dominada pela procura de uma perspectiva materialista, esse pensamento se constitui como núcleo de uma estratégia intelectual em cujo âmbito os problemas estéticos surgem, não apenas como uma questão teórica, mas também eminentemente prática — e, nos anos 30, o contexto prático da reflexão estética, ainda antes de 1933 e da emigração, está dominado pela questão do nazismo.

O nazismo, da perspectiva de Benjamin, leva à máxima perfeição a lógica destrutiva da modernidade e, ao ser plenamente bem sucedido na intenção de fundir arte, política e quotidiano, como grande mestre que é da estetização da política, coloca problemas inteiramente novos à reflexão estética. A possibilidade de uma estética imune a essa falsa

⁶ Este texto ficou, como se sabe, inacabado e só viria a ser publicado em 1982.

reconciliação é a grande preocupação destes anos 30 e leva a consideráveis oscilações e ambiguidades no pensamento de Benjamin: vemo-lo entregue, numa atitude literalmente experimental, ao ensaio de diferentes possibilidades. Neste contexto, a ideia que referi já de um “novo barbarismo” por analogia com a *tabula rasa* das vanguardas vai de par com a perspectiva de salvação da tradição como fonte de sentido e é igualmente paralela a um problemático optimismo no potencial de politização da estética trazido pelas novas técnicas de produção e reprodução. Aqui voltamos a encontrar, plenamente operantes e em estranha e desafiante simbiose, os dois essenciais quadros de referência do pensamento benjaminiano: um quadro de referência metafísico e um quadro de referência marxista. E é neste contexto que encontramos as mais elaboradas definições de uma filosofia da história que vem já dos primeiros textos e encontra aqui as últimas formulações. É nesta filosofia da história e nas categorias estéticas dela decorrentes que me concentrarei agora, mesmo correndo o risco de deixar na sombra a outra vertente essencial, estreitamente relacionada, da reflexão benjaminiana, a vertente da teoria da linguagem.

Começarei por citar um dos aforismos de “Parque Central”, um conjunto de fragmentos paralelos ao grande projecto sobre “Paris como capital do século XIX”:

O conceito de progresso deve ser fundado sobre a ideia de catástrofe. Que as coisas “vão indo assim” é a catástrofe. Esta não é aquilo que em cada momento está iminente, mas sim aquilo que em cada momento acontece.

O fragmento seguinte oferece um complemento clarificador ao que acabei de citar:

A salvação agarra-se à pequena falha no meio da catástrofe permanente (Benjamin, 1980b: 683)

Seria errado sobrevalorizar na visão de Benjamin, como frequentemente acontece, o elemento da nostalgia. É indubitável que essa visão se funda numa consciência melancólica e num sentimento de perda, misturados com elementos de misticismo judaico e traduzidos numa teologia negativa que em que a problemática nietzschiana da morte de Deus surge como a catástrofe da perda da experiência: a catástrofe da História equivale à perda do sentido no ciclo indiferente do progresso, na devoração de um tempo linear que não conhece a memória do

conflito e do sofrimento concretos. Como escreverá Benjamin nas “Teses sobre a Filosofia da História”, não há documento de cultura que não seja, ao mesmo tempo, documento de barbárie, por se constituir como tal ao preço de um silêncio sobre as suas próprias condições de produção e por instaurar a ficção de uma continuidade em tudo análoga à do ciclo linear da modernidade (Benjamin, 1980c: 696). Romper esse ciclo e restituir a possibilidade de experiência é a função insubstituível da actividade estética. Por isso o crítico, na versão de Benjamin, está, por definição, sempre virado para o presente, o seu olhar sobre o passado não visa senão detectar a possibilidade dessa pequena falha que permita estruturar o sentido do presente, o que corrige decisivamente a interpretação nostálgica.

