

Unidade-fragmento: linguagem, percepção e realidade na obra de Walter Benjamin

*Francisco Augusto Freitas**

Resumo

Parte-se da compreensão de que a obra de Walter Benjamin pode ser lida como uma unidade constituída por fragmentos que, por sua vez, devem conter potencialmente a totalidade. Este motivo formal, da relação entre a parte e o todo, encontra-se delineado tematicamente ao longo de sua obra, como um tema recorrente em seu pensamento. Primeiramente é analisada a filosofia da linguagem em seus primeiros escritos, paralelamente à sua tese de doutorado sobre os românticos e ao livro sobre o drama barroco, que permanecerá como pano de fundo das investigações posteriores. Em seguida, discute-se a fragmentação da percepção desde o surgimento da cidade e a invenção do cinema, tomando como núcleo as passagens parisienses. Por último, é abordada a fragmentação da realidade a partir do estudo das formas da cidade, das arquiteturas que se desdobram das passagens. Pretende-se, portanto, neste artigo demonstrar que o fragmento consiste no princípio de unidade tanto da obra de Benjamin quanto dos temas com que trabalha, de modo que a teoria faz-se idêntica ao objeto.

Palavras-chave

Benjamin, fragmento, linguagem, percepção, cidade.

Resume

The start point is understand that Walter Benjamin's work can be read as an unity constituted of fragments that, by turn, must contain potentially the totality. This formal motive, the relation between part and totality, is delineated along his work as a recurrent theme in his thinking. Firstly, the philosophy of language of his first writings is analyzed paralely with his doctorate thesis about romantics and with the *Trauerspiel* book which will remain as the background for the later researches. Next, we will discuss the fragmentation of the perception since the emergence of the city and the cinema invention, for this purpose we will take the parisian passages as its core. At last, we will approach the reality fragmentation from the stand point of the forms of the city, the passages unfolds by architecture. Therefore, we intend to demonstrate that the fragment is the principle of unity both of Benjamin's work and of his work's theme, thereby the theory is identical to the object.

Key-words

Benjamin, fragment, language, perception, city.

* Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, sob orientação do Prof. Dr. Eduardo Soares N. Silva. Bolsista do Cnpq.

I. A fragmentação da linguagem

A língua do fragmento nos escritos de Walter Benjamin expressa sua forma de perceber e pensar a realidade, desde sua tese de doutorado *Sobre o conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (1919) às suas últimas teses “Sobre o conceito de história” (1940). Dizer que o conjunto de sua obra se articula e se caracteriza pela linguagem fragmentária, envolve ao mesmo tempo apontar as interrupções e descontinuidades de seu pensamento. De um *tópos* a outro, o significado das expressões adquire nova textura de acordo com o objeto investigado, sem, contudo, perder seu sentido anterior, formando constelações conceituais cambiantes. Cabe ao seu intérprete a tarefa de traçar pontes sobre as lacunas entre os textos, desdobrar conexões, aproximar fragmentos, mantendo-se no espaço aberto da interpretação.

Quanto ao primeiro livro mencionado, não é fortuito que o autor tenha dedicado sua tese de doutorado aos primeiros românticos e não a Kant, conforme sua intenção inicial, guinada esta que visava a uma nova compreensão da história, do conhecimento e da experiência.¹ Os próprios românticos haviam percebido um problema fundamental na estrutura kantiana das faculdades subjetivas, cuja tentativa de sistematização e unificação tanto do sujeito internamente, i.e., de suas faculdades, quanto do sujeito externamente, i.e, com o mundo, tal qual aparece na Primeira Introdução à *Crítica da Faculdade do Juízo*, fora exacerbada, *romantizada*, e, com isso, o próprio conceito de crítica².

¹ Antes de definir como tema de sua tese a crítica de arte dos primeiros românticos, Benjamin pretendia estudar o conceito de “tarefa infinita” em Kant; no entanto, abandona este projeto ao desapontar-se com a filosofia da história kantiana apresentada em “À Paz Perpétua” e em “Idéia de uma História Universal de um ponto de vista cosmopolita”, fortemente marcada pela idéia de progresso da humanidade – concepção esta a que Benjamin irá radicalmente se opor em seus últimos escritos de 1940. Cf. as cartas de 7 e 23 de dezembro de 1917 a Gerhard Scholem, in: BENJAMIN, *The Correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*. Chicago: University of Chicago Press, 2004, pp.103-7. Outro motivo deve-se à sua crítica ao conceito de experiência reduzido por Kant e que deveria ser reapropriado pela “teologia” para a elaboração de uma nova teoria do conhecimento. Cf. “Über das Programm der kommenden Philosophie” [“Sobre o programa da filosofia vindoura”], *Gesammelte Schriften II*, 1. p. 169.

² Segundo o comentário de Suzuki: “Schlegel teria então como primeira tarefa mostrar que há também na consciência, estreitamente enlaçada com sua imperscrutável unidade, uma primordial e inevitável inclinação para o fracionamento – um pendor original à fragmentação.” Nota7: “A maneira como Schlegel desenvolve essa questão já poderia sem dúvida constituir um interessante comentário à

Pode-se dizer, então, que o conceito de crítica já em Kant é ambíguo, ambigüidade esta que é potenciada pelos românticos, porque eles incluíram ao mesmo tempo na palavra “crítica” todo efeito histórico de Kant e não apenas seu conceito de crítica. [...] Pois [...] uma obra crítica, por mais alta que se considere sua validade, não pode ser conclusiva. Neste sentido, os românticos aludiram ao mesmo tempo sob o nome de crítica ao reconhecimento da insuficiência inevitável de seus esforços, procuraram mostrá-la necessária e, finalmente, aludiram com este conceito àquilo que se poderia designar a *necessária incompletude da infalibilidade*.³

Ainda que Benjamin tenha desviado o foco inicial de seu estudo, Kant permanece como pressuposto da teoria romântica e comparece, explícita ou implicitamente, nas constantes reformulações dos conceitos de crítica, sistema e reflexão. Entrementes seja o ponto de partida este legado, o gesto inaugural da filosofia romântica consiste na implosão do sistema desde suas frestas, levando ao estilhaçamento e à fragmentação. Ao reconhecer o inacabamento da crítica, a infinitude da reflexão e a intangibilidade do sistema como totalidade, o primeiro romantismo compreende o fragmento como unidade indivisível, totalidade parcial, princípio da realidade que se manifesta fundamentalmente na linguagem: nisto consiste sua teoria.