Como mostrou Habermas, os textos de Benjamin não são apenas *sobre* a modernidade, constituem-se eles próprios como tentativa de defrontar e resolver o problema central da modernidade, assumem “a missão paradoxal de conseguir apesar de tudo encontrar critérios *próprios* para abordar a contingência de uma modernidade definida pela absoluta transitoriedade” (Habermas, 1985: 20). A esta contingência absoluta — a voragem catastrófica do progresso — opõe Benjamin o conceito de *Jetztzeit*, literalmente, o tempo-do-agora, a concepção de um presente que se destaca do continuum da História e se constitui como espaço da experiência. É necessário ter em conta que Benjamin teoriza uma diferença decisiva entre os conceitos de experiência (*Erfahrung*) e de vivência imediata (*Erlebnis*). *Erlebnis* é a experiência imediata que, como tal — e aqui é transparente a polémica com Dilthey — não escapa à fragmentação moderna e está destinada a não ser mais do que um momento irrelevante no ciclo de um tempo sempre idêntico. A experiência, por seu lado, na acepção de Benjamin, é algo que, por natureza, necessita de uma descoberta retrospectiva e, como tal, é indissociável de um sentido do passado, é inseparável da tradição, traduz-se na construção de uma relação significativa com o passado, estruturada pela memória em função da específica constelação em que está situado o sujeito. A experiência traduz, assim, antes de mais, a noção da historicidade do passado: só a consciência da distância pode instaurar a relação de diferença a partir da qual nasce a necessidade hermenêutica. Isto implica uma consciência descontínua do tempo que inevitavelmente tem de pôr em questão a linearidade do tempo do

progresso; é assim que a noção do precário e do efêmero vem pôr em causa a indiferença do tempo da modernidade como presente absoluto e propicia o momento de epifania a que, no seu vocabulário, Benjamin chama “iluminação profana” e que não é outra coisa senão a reconquista da experiência e a concomitante salvação da linguagem.

O muito referido messianismo de Benjamin pode, desta perspectiva, sofrer uma especificação decisiva: não se trata, com efeito, de uma utopia virada cegamente para o futuro, mas, sobretudo, da conquista de sentido para o presente através da produção de novas constelações da experiência despoletadas pela recusa do continuum da história. Essa produção encontra-se no trabalho dos grandes autores da modernidade: o colapso da experiência é, aos olhos de Benjamin, um factor especificamente moderno; os grandes autores da modernidade que ele estuda — Baudelaire e Proust, mas também Kafka ou Kraus ou, noutro plano, os surrealistas — são justamente aqueles que fazem desse colapso o ponto de partida para a construção de uma nova atitude estética, situada na mais precária das charneiras.

Benjamin aborda, pois, o conceito de modernidade a partir de uma teoria da arte que não é outra coisa senão uma teoria da experiência e que, como tal, está virada para o tempo-do-agora. Incumbe ao crítico um olhar retrospectivo saturado de experiência e orientado, por conseguinte, não só para a relevância no presente, mas, antes de mais, para a construção das condições de emergência desse presente. Este é um critério decisivo, cujos traços são recorrentes em múltiplos textos. Num importante ensaio de 1931, “História literária e ciência literária”, em que polemiza incisivamente contra uma concepção profascista da cultura e da história literária, pode ler-se, por exemplo, sobre a função da história literária:

Porque não se trata de apresentar as obras literárias no contexto do seu tempo, mas sim de representar na época em que elas nasceram a época que as (re)conhece — isto é, a nossa. Assim a literatura se torna um organon da história [...]. (Benjamin, 1980d: 290)

Nas “Teses sobre a filosofia da História”, o último texto, escrito em 1940, pode ler-se na forma mais acabada a concepção benjaminiana da História. Cito um passo da 14ª Tese:

A História é objecto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogéneo e vazio, mas um tempo pleno do tempo-do-agora. (Habermas, 1980c: 701)

Trata-se, como se lia páginas atrás, de ser capaz de “escovar a História a contrapelo”. E cite-se ainda a 16ª Tese:

O materialista histórico não pode prescindir do conceito de um presente que não é transição, mas em que o tempo parou. Porque é esse conceito que define o presente em que ele está por si a escrever a história. O historicismo dá-nos a imagem ‘eterna’ do passado, o materialista histórico dá-nos uma experiência com esse passado que é única. Outros que frequentem a prostituta ‘era uma vez’ no bordel do historicismo. Ele permanece senhor das suas forças; é homem para fazer explodir o continuum da história.” (*ibid.*: 702)