A primeira pergunta assim poderia ser formulada: seria, por um lado, a *realidade* mesma fragmentada e, com isso, caberia à teoria conferir-lhe uma unidade de sentido; ou seria a própria *teoria* fragmentária e, deste modo, contingente, circunstancial e aplicável apenas a âmbitos restritos da realidade? Estes dois lados da pergunta partem, na verdade, do mesmo princípio de divisão entre sujeito e objeto do conhecimento; em outras palavras, a pergunta quer saber (e com isso já se poderia optar por uma resposta) se a estrutura de conhecimento, ou o modelo teórico empregado, encontra-se de antemão fraturado, dividido, estilhaçado em diversos pontos; ou se o objeto visado, a realidade dada, é múltipla, polimórfica, dispersa. Poder-se-ia objetar que o pressuposto na pergunta é a fragmentação, e que, por isso, não faria sentido qualquer resposta. Realmente não o faz. Por isso, a pergunta deve ser reformulada no âmbito da própria linguagem. Então: seria a *linguagem* fragmentária? A esta pergunta Benjamin responderia sim e não: originariamente seria única, como linguagem mágica, divina,

dificuldade que Kant tem para apresentar a unidade da consciência (consciência-de-si ou ‘unidade sintética da apercepção’) e àquele princípio dialético que a doutrina-da-ciência descobre para solucioná-la: ‘logo que o eu só é para si mesmo, surge-lhe ao mesmo tempo necessariamente um ser fora dele’ [...]” SUZUKI, Márcio. “A gênese do fragmento”. In: SCHLEGEL. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Illuminuras, 1997, p.14.

³ BENJAMIN, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Illuminuras: São Paulo, 1993, p.59. (itálico acrescido) Doravante citado como CCA.

adâmica, e a palavra como Nome seria o mesmo que a coisa nomeada, ou seja, “o nome que o homem dá à coisa assenta no modo como ela se lhe transmite.”⁴ Segundo Benjamin, as coisas se comunicam *na* linguagem e não *através* dela; o que se comunica na linguagem é a própria linguagem ou possibilidade de se comunicar: “*Não existe um conteúdo da linguagem; enquanto comunicação a linguagem comunica uma essência espiritual, isto é, pura e simplesmente uma comunicabilidade.*”⁵ Porém, com a perda do paraíso lingüístico, onde a linguagem das coisas corresponderia à palavra humana, a linguagem se dispersa na multiplicidade das línguas, fragmenta-se. Assim, os cacos daquela linguagem originária, ora perdida, cabe à tarefa do tradutor reunir, tendo em vista aquela primeira.⁶ A linguagem permanece como comunicabilidade, mas sem a garantia de sua perfeita decifrabilidade e completude. “A linguagem da natureza é comparável a uma senha secreta, que cada sentinela passa à próxima na sua própria linguagem, mas em que o conteúdo da senha é a linguagem da própria sentinela.”⁷

Na língua do fragmento – ou “no dialeto dos fragmentos”⁸, segundo a expressão de Schlegel – não há como decidir se é o sujeito ou o objeto do conhecimento fragmentário, pois antes dessa distinção, ambos coincidem na linguagem. *A própria linguagem é fragmentária* e nela não se divisam sujeito e objeto, teoria e realidade. Como diz Goethe, citado por Benjamin: “Existe uma empiria delicada que se faz interiormente idêntica ao objeto e desta maneira torna-se a própria teoria. [...] O mais elevado seria: compreender que *todo fático já é teoria*. Apenas nada procurar por detrás dos fenômenos; eles mesmos são a doutrina.”⁹

Os fragmentos não consistem em partes isoladas, nem mesmo num mero agregado, mas para eles deve ser *buscada* uma unidade, *forjada* uma totalidade, *construído* um sistema. O fragmento só existe como parte de um todo, o qual não pode ser completamente determinado. Trata-se, como diz Seligmann-Silva, de “uma

⁴ BENJAMIN. “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”. In: *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D' água, 1992, p.189. Doravante citado como “Sobre a linguagem”.

⁵ BENJAMIN. “Sobre a linguagem”, p.183.

⁶ Cf. BENJAMIN. *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: FALÉ/UFMG, 2008.

⁷ BENJAMIN. “Sobre a linguagem”, p.196.

⁸ SCHLEGEL. *Sobre a ininteligibilidade*, apud. SUZUKI, p.9.

⁹ GOETHE, apud. BENJAMIN. CCA, p.66, n.145. (itálico acrescido)

sistematicidade enquanto fim: agente de estruturação mas que nunca é alcançado.”¹⁰ Schlegel definiu sua filosofia como um “sistema de fragmentos e uma progressão de projetos”¹¹. O fragmento como projeto e semente (*Pólen*) significa um desenvolvimento constante, um desdobrar infinito do todo contido potencialmente na parte, e, por fim, um conectar infinitamente os fragmentos.

A infinitude de conexões não consiste numa “infinitude da continuidade” nem numa “progressão vazia”¹², numa linearidade textual ou concatenação lógica, mas no desdobramento infinito da reflexão imanente à própria obra. Em forma de fragmentos, os escritos teórico-literários¹³ dos primeiros românticos partem do princípio de que cada obra individual deve conter em si a totalidade da arte, i.e., a Idéia de arte como *continuum* das formas artísticas¹⁴. Em outras palavras, trata-se da tese segundo a qual a parte deve conter em si o todo e o todo cada parte. O todo, porém, não se constitui da soma das partes, mas como “todo *incomensurável*”, “unidade invisível”, é princípio unificador e regulador encontrado em cada parte, constituindo um sistema¹⁵.

O objeto de estudo da tese em questão são os escritos, ou, mais precisamente, a teoria da crítica de arte dos primeiros românticos, que se expande em uma teoria gnoseológica segundo a qual, reforça Benjamin, “A realidade não forma um agregado de mônadas fechadas em si que não podem ter nenhuma relação real umas com as outras”¹⁶, mas que se desdobram e se conectam infinitamente. Notadamente, este princípio reflexivo reaparece nos textos posteriores do filósofo, seja em forma de tratado, ensaio ou fragmentos, adquirindo novos matizes de análise de acordo com o objeto de investigação, quer seja uma obra literária, teatral, cinematográfica,

¹⁰ SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo*. Walter Benjamin: Romantismo e crítica literária. São Paulo: Iluminuras, 1999. p.50.

¹¹ SCHLEGEL, apud. SELIGMANN-SILVA, p.40.

¹² BENJAMIN. CCA, p. 34. E mais adiante, p.96: “Portanto não se trata de um progredir no vazio, de um vago sempre-poetar-melhor, mas, antes, de um desdobramento e de uma intensificação continuamente mais abrangentes das formas poéticas.”

¹³ Seligmann-Silva diz que “o fato de Schlegel teorizar o fragmento através de fragmentos dá apenas mais uma mostra do caráter eminentemente reflexivo e auto-reflexivo desta forma.” SELIGMANN-SILVA, p.40, n.35.

¹⁴ Benjamin diz de maneira concisa: “A Idéia é obra, e também, se esta vence a limitação de sua forma-de-exposição, a obra é Idéia.” BENJAMIN. CCA, p.95.

¹⁵ “Não são todos os sistemas indivíduos, tanto quanto todos os indivíduos, ao menos em germe e segundo a tendência, sistemas? Toda unidade real não é histórica? Não há indivíduos que contêm em si sistemas inteiros de indivíduos?” SCHLEGEL. “Atenäum” [242]. In: *O dialeto dos fragmentos*, São Paulo: Iluminuras, 1997, pp.89-90.

¹⁶ BENJAMIN. CCA, p.62.

arquitetônica, etc.

Ao estudo sobre os românticos segue-se a tese de livre-docência *Origem do drama barroco alemão* (apesar de esta ter sido esboçada três anos antes da conclusão daquela). Não há, por certo, uma continuidade temática entre essas obras, mas se pode encontrar alguns pontos de articulação, como o ensaio sobre *As Afinidades Eletivas de Goethe*, que aparece entre ambas, e mesmo as citações de Goethe que abrem as duas teses. Na primeira, lê-se:

*Antes de tudo... quem compõe uma análise deveria indagar, ou melhor, dirigir sua atenção sobre a questão de saber se ele tem realmente a ver com uma síntese misteriosa, ou se aquilo com que se ocupa é apenas um agregado, uma justaposição... ou como tudo isto poderia ser modificado.*¹⁷

Esta questão deve acompanhar Benjamin futuramente, i.e., que tipo de “análise” deve compor com “aquilo com que se ocupa”. Pode-se dizer, por enquanto, que ao menos na tese sobre os românticos, não se tem em vista um agregado, como foi dito acima. Parte da citação de Goethe que abre o “Prólogo Epistemológico-crítico” de *Origem do drama barroco* é a seguinte:

*[... A] totalidade não deve ser procurada no universal, no excessivo; pelo contrário, do mesmo modo que a arte se manifesta sempre como um todo em cada obra de arte particular, assim também a ciência deveria poder ser demonstrada em cada um dos objetos de que se ocupa.*¹⁸

Ambas as citações põem a questão, como se pode notar, da totalidade e articulação dos fragmentos que compõem a realidade e o saber sobre ela, quer se trate de “uma síntese misteriosa” ou de uma totalidade encontrada no menor fragmento. Esse problema também pode ser abordado de outra maneira, ou seja, sobre a forma de exposição ou *apresentação (Darstellung)* da totalidade. No caso dos românticos, esta totalidade é encontrada na Idéia ou Absoluto da arte e exposta através da crítica¹⁹; no caso do drama barroco é encontrada na Idéia (o mesmo termo, porém, com outro

¹⁷ GOETHE, apud. BENJAMIN, CCA, p.17.

¹⁸ GOETHE, apud. BENJAMIN. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvin, 2004. p.13. Doravante citado como ODB. (Apesar de ser usada aqui a tradução portuguesa, considera-se mais adequado traduzir *Trauerspiel* por “drama barroco” ao invés de “drama trágico”, uma vez que o próprio Benjamin distingue o “drama barroco” da “tragédia” ao longo do livro).

¹⁹ “Crítica é a exposição do núcleo prosaico em cada obra. Aqui o conceito de exposição [*Darstellung*] é compreendido no sentido químico, como produção de uma matéria através de um processo determinado, ao qual outras matérias são submetidas.” BENJAMIN. CCA, p.113-4. Uma pergunta: seria esta a “síntese misteriosa”?

significado); no primeiro como “sistema de fragmentos”, no segundo por meio do tratado. Em ambos os casos, trata-se da *montagem* de fragmentos, em que a totalidade é visada em cada uma de suas partes, às quais o pensamento tem de permanentemente se voltar. Assim, o movimento do pensamento, da parte ao todo e de volta à parte, adquire um ritmo intermitente, descontínuo.

O pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa. Este infatigável movimento de respiração é o modo de ser específico da contemplação. De fato, seguindo, na observação de um único objeto, os seus vários níveis de sentido, ela recebe daí, quer o impulso para um arranque constantemente renovado, quer a justificação para a intermitência de seu ritmo. E não receia perder o ímpeto, tal como um mosaico não perde a sua majestade pelo fato de ser caprichosamente fragmentado.²⁰

Este movimento descreve perfeitamente a própria forma de Benjamin pensar, como um cardíaco que pára e retoma fôlego, recomeça e se interrompe diante de um objeto mínimo. Seu “método microscópico e fragmentário”, segundo a caracterização de Adorno, assumia o “princípio fundamental de que a menor célula da realidade contemplada equivalia ao resto do mundo todo”; e mais, seu “pensamento adere e se aferra à própria coisa, como se quisesse transformar-se num tatear, num cheirar, num saborear.”²¹ Este princípio motor perpassa toda a obra de Benjamin e encontra no trabalho das *Passagens* sua forma mais contundente, quer articule fragmentos em um sistema, ou na forma de tratado, quer os deixe dizer por si sós.

O tratado, que possui um “genuíno parentesco” com o mosaico e com este floresce na Idade Média, é uma forma arábica cuja escrita parte do interior e não se distingue de seu exterior. Este modo de composição é descrito por Benjamin em *Rua de mão única*,²² publicado no mesmo ano que *Origem do drama barroco alemão*, após este ter sido recusado pela Universidade de Frankfurt. Apesar de as datas coincidirem, suas formas são completamente distintas. O primeiro, como o título indica, representa uma guinada decisiva, um caminho sem volta, no percurso intelectual do filósofo. Se a academia lhe parecia ameaçar de claustrofobia, as ruas da cidade lhe ofereceram um espaço arejado para o exercício do pensamento. Segundo Buck-Morss:

²⁰ BENJAMIN. *ODB*, p.14-5.