A relação entre a continuidade catastrófica da história e um conceito secularizado de redenção incisivamente expressa nas teses de 1940 é perseguida por Benjamin desde muito cedo. A sua primeira grande formulação encontra-se no estudo sobre “A origem do drama trágico alemão”, concebido em 1916 e concluído em 1925, o texto da dissertação em vão apresentada por Benjamin à Universidade de Frankfurt am Main. Trata-se de um dos textos mais complexos do autor: o filósofo Hans Cornelius, que recusa a dissertação, dirá mais tarde não ter entendido uma única palavra, o que, diga-se, ou significa que não se esforçou por aí além ou não é lá muito abonatório do estado da Universidade, uma vez que, por maior que seja a complexidade da argumentação de Benjamin, a linha geral do seu estudo é de uma absoluta coerência. A concepção da História que atrás aflorei nas suas linhas gerais está já aqui subjacente: a preocupação com o drama barroco alemão é uma reflexão orientada fundamentalmente para o presente. É um exemplo acabado daquele “salto de tigre na direcção do passado” postulado por Benjamin nas “Teses sobre a filosofia da História”, um salto que descobre na categoria da alegoria, vista como fio estruturante desse drama, um instrumento essencial de análise da situação estética da modernidade. Ao ler o drama trágico do barroco alemão (que distingue com extremo rigor da forma da tragédia) como um correctivo, “não tanto à concepção clássica da arte, mas à própria arte” (Benjamin, 1980e: 352), Benjamin está a encontrar uma perspectiva decisiva para a formulação da sua estética da modernidade: a

forma alegórica revela-se, com efeito, a seus olhos, a forma adequada a um contexto em que a relação com o absoluto se tornou problemática e em que se perdeu radicalmente a imanência do sentido.

Benjamin opõe claramente o conceito de alegoria ao conceito de símbolo: o símbolo representa a figuração estética de uma relação de unidade entre o particular e o universal, transporta, portanto, sempre uma dimensão transcendente, exprime um conceito de harmonia ao incorporar organicamente o presente e o ausente. A alegoria, por seu lado, é a figuração da não-identidade que renuncia a qualquer transcendência, traduz a perda de uma relação imanente com o sentido e a perda da evidência do sentido e exprime-se como relação puramente arbitrária: o significado da alegoria é sempre apenas o significado que lhe é atribuído pelo sujeito, depende inteiramente do acto de construção. Como tal, constitui o protótipo de uma relação de ambivalência e da deslocação do sentido. É esta, pois, a forma, absolutamente não-mimética (uma vez que a relação entre signo e referente é nela tornada absolutamente convencional, independentemente de qualquer sentido anterior) adequada a uma época como a barroca em que se perdeu a relação utópica com a natureza e em que a história surge como pesadelo e como radical sem-sentido (não se esqueça que o contexto do barroco alemão é o das tremendas destruições da Guerra dos Trinta Anos). Os autores do barroco alemão, da perspectiva de Benjamin, defrontam-se com um mundo caótico e recusam-se, ou melhor, não estão em condições de postular uma ordem, seja ela imanente ou transcendente. Assim, o drama trágico do barroco alemão oferece um mundo sob a forma de um mar de ruínas: neste mundo, qualquer pretensão de totalidade surge, à partida, como puramente falsa e fictícia. O ideal clássico de beleza está, pois, posto de lado: o domínio da alegoria, com efeito, não é o do belo, mas sim do sublime, traduzindo assim uma relação incomensurável e necessariamente fragmentada com o mundo.⁷

O conceito de alegoria na versão benjaminiana não traduz a renúncia à possibilidade do sentido (e aqui encontramos de novo um limite da apropriação de Benjamin pelo pós-modernis-

⁷ Diga-se de passagem que este é um outro dos aspectos da atracção pós-moderna por Benjamin, na esteira da revalorização do conceito de sublime por Lyotard.

mo), mas sim, pelo contrário, a afirmação dessa possibilidade numa situação limite. O contexto do barroco é, obviamente, teológico: o mundo em ruínas do drama barroco é o mundo depois da queda, um mundo radicalmente depravado donde desapareceu a perspectiva imanente de salvação. A resposta dos dramaturgos barrocos foi mergulhar nesse mundo e nessas ruínas: o (re)conhecimento da degradação transforma-se na única esperança de restabelecer uma relação com o absoluto. Sendo, ao mesmo tempo, convenção e expressão, a utilização alegórica possibilita uma atribuição subjectiva e permite, pois, ver na ausência e na negação o seu exacto contrário. Assim, o mergulho na materialidade do mal é a pré-condição da salvação, uma vez que revela a inautenticidade do mundo e se revela apenas como significante de uma outra coisa: o conteúdo profano do drama barroco surge transfigurado, pela lógica da construção alegórica, na imagem da redenção. O olhar melancólico do alegorista, paradoxalmente, interrompe a catástrofe e reconquista a possibilidade de sentido, na medida em que o mergulho na materialidade fragmentada do mundo é correlativo da libertação da imaginação e da afirmação da subjectividade que constituem as condições da experiência no sentido benjaminiano.

A perspectiva de Benjamin em *A origem do drama barroco alemão* é essencialmente metafísica. Mas o conceito de redenção — equivalente à produção do tempo-do-agora — vai acompanhá-lo ao longo de toda a obra posterior e vai ser posto ao serviço de uma perspectiva materialista. O mundo em ruínas do barroco, como alegoria da precariedade histórica que permite a irrupção do sentido, capta dimensões que ficariam ocultas na transfiguração simbólica. Aos olhos do materialista histórico, isso permite reencontrar a tradição do sofrimento e, concomitantemente, dos sonhos e aspirações colectivos cilindrados pelo processo histórico, permite ler os documentos de cultura como documentos de barbárie e assim, cumprir, como forma secularizada de redenção, a promessa que neles ficou soterrada.

Transferido para uma concepção da modernidade, o mundo em ruínas do barroco revela-se paralelo, em muitos aspectos, ao universo deserto desse mundo desencantado analisado por Max Weber. A arte adequada à expressão desse mundo terá de ser crítica e problemática, ameaçada na sua própria essência e à procura de caminhos de afirmação num

contexto em que linguagem e mundo surgem numa relação fundamentalmente perturbada. Salta aos olhos como a forma problemática de arte oferecida, na perspectiva de Benjamin, pelo drama barroco, é perspectivada por ele na sua relevância para o presente e, concretamente, para a situação estética do modernismo. Peter Bürger, na sua *Teoria da Vanguarda*,⁸ vai ao ponto de utilizar o conceito de alegoria como categoria central de uma teoria da arte de vanguarda (Bürger, 1974: 95), extrapolando algumas das características centrais desse conceito em Benjamin, enquanto manifestação de uma concepção não-orgânica da obra de arte: recusa da totalidade, noção do sentido como objecto de uma construção e não como imanência, elemento de distância, figuração do concreto e simultânea recusa da continuidade catastrófica da história. Não deixa de ser bastante problemática esta instauração de uma categoria central susceptível de sintetizar os esforços das vanguardas contra a instituição da arte. Benjamin está bem consciente dos contextos históricos da sua análise e não está à procura de um esquema interpretativo ou de uma tipologia universal, como os seus trabalhos ulteriores bem demonstram. No entanto, as categorias da alegoria e, correlativamente, do fragmento, vão servir-lhe como instrumento essencial para a análise, agora num quadro radicalmente secularizado, do universo estético da modernidade.

Num mundo em que tudo o que é sólido se desfaz em ar, para usar a fórmula do *Manifesto comunista* entretanto popularizada pelo estudo de Marshall Berman sobre a lógica da modernidade (Berman, 1982), a arte perdeu toda a evidência, uma vez que o sujeito está permanentemente ameaçado pela perda da experiência, no sentido que já referi. O mundo moderno é um mundo fantasmagórico e, como é bem sabido, é no universo massificado e mercantilizado da grande metrópole moderna que Benjamin procura captar as novas condições da subjectividade e, concomitantemente, da actividade estética. É essa a essência do grande projecto inconcluso sobre “Paris como capital do século XIX”, centrado na figura do “choque”

⁸ Esta obra só recentemente foi traduzida entre nós, embora date de 1974. Daria matéria para reflexão a lógica, muitas vezes anacrónica, da política de tradução em Portugal: no caso vertente, não só se trata de um estudo que gerou acesa controvérsia, fartamente documentada, como já foi, em aspectos importantes, posto em causa pelo próprio autor — nomeadamente quanto à contraposição esquemática que nele se fazia entre o herói Benjamin e o vilão Adorno —, enquanto, para o público português não avisado, se arrisca a surgir como novidade!