²¹ ADORNO, Theodor. “Caracterização de Walter Benjamin”. Trad. Flávio R. Kothe. In: *Prismas*. Crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998. p.232.

²² BENJAMIN. “Arquitetura interna”. In: *Rua de mão única*. Trad. R. R. Torres Filho. São Paulo: Brasiliense, 1995. p.35. Doravante citado como *RMU*.

No estudo do *Trauerspiel*, o caráter abstrato da representação tem o efeito de encerrar o leitor dentro do texto, e este cria seu próprio mundo fechado em si mesmo. Como nos interiores burgueses estofados e abafados do século XIX, a pessoa se sente ameaçada de claustrofobia. Em contraste, a atmosfera de *Rua de mão única* é toda iluminada, arejada e permeável à nova arquitetura de Gropius ou Corbusier. O mundo de fora [...] se incorpora ao texto.²³

É a partir deste ponto de inflexão, ao mesmo tempo de ruptura e articulação, de *incorporação* da cidade à escrita – melhor dizendo, ao corpo –, que segue esta discussão: primeiramente, sobre a fragmentação da percepção, quer dizer, de que modo isto ocorre internamente ao sujeito; posteriormente, sobre a fragmentação da realidade, ou seja, de que modo isto se refere ao objeto, na medida em que esta distinção é possível.

II. A fragmentação da percepção

Pretende-se destacar agora a mudança do objeto focado, a passagem de uma interpretação da realidade como fragmento à compreensão da emergência de uma realidade fragmentada pelas transformações técnicas que marcam a forma de existência do homem a partir de um período histórico específico, denominado *modernidade*. Dentro disso, Benjamin se volta a fenômenos relativos às mudanças ocorridas nas estruturas da percepção a partir do século XIX, com o surgimento da cidade grande, da sociedade de massas e do cinema. Em um torvelinho de transformações históricas, o foco de sua análise se concentra em Paris, “a capital do século XIX”, e mais especificamente, nas passagens, como “origem” do século XIX. Com este termo (origem), Benjamin retoma uma questão anteriormente discutida no prefácio epistemológico-crítico de *Origem do drama barroco alemão*, retraindo-o no contexto da modernidade em seu projeto das *Passagens*.

Agora, nas *Passagens*, empreendo também um estudo da origem. Na verdade, persigo a origem das formas e das transformações das passagens parisienses desde seu surgimento até 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

²³ BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar*: Walter Benjamin e o projeto das Passagens. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Chapecó/SC: Ed. Argos, 2002, p.40.

empírico das plantas.²⁴

Origem (*Ursprung*), de acordo com livro sobre o drama barroco, não é o mesmo que gênese (*Entstehung*), ou um surgimento temporalmente remoto, distante historicamente, mas designa o “salto primeiro” (*Ur-sprung*) que interrompe o tempo sucessivo cronológico e arrasta consigo todo fenômeno à sua volta. “A origem, portanto, não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré- e pós-história.”²⁵ Por conseguinte, as passagens, como fenômeno originário do século XIX, congregam em sua imagem tanto os acontecimentos que lhe antecedem quanto os que lhe sucedem historicamente, i.e, não cronologicamente. Significa que os acontecimentos que envolvem o surgimento e declínio das passagens não se relacionam de modo causal, mas como desdobramentos contidos em germe, potencialmente, naquele fenômeno específico. Em outras palavras, a tentativa de estabelecer vínculos sucessivos causais entre fenômenos a fim de explicar os desdobramentos históricos só se torna possível a partir de uma análise que vincule acontecimentos que permanecem no presente, encobrindo, com isso, aqueles cujos vestígios foram apagados, e, antes de tudo, ignorando o próprio ato de conectar fragmentos. Perceber um acontecimento histórico como origem significa, na linguagem dos românticos, refletir a infinitude de conexões, desdobrar infinitamente um fragmento. A origem não é algo acabado, um fato encerrado, restrito a um período histórico. “O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado.”²⁶

Nas passagens, como objeto de construção histórica, estão contidas *in loco* a forma de vida na cidade, os primórdios do cinema e as metamorfoses do aparelho perceptivo. Ainda de modo análogo à concepção romântica, há que se desdobrar as conexões existentes entre as passagens, como centro reflexivo, e as transformações sociais da época, assim, procurando num fragmento o todo inacabado do real²⁷. Se há uma totalidade engendrada na origem, só seria possível reconhecê-la num fragmento

²⁴ BENJAMIN. *Passagens*. BOLLE, Willi; TIEDEMANN, Rolf (Org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado (SP), 2006, p.504 [N 2a, 4].

²⁵ BENJAMIN. *ODB*, p.32. Para uma melhor discussão do conceito, cf. GAGNEBIN, Jeanne-Marie, “Origem, original, tradução”. In: *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999, p.9 et. sec.

²⁶ BENJAMIN. *ODB*, p.32.

²⁷ Como diz Schlegel, “Apenas o incompleto pode ser compreendido, pode nos levar mais além. O completo pode ser apenas desfrutado”. SCHLEGEL, apud. BENJAMIN. *CCA*, p.76.

mínimo, ou construí-la como um “sistema de fragmentos”. Por isso, também vale para o projeto das *Passagens* aquilo que Benjamin havia dito sobre o pensamento dos românticos: “permite-se inscrever num autêntico e elaborado *sistema de coordenadas*, tanto fazendo se os românticos [e Benjamin] indicaram completamente este sistema ou não.”²⁸

As passagens são um universo concentracionário que congrega as contradições de seu tempo, de sua pré e pós-história, dos acontecimentos precedentes e posteriores, ou seja, sua formação e declínio. Isto, todavia, não como um acontecimento histórico encerrado, mas que se lança ao presente, se refere ao presente, ou melhor, só pode existir no encontro com o presente. “O presente determina no objeto do passado o ponto onde divergem sua história anterior e sua história posterior, a fim de circunscrever seu núcleo.”²⁹ Esta concepção de história se concentra nos últimos escritos de Benjamin, notadamente em suas teses “Sobre o conceito de história”, em que o passado figura como uma imagem fugaz, assim como o presente, eternamente transitório, mas que devem se encontrar em um instante. Como diz a Tese V:

A verdadeira imagem do passado passa *célere e furtiva*. É somente como imagem que lampeja justamente no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado. [...] Pois é uma imagem irrestituível do passado que ameaça desaparecer com cada presente que não se reconhece como nela visado.³⁰

Ou seja, tanto o passado quanto o presente estão ameaçados de se perderem; mas a partir da noção de “origem” ambos são compreendidos e interpretados, e no núcleo temporal que polariza a história em anterior e posterior são englobados seus desdobramentos.

No *exposé* “Paris, capital do século XIX”, Benjamin aponta duas condições históricas para o surgimento das passagens: primeiro, a alta do comércio têxtil – atrelada ao desenvolvimento da moda –, segundo, a utilização do ferro nas construções – precedida pelo uso nos trilhos das locomotivas. Inicialmente, emprega-se o ferro em “construções que serviam para fins transitórios. Simultaneamente, amplia-se o campo

²⁸ BENJAMIN. CCA, p.49. Benjamin procurou fazê-lo na obra das *Passagens* através de siglas em cores que designariam cada qual um assunto dentro de um caderno temático. Cf. o artigo de Willi Bolle: “‘Um painel com milhares de lâmpadas’. Metrópole e megacidade”. In: BENJAMIN. *Passagens*, p.1141.

²⁹ BENJAMIN. *Passagens*, p.518 [N 11, 5].

³⁰ BENJAMIN. “Sobre o conceito de história”. Trad. J. M. Gagnebin e M. L. Müller. In: LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005, p.62.

arquitetônico de aplicação do vidro”³¹. A arquitetura de ferro e vidro, primordialmente usada para a cobertura das passagens, contém um princípio formal que se relaciona ao cinema e à estrutura da cidade como um todo.

Destacam-se dois aspectos da experiência sensorial da cidade e do cinema relacionados ao uso estrutural do ferro: a viagem de locomotiva e o princípio da montagem. De acordo com Charney e Schwartz em *O cinema e a invenção da vida moderna*: “A viagem feita na estrada de ferro antecipou mais explicitamente do que qualquer outra tecnologia uma faceta importante da experiência do cinema: uma pessoa em uma poltrona observa vistas em movimento através de um quadro que não muda de posição.”³² O princípio da montagem, estruturalmente dado no emprego do ferro em construções, é determinante na forma do filme para criar a sucessão das imagens. Por sua vez, Benjamin adota este princípio como método do seu trabalho sobre as passagens, de modo que a estrutura textual reflete a forma de seu objeto. “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursurpiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.”³³ Há certos aspectos da história, “resíduos”, negligenciados por uma visão progressiva e totalitária, que para contar sua versão tem de esconder “pequenos fatos”, ou mesmo esquecer que há uma infinidade de conexões que não se deixam estabelecer por causalidade. Assim, outras histórias do cinema poderiam ser contadas.

A invenção do cinema data do fim do século XIX, época do declínio das galerias; entretanto, as condições de seu surgimento são dadas por inovações técnicas que se desenvolveram gradativamente, entre saltos sucessivos, e pela necessidade crescente de novos estímulos por parte dos cidadãos. Antes mesmo da invenção da fotografia, surgiram técnicas de produção e apresentação de imagens através de aparelhos como o panorama e o diorama. Como diferencia Schwartz, “no panorama, o espectador é obrigado a virar a cabeça e olhar ao redor, ao passo que o diorama de fato

³¹ BENJAMIN. *Passagens*, p. 40.

³² CHARNEY, L. e SCHWARTZ, V. (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Trad. Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify, 2004. p.22-3.

³³ BENJAMIN. *Passagens*, p. 502 [N 1a, 8].

gira seus espectadores, transformando o observador [...] em um componente da máquina.”³⁴ Assim como “a fotografia já continha o germe do cinema falado”³⁵, o diorama é o “precursor lúdico da projeção acelerada no cinema”³⁶: aquela contém o princípio imagético mas não cinético, ao contrário deste.³⁷ Essas primeiras experiências sensorio-motoras, por um lado, produziram um condicionamento do homem à vida urbana e, por outro, possibilitaram a receptividade para o cinema.

Uma das primeiras galerias de Paris, construída no ano de 1800, chamada *Panorama Imperial*, a qual o público passou a freqüentar para apreciar as novidades na época do Segundo Império, concentra as tensões inerentes às transformações da técnica e da percepção.

Antes de o cinema haver começado a formar seu público, já outro público se reunia no *Panorama Imperial*, a fim de ver as imagens (que já haviam deixado de ser imóveis). [...] A princípio, o espetáculo apresentado no *Panorama Imperial* traduzia de maneira especialmente clara uma dialética do desenvolvimento. Pouco tempo antes do cinema permitir uma visão coletiva das imagens [...] o que prevaleceu foi a visão individual, com a mesma força da contemplação da imagem divina...³⁸

Esta experiência Benjamin presenciou em sua infância, no início do século XX, no Kaiserpanorama de Berlim, que ele retrata em *Infância em Berlim por volta de 1900*: “No ano de 1822 Daguerre inaugura seu diorama em Paris. Desde então essas caixas claras, cintilantes, aquários do distante e do passado, aclimataram-se em todas as avenidas e bulevares da moda.”³⁹ As passagens, como “o primeiro estilo internacional da arquitetura moderna”⁴⁰, expandiram-se pela Europa e consigo carregaram suas invenções técnicas e, de modo concentrado, a experiência originária da cidade. Paralelamente à invenção do panorama, havia uma literatura panorâmica⁴¹, de que

³⁴ SCHWARTZ, V. “O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim-de-século”. In: CHARNEY e SCHWARTZ, p.360, nota 61.

³⁵ BENJAMIN. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Trad. José Lino Grünnewald. In: *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p.12. Doravante citado como “A obra de arte”.

³⁶ BENJAMIN. *Passagens*, p. 571 [Q 1a, 4]. Uma anotação no mínimo curiosa: “No ano em que Daguerre inventou a fotografia, seu diorama foi destruído pelo fogo: 1839”. p.573 [Q 2, 5]

³⁷ Uma das primeiras anotações de Benjamin para o projeto das *Passagens* indica: “Relação histórica e dialética entre diorama e fotografia”. p.928 [K° 9]

³⁸ BENJAMIN. “A obra de arte”, p.29-30, nota 25.

³⁹ BENJAMIN. *Infância em Berlim por volta de 1900*. In: *RMU*, p.76. Nota-se que o modo específico de apreciação das imagens é ainda marcado pela distância.

⁴⁰ BUCK-MORSS, p.66.