como traço dominante da moderna vida urbana. A figura de Baudelaire, como primeiro poeta moderno e testemunha privilegiada de um momento de transição, assume aqui um significado determinante. “Baudelaire”, escreve Benjamin, “colocou a experiência imediata do choque (*Chokerlebnis*) no coração do seu trabalho artístico” (Benjamin, 1980f: 616). A dinâmica do choque, do confronto com os ritmos da grande cidade e, essencialmente, do embate com a massa, perturba os padrões familiares de percepção e transforma radicalmente a estrutura da experiência, produzindo a fragmentação da subjectividade moderna. Para abordar esta fragmentação, Benjamin usa dois exemplos extremos, só aparentemente contraditórios: o operário na linha de produção e o jogador. Ambos estes exemplos lhe servem para mostrar formas de experiência que diferem radicalmente da experiência baseada na tradição, isto é, daquela que é fruto de uma prática acumulada. A experiência moderna esgota-se na simples repetição: tanto o gesto do operário na linha de montagem como o lance do jogador não têm nenhuma relação necessária com o gesto que o precedeu. Cada gesto é, em princípio, rigorosamente idêntico ao anterior, mas também totalmente independente dele, não releva de qualquer acumulação de saber ou de experiência, é igualmente insubstancial e traduz-se numa sequência temporal sempre igual, numa progressão indiferente. Como tal, serve de imagem perfeita para esse *Erlebnis* permanentemente condenado a sumir-se na indiferença do tempo.

A figura prototípica do vazio da experiência numa modernidade assim concebida é a figura do *flâneur*. A moda, a arquitectura e a publicidade transformaram a grande cidade num manancial inesgotável de dados que se abatem sobre o sujeito. O *flâneur* move-se no seio desse texto imenso: o seu percurso pelo universo fantasmagórico da grande metrópole, análogo ao estado mítico do sonho, alegoriza a fragmentação da experiência na modernidade. Mas ele é uma figura essencialmente ambivalente: a sua imersão nesse universo é paralela à mortificação do artista barroco — o mergulho no caos, isto é, na ilegibilidade desse mundo fantasmagórico, surge como condição da experiência. Baudelaire é, pois, lido por Benjamin como protótipo do artista que, através da exposição ao caos e da saturação do olhar se mostra capaz de aceder à experiência, isto é, a uma consciência do tempo que incorporou a dinâmica da eterna repetição e do choque permanente e, mesmo que fugazmente, encontra nela um

sentido. O *spleen* baudelairiano representa a disponibilidade para essa explosão do sentido, aquela iluminação profana que Benjamin detecta também nos surrealistas, embora critique ao mesmo tempo os seus “preconceitos românticos”. Cito do ensaio de 1929, “O Surrealismo”:

Sublinhar patética ou fanaticamente o lado enigmático do enigma não nos leva a sítio nenhum; só poderemos desvendar o mistério na medida em que o reencontremos no quotidiano graças a uma óptica dialéctica que reconheça o quotidiano como impenetrável e o impenetrável como quotidiano. (Benjamin, 1980g: 307)

Nos ensaios da segunda metade dos anos trinta é especialmente palpável, como atrás referi, a tensão em que se move o pensamento benjaminiano. Um dos seus textos mais dominados pelo peso da nostalgia é escrito em 1936. Trata-se de “Der Erzähler” (“O contador de histórias”). A nostalgia é aqui, muito nitidamente, nostalgia da comunidade. A desintegração da capacidade de contar significa o fim de uma comunidade capaz de organizar colectivamente a experiência e de a transmitir em contextos relevantes para o sujeito. A decadência da arte de contar é paralela à perda da linguagem na voragem da informação, um tema de nítida ressonância krausiana na sua estigmatização da forma da imprensa como lugar de mercantilização e anulação da experiência. Diametralmente oposta a esta tese é a figura de “O autor como produtor”, o título do ensaio de 1934 inspirado no exemplo de Brecht e da escrita operativa de Tretjakov. Aqui, o “teatro da desenfreada degradação da palavra”, num *tour de force* muito ao jeito de Benjamin, era mostrado também como o lugar de salvação da palavra, na medida em que permite a destruição da aura de autonomia da obra de arte, conduz a uma fusão dos géneros em novas formas de discurso e à própria tendencial anulação da distinção entre escritor e leitor. Estas teses irão depois surgir sistematizadas no que é seguramente um dos mais famosos ensaios de Benjamin, o texto sobre “A obra de arte na era da sua reprodução mecânica” — paradoxalmente, escrito no mesmo ano de 1936 em que Benjamin teoriza a nostalgia da comunidade em “O contador de histórias”.