⁴¹ “Os textos panorâmicos revelam um modo narrativo característico: compõem-se de micronarrativas que não apresentam uma relação de continuidade direta de um enredo a outro.” COHEN, Margaret. “A literatura panorâmica e a invenção dos gêneros cotidianos”. In: CHARNEY e SCHWARTZ, p.265.

Benjamin se apropria para uma descrição da Alemanha pós-Primeira Guerra, em “Panorama Imperial: viagem através da inflação alemã”, em que discute a miséria econômica e social em pequenos fragmentos.⁴² Isto significa que aquela experiência da Paris do século XIX não ficou encerrada em um passado longínquo, mas contém índices históricos que se referem ao presente, desde que este saiba encontrá-los.

No cerne do ensaio sobre a obra de arte, Benjamin polariza dois modos específicos de recepção que se encontram associados no público do panorama, a saber: a contemplação e a distração. O primeiro corresponde à atitude do espectador isolado diante de obras de arte únicas, autênticas, sobre o qual exercem sua autoridade, vinculada à sua inserção em uma tradição. Com o advento das técnicas de reprodução, que cada vez mais se incorporam à própria produção das obras, o valor cultural e cultural cede lugar ao valor de exibição de objetos produzidos em série, o que vem atender a uma demanda crescente por parte das massas, cuja forma predominante de percepção, na cidade e no cinema, é caracterizada por Benjamin pela distração: uma forma dispersiva e fragmentária de perceber a realidade, que se apresenta igualmente desconexa e descontínua.

Importa observar que Benjamin procura no início do século XIX a formação da percepção moderna, em um ponto que concentra dialeticamente dois modos de perceber distintos. A intermitência desses modos de percepção é fundamental tanto para a compreensão do método benjaminiano da montagem quanto de sua filosofia da história, que pressupõem, por um lado, a fragmentação e, por outro, a reunião desses fragmentos. Em termos estéticos, há a mudança histórica da preponderância de uma sobre outra, i.e., de um aprofundamento da fragmentação, o que deve, em contrapartida, engendrar também um processo reconstrutivo. De acordo com Gagnebin,

O ensaio sobre ‘A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica’, notadamente, pode ser lido não só como a descrição do fim de uma idade estética, mas também como a tentativa de uma estética positiva da distração (*Zerstreuung*), portanto de um outro tipo de percepção (*aisthêsis*) que o do recolhimento cultural e cultural, uma percepção ao mesmo tempo difusa e perspicaz que caracterizaria o grande público do cinema, segundo Benjamin.⁴³

⁴² Para citar um trecho: “A insegurança mesma das regiões animadas acaba reduzindo o cidadão àquela situação opaca e cruel no mais alto grau, em que ele tem de acolher em si, sob as inclemências da planície desolada, os produtos da arquitetura urbana.” In: *RMU*, p.25.

⁴³ GAGNEBIN, p.95.

A fragmentação da percepção se deve a dois fatores adjuntos: a intensificação dos estímulos provocada pelas violentas tensões e choques a que estão submetidos os indivíduos, nas ruas e nas fábricas, e ainda a incorporação do aparelho aos órgãos perceptivos. “A técnica submeteu, assim, o sistema sensorial a um treinamento de natureza complexa. Chegou o dia em que o filme correspondeu a uma nova e urgente necessidade de estímulos. No filme, a percepção sob a forma de choque se impõe como princípio formal.”⁴⁴ Do mesmo modo que os primeiros filmes retratavam a realidade e o cotidiano de Paris, sua forma reflete a estrutura da cidade: fragmentária e em constante movimento. A “vivência do choque”, que caracteriza a forma de vida na cidade grande, adquire no cinema uma forma lúdica, de “diversionismo pelos choques”⁴⁵, onde a percepção é exercitada e condicionada para lidar com um mundo violento e ameaçador.

O cinema é a forma de arte que corresponde à vida cada vez mais perigosa, destinada ao homem de hoje. [...] O cinema equivale a metamorfoses profundas no aparelho perceptivo, aquelas mesmas que vivem atualmente, no curso de uma existência privada, o primeiro transeunte surgido numa rua de grande cidade e, no curso da história, qualquer cidadão de um Estado contemporâneo.⁴⁶

As transformações incessantes da cidade provocaram nas primeiras gerações um estupor que deveria ser amortizado pelo condicionamento da sensibilidade aos choques, à violência impingida sobre cada indivíduo, que colocava em risco tanto a segurança de sua identidade, paulatinamente apagada na multidão, quanto a sua existência corpórea. Levada às últimas conseqüências, a incorporação da técnica à vida humana pode ter resultados catastróficos, como a guerra, que prova, “devido às destruições por ela empreendidas, [que] a sociedade não estava suficientemente madura para fazer da técnica o seu órgão”⁴⁷. Esta experiência da guerra fora vivida por Benjamin na sua infância, e da segunda vez acabara com sua vida. Isto acentua de modo drástico algo que é fundamentalmente vivenciado no cotidiano: a fragilidade e vulnerabilidade do corpo humano. “Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa experiência diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o

⁴⁴ BENJAMIN. “Sobre Alguns Temas em Baudelaire”. In: *Obras Escolhidas III*. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 124-5. Doravante citado como *OE III*.

⁴⁵ BENJAMIN. “A Obra de arte”, p.30.

⁴⁶ BENJAMIN. “A Obra de arte”, p.31, nota 28.

⁴⁷ BENJAMIN. “A Obra de arte”, p.34.

minúsculo e frágil corpo humano.”⁴⁸ – Não fosse pelo contexto desta citação, isto poderia muito bem ser dito a respeito da experiência que começou a ser vivida com surgimento da cidade.

Na Paris fim-de-século, o declínio das passagens e a invenção do cinema mostram a imagem da cidade em constante construção e destruição. “A ‘construção’ pressupõe a ‘demolição’”⁴⁹, diz Benjamin, e isto diz respeito tanto à forma da cidade e do filme quanto ao princípio comum a ambos e ao livro das *Passagens*: a montagem. Esta possui dois aspectos: por um lado, fragmenta e interrompe o contexto de onde é arrancado o fragmento, por outro, constrói uma totalidade parcial, um novo contexto. No filme, “não se pode captar nenhuma imagem isolada sem se levar em conta a sucessão de todas as que a precederam”⁵⁰ e, pode-se acrescentar, que a sucederam. A ilusória continuidade da sucessão de fragmentos pode ser interrompida, para descobrir “os espaços ocultos nos interstícios do movimento”⁵¹. Assim, a cidade frenética, em constante movimento, estanca em uma imagem: a imagem de sua destruição. Interromper a seqüência dos acontecimentos, “fazer explodir o fluxo contínuo da história”⁵², como propõe Benjamin nas últimas teses, mostra a história como um amontoado de ruínas, fragmentos dispersos que devem ser tomados como um objeto de construção.

A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. Portanto, romper com o naturalismo histórico vulgar. Apreender a construção da história como tal na estrutura do comentário. Resíduos da história.⁵³

A imagem da cidade e a imagem do cinema, suas formas e a maneira de percebê-las, refletem-se na estrutura do trabalho das *Passagens*. Seu caráter intrinsecamente inacabado e constitutivamente fragmentário – diga-se: “obra aberta” – impõe ao leitor que percorre seus labirintos a tarefa de traçar vias interpretativas, realizar montagens, desdobrar conexões, compor imagens. A cidade, o cinema, as

⁴⁸ BENJAMIN. “Experiência e pobreza”. In: *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.115. Doravante citado como *OE I*.

⁴⁹ BENJAMIN. *Passagens*, p.512 [N 7, 6].

⁵⁰ BENJAMIN. “A obra de arte”, p.19.

⁵¹ LEO CHARNEY, “Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade”. In: CHARNEY E SCHWARTZ, p.329.

⁵² BENJAMIN. “Sobre o conceito de história”. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. In: *OE I*, p.230.

⁵³ BENJAMIN. *Passagens*, p. 503 [N 2, 6].

passagens e o livro, em que cada parte contém o todo e o todo cada parte, são como uma imagem dentro da outra, uma sinédoque da cidade-cinética.

III. A fragmentação da realidade

Apesar de este tópico ter sido amplamente abordado no anterior, pretende-se agora conduzir a certas questões que permanecem em aberto e que qualquer resposta apressada poderia levar a aporias ou a ignorar aspectos decisivos.

A fragmentação da percepção é concomitante à fragmentação da realidade, i.e, o lado “subjetivo” encontra-se com o “objetivo” na linguagem, como foi argumentado no início. A divisão é arbitrária, mas permite discernir certos problemas específicos que são mais visíveis em um lado que em outro. Quer-se discutir, por conseguinte, a fragmentação da realidade, ou seja, da cidade, a partir de transformações ocorridas em sua estrutura, percorrendo sua história através de algumas formas arquitetônicas que estão intimamente relacionadas às passagens.

O primeiro *exposé* do trabalho das *Passagens* (1935) divide-se em seis partes que traçam a história da cidade de Paris, apontando cada etapa de sua formação (construção e destruição). No primeiro capítulo, intitulado “Fourier ou as passagens”, Benjamin cita um *Guia ilustrado de Paris* do ano de 1852, que descreve a cidade e as atrações em torno do Sena, em especial as novas construções da época:

“Estas passagens, uma recente invenção do luxo industrial, são galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore, que atravessam quarteirões inteiros, cujos proprietários se uniram para esse tipo de especulação. Em ambos os lados dessas galerias, que recebem a luz do alto, alinham-se as lojas mais elegantes, de modo que tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura.”⁵⁴

No ano de 1840 havia em Paris cerca de uma centena de passagens, quase ao ponto de realizar a utopia de Fourier, de haver “uma cidade feita de passagens”⁵⁵. Porém, a passagem, que concentra a forma da cidade, do mundo de sua época, é uma construção ambivalente, uma imagem ambígua: é ao mesmo tempo casa e rua, mundo interior e exterior. Na galeria, “mais do que em qualquer outro lugar, a rua se dá a

⁵⁴ BENJAMIN. *Passagens*, p.40.

⁵⁵ BENJAMIN. *Passagens*, p.42.

conhecer como o interior mobiliado e habitado pelas massas.”⁵⁶ Por outro lado, o interior torna-se rua para o indivíduo que atravessa a passagem em sua *flanerie*. Estes dois personagens que co-habitam as galerias – a multidão e o flâneur – são complementares, e a partir de olhares opostos ocupam o mesmo espaço. Através da multidão, a cidade é para o flâneur “ora paisagem, ora sala acolhedora”⁵⁷. São esses pares antitéticos – familiaridade e estranheza, recolhimento e dispersão, interioridade e exterioridade –, polarizados nas passagens, que se desdobram em outras formas arquitetônicas da época.

Do mesmo modo que, ao focar a análise anteriormente em uma galeria específica (o Panorama Imperial), pôde-se perceber ali concentrados os desenvolvimentos da técnica cinematográfica a partir do panorama, o segundo capítulo da *exposé*, intitulado “Daguerre ou os panoramas”, mostra outros aspectos desta relação: “Nos panoramas, a cidade amplia-se, transformando-se em paisagem”⁵⁸. E assim como o panorama foi a primeira forma de ampliação do horizonte perceptivo, e pouco tempo depois o cinema, a cidade será aberta em novas perspectivas pelas obras do prefeito Haussmann.

Como desdobramento e, em certo sentido, ampliação das galerias, surgiram as exposições internacionais da indústria, onde cada país que sediava o encontro, se tornava o “centro de peregrinação ao fetiche mercadoria”⁵⁹, como diz Benjamin no terceiro capítulo, “Grandville ou as exposições universais”. Assim como o Panorama Imperial foi focado em relação às passagens, a primeira exposição internacional, de 1851, na Inglaterra, destaca-se por ter abrigado uma construção que irá marcar o desenvolvimento da arquitetura: o Palácio de Cristal. Não se tratava apenas de uma cobertura de ferro e vidro, como nas passagens, mas toda sua estrutura fora erguida desta forma. Uma casa de vidro, tal qual se mostrará uma utopia no início do século seguinte, que contém a imagem que vincula a mais nova invenção ao mundo mítico, ao mundo das plantas. “A origem de toda arquitetura de ferro e vidro da época de hoje é a estufa”, diz Meyer, e Benjamin comenta: “É estranho como a passagem, assim como

⁵⁶ BENJAMIN. “A Paris do Segundo Império em Baudelaire”. In: *OE III*, p.194-5.

⁵⁷ BENJAMIN. *Passagens*, p.47.

⁵⁸ BENJAMIN. *Passagens*, p.42.