As teses de “A obra de arte na era da sua reprodução mecânica” são, julgo, bem conhecidas. Elas respiram o fascínio pela estética brechtiana, mas levam a confiança no potencial emancipador das novas tecnologias de produção e reprodução da obra de arte a um

extremo fortemente problemático. O contexto estratégico do ensaio é o da luta antifascista: trata-se, como afirma Benjamin a abrir, de desenvolver novas categorias estéticas que, diferentemente de conceitos tradicionais como criação, genialidade, estilo, entre outros, se revelem inutilizáveis pelo nazismo. Essas novas categorias são as que decorrem de uma arte não-aurática. Enquanto objecto autónomo, alvo de uma recepção contemplativa, a obra de arte circula num contexto de comunicação sacralizado. A aura é o halo de singularidade e de originalidade irrepitível que envolve a obra e que sinaliza uma distância irrevogável em relação ao sujeito receptor. A fotografia e, sobretudo, o cinema servem, em contrapartida, a Benjamin como exemplo de uma arte não aurática: a possibilidade virtualmente infinita da reprodução eliminaria a distância e permitiria um controlo colectivo sobre as formas de recepção.

Será uma objecção quase trivial, da nossa perspectiva privilegiada pela posterioridade, notar que os novos meios de produção e reprodução não eliminam necessariamente a aura, pelo contrário, podem também servir para a disseminação dela. Não é por acaso que existe a designação corrente “filme de culto” e que temos hoje a experiência de que o simulacro e o virtual podem ser profundamente auráticos e de que a evolução tecnológica, longe de gerar o novo colectivo imaginado por Benjamin na sua nostalgia da comunidade, levou ao extremo a lógica de dispersão e de fragmentação. Mais relevante me parece ser a observação de Natalie Heinrich no sentido de que o conceito de aura é ele próprio indissociável da era da reprodução mecânica da obra de arte. Com efeito, só a existência da cópia virtualmente infinita gera a aura do original. Como escreve a autora, “é provável que a invenção da fotografia tenha participado fortemente — entre outros factores — na sacralização da pintura característica da época moderna” (Heinrich, 1983: 107). Desta perspectiva, a aura é, afinal, também ela, um produto da modernidade.

A tese da “perda da aura” parte de uma equação fortemente mecanicista: o desenvolvimento das forças produtivas gera, na óptica de Benjamin, necessariamente novas relações de produção, levando a uma revolução estética que permitirá opor à estetização da política pelo nazismo a politização da arte. Trata-se de um autêntico *tour de force*, contraditório, como já aludi, em relação a outros textos da mesma época, e assente em pressupostos que

Benjamin (e aqui é de novo decisivo o sombrio contexto político do fim da década) não voltará a repisar nesta forma. Lendo este texto, temos de dar razão a Richard Wolin, quando afirma que “a relevância de Benjamin para o materialismo histórico não reside naquelas obras nas quais ele considerava estar a operar mais coerentemente de acordo com convicções marxistas” (Wolin, 1982: 255); em “A obra de arte na era da sua reprodução mecânica” estamos antes perante um determinismo tecnológico adoptado, como referi, mecanisticamente da análise marxista da relação entre forças produtivas e relações de produção e onde, efectivamente, é bem patente o “desdém pela categoria da mediação” mais de uma vez assacado por Adorno a Benjamin.

O ensaio de Benjamin foi objecto de uma controvérsia extremamente reveladora com Adorno, que está documentada numa troca de correspondência de 1936. Não discordando da tese da perda da aura, Adorno contesta, no entanto, que esta se deva à reprodução mecânica. A seu ver é, como escreve, o levar às últimas consequências da “lei tecnológica da arte autónoma” pelo radicalismo estético de um Kafka ou um Schönberg que produz esse efeito, “destruindo a feiticização e aproximando a arte do estado da liberdade”. Dois anos mais tarde, Adorno publicaria na *Zeitschrift für Sozialforschung* um texto que constitui uma réplica acabada às teses de Benjamin. Trata-se do ensaio “Sobre o feiticismo na música e a regressão do ouvir”, que prefigura a tese da indústria da cultura e define já com nitidez os pressupostos fundamentais da teoria estética adorniana. Aí se fala do “emudecer das pessoas”, da “morte da linguagem como expressão”, da “incapacidade de comunicar” como traços fundamentais da situação contemporânea e aí se defende a ascese radical de uma prática estética definida pelo estatuto da negatividade (Adorno, 1938).

Aplica-se bem a este texto de Adorno a crítica genérica de Habermas, de acordo com a qual ele se mantém “indiferente aos traços e às formas existentes de uma racionalidade comunicativa” e “ignora aspectos significativos da modernidade cultural” (Habermas, 1982: 30). Ambos os intervenientes na controvérsia de 1936 enveredam efectivamente pelo que parecem ser becos sem saída, fornecendo-nos hipóteses e soluções que hoje nos surgem evidentemente datadas. Mas também é verdade que, sem pensarmos essas hipóteses,

difícilmente poderemos “pensar a estética hoje”. A força da teoria estética benjaminiana é o facto de, antes de ser uma teoria da arte, ser uma teoria da percepção estética no seio do processo da modernidade: aí reside provavelmente um aspecto decisivo para pensar o seu potencial de actualidade. Benjamin, como comecei por afirmar, levou absolutamente a sério a esfera do estético. Na sua última fase, nalguns ensaios centrais, todo o seu esforço vai no sentido de ver a obra de arte como algo só possível no seio de uma mediação social, mas, ao mesmo tempo, como fonte de conhecimento autónoma; como tal, pertence-lhe o poder de reorganizar a percepção da vida social e de permitir a afirmação da experiência subjectiva de uma forma capaz de pôr criticamente em perspectiva a mesma matriz social de que se destacou. Na sua busca da possibilidade de uma experiência capaz de escapar à integração sistémica e ao peso das forças reguladoras da modernidade, a hermenêutica benjaminiana, constituída, como fui lembrando, como hermenêutica do conflito e da suspeição, abre-se, assim, a um conceito de redenção que, ao mesmo tempo, recusa intrinsecamente toda a falsa reconciliação e aceita mover-se num campo marcado pela tensão e pela contradição.

Nas suas várias facetas, que aqui só muito incompletamente pude esboçar, a obra de Benjamin é hoje histórica. O seu conceito do tempo-do-agora como acordar da experiência circulava em torno de figuras hoje também apenas históricas: a fulguração surrealista, o messianismo judaico, a revolução proletária. Mas, como sempre, quando se trata de pensadores que, como Benjamin ousaram o risco de transgredir todos os limites, se as respostas não são necessariamente convincentes, a pertinência das perguntas está inteiramente fora de questão — e são estas que continuam, e julgo que continuarão por muito tempo, a alimentar aspectos determinantes da reflexão contemporânea.

Referências bibliográficas

- Adorno, Theodor W. (1938), “Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens”, *Zeitschrift für Sozialforschung*, vol. 7, 321-355.
- Adorno, Theodor W. (1981), *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Benjamin, Walter (1980a), “Goethes Wahlverwandtschaften”, *Gesammelte Schriften*, vol. 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 123-201.

- Benjamin, Walter (1980b), "Zentralpark", *Gesammelte Schriften*, vol. 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 655-690.
- Benjamin, Walter (1980c), "Über den Begriff der Geschichte", *Gesammelte Schriften*, vol. 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 691-703.
- Benjamin, Walter (1980d), "Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft", *Gesammelte Schriften*, vol. 8, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 283-290.
- Benjamin, Walter (1980e), "Ursprung des deutschen Trauerspiels", *Gesammelte Schriften*, vol. 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 203-430.
- Benjamin, Walter (1980f), "Über einige Motive bei Baudelaire", *Gesammelte Schriften*, vol. 2, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 605-653.
- Benjamin, Walter (1980g), "Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz", *Gesammelte Schriften*, vol. 4, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 295-310.
- Benjamin, Walter (1983), *Das Passagenwerk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Berman, Marshall (1982), *All that is solid melts into air. The adventure of modernity*, London, Verso.
- Bürger, Peter (1974), *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Habermas, Jürgen (1972), "Bewußtmachende oder rettende Kritik — die Aktualität Walter Benjamins", in S. Unseld (org.), *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 172-223.
- Habermas, Jürgen (1982), "The entwinement of myth and Enlightenment", *New German Critique*, n° 26, 13-30.
- Habermas, Jürgen (1985), *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Heinich, Nathalie (1983), "L'aura de Walter Benjamin. Note sur 'L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique'", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 49, 107-109.
- Sontag, Susan (1983), "Under the sign of Saturn", in S. Sontag, *Under the sign of Saturn*, London, Writers & Readers, 107-134.
- Steiner, George (1993), "The remembrancer. Rescuing Walter Benjamin from his acolytes", *Times Literary Supplement*, 8 de Outubro, 37-38.
- Wolin, Richard (1982), *Walter Benjamin. An aesthetics of redemption*, New York, Columbia University Press.