⁵⁹ BENJAMIN. *Passagens*, p.43.

este mundo, está ligado, em sua origem, à vida das plantas.”⁶⁰ Para Benjamin, esta relação ambígua entre o presente e o passado, entre o novo e o antigo, entre o orgânico e o inorgânico, entre a vida e a morte, caracteriza a modernidade, que é idêntica à antiguidade em sua transitoriedade e obsolescência. Deste modo, a história se apresenta como fóssil, e o presente, cuja perenidade ameaça desintegrá-lo, a visão alegórica permite salvá-lo, fossilizando-o.

Isto se torna notório na história do indivíduo no século XIX, quando “Sob Luis Filipe o homem privado adentra o palco da história”⁶¹. As marcas desse indivíduo ficam gravadas em sua casa, nos objetos que o cercam de conforto e o isolam⁶² da multidão. Neste ambiente, o habitante cria para si um universo fechado, particular, rodeado de objetos afetivos, transfigurados de suas funções úteis.

O *intérieur* não é apenas o universo, mas também o invólucro do homem privado. Habitar significa deixar rastros. No *intérieur* esses rastros são acentuados. Inventam-se colchas e protetores, caixas e estojos em profusão, nos quais se imprimem os rastros dos objetos de uso mais cotidiano. Também os rastros do morador ficam impressos no *intérieur*.⁶³

Rastro, traço, vestígio, pista (*Spur*), é a presença de uma ausência ou ausência de uma presença, “é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou”⁶⁴. Como marca do passado no presente, no rastro está contida a possibilidade da história, i.e., da memória e também do esquecimento. O vestígio é a marca de um objeto cuja existência temporária, passageira, perdura impressa em um lugar. Assim, “o vestígio, como testemunho material de algum objeto ausente, sinaliza tanto a perda deste objeto quanto a possibilidade de sua evocação”⁶⁵. Porém, é preciso haver a distância, o desaparecimento do objeto, restar apenas o traço de sua efemeridade, para que possa ser lembrado, rastreado pelo historiador.

No *intérieur*, do mesmo modo que para cada objeto há um estojo próprio, a casa mesma é feita estojo do homem privado. A forma deste envoltório é idêntica à forma de seu conteúdo. Cada objeto, cada mobília, cada aresta da casa encaixa-se perfeitamente

⁶⁰ BENJAMIN. *Passagens*, p.197 [F 4, 1]

⁶¹ BENJAMIN. *Passagens*, p.45.

⁶² Segundo Benjamin: “O conforto isola”. *OE III*, p.124.

⁶³ BENJAMIN. *Passagens*, p.46.

⁶⁴ BENJAMIN. *Passagens*, p.490 [M 16a, 4]

⁶⁵ OTTE, Georg. “Rememoração e Citação em Walter Benjamin”. In: *Revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte, v.4, p. 211-213, outubro 1996, p.216.

em cada gesto, cada movimento, condicionando e acomodando a repetição ordinária do hábito: um processo de habituação condicionado pela habitação. Além dos rastros dos objetos, são conservados ainda os gestos da vida diária, de modo que as coisas mais fugazes são preservadas, a história mostra-se como história natural: “a moradia se torna uma espécie de casulo [...], protegendo e resguardando o seu rastro assim como a natureza guarda um fóssil no granito.”⁶⁶

Este tipo de habitação sofre um abalo no fim do século XIX com o *art nouveau* (*Jugendstil* ou *modern style*), que começa a utilizar as novas técnicas de construção com ferro e vidro, porém, estilizando-as. Em certo sentido, o *art nouveau* leva às últimas conseqüências o ideal do *intérieur* ao tornar a casa a expressão da personalidade de seu morador, não mais internamente, em seus cômodos, mas em seu exterior, na fachada. Imprime sobre a matéria artificial formas naturais, faz do ferro ornamentos florais, da técnica um meio artístico, o que, segundo Benjamin, “representa a última tentativa de fuga da arte sitiada pela técnica em sua torre de marfim.”⁶⁷ Ao disfarçar o inorgânico de orgânico, realiza uma estilização da técnica e uma artificialização do organismo: a infertilidade aparece, segundo Benjamin, como seu tema predileto. A casa, ao invés de guardar a impressão de seu morador, torna-se a expressão do indivíduo isolado. Todavia, representa também um passo para fora do interior, uma abertura para o mundo externo, uma passagem para a cidade.

Em meados do século XIX, as galerias começam a ser postas por terra para dar lugar a largas avenidas e bulevares pelas obras do prefeito Haussmann, que se autointitulava “artista demolidor”.⁶⁸ Com isso, abriu novas e amplas perspectivas na cidade, visando, como diziam seus contemporâneos, a um “embelezamento estratégico”⁶⁹, i.e., evitar revoltas, como a Comuna, e facilitar a operação do exército. Nessa época, “Paris vive o auge da especulação. [...] O aumento dos aluguéis impele o proletariado para os subúrbios. Com isso, os bairros de Paris perdem sua fisionomia própria.” A incessante transformação “provoca nos parisienses estranhamento em relação à sua cidade. Nela não se sentem mais em casa. Começam a tomar consciência do caráter desumano da

⁶⁶ BENJAMIN. *OE III*, p.75

⁶⁷ BENJAMIN. *Passagens*, p.46.

⁶⁸ BENJAMIN. *Passagens*, p.49.

⁶⁹ BENJAMIN. *Passagens*, p.50.

cidade grande.”⁷⁰ A cidade se torna cada vez mais hostil, inóspita. E contra o apagamento dos rastros na multidão, são implementadas medidas governamentais de controle e registro, dos indivíduos através de sua assinatura e fotografia, das residências através da numeração.

A cidade, em geral em constante movimento, cai em torpor. Torna-se frágil como o vidro, mas também transparente como o vidro em relação ao seu significado (“a forma de uma cidade / Muda mais rápido – ai de mim! – que o coração de um mortal!” [Baudelaire]). A estrutura de Paris é frágil; ela é toda rodeada de símbolos de fragilidade. [...] Em última análise, aquilo em que a modernidade mais se aproxima da antiguidade é nessa transitoriedade.⁷¹

A modernidade se lança, em sua incessante transformação, construção e destruição, ao seu próprio aniquilamento, ao seu fim, ao seu esquecimento. “A modernidade deve estar sob o signo do suicídio”⁷². Faz o luto de si mesma. Com seu *hábit noir* (veste preta), segue a procissão fatigada que não quer mais prosseguir. E talvez nisso esteja contida a possibilidade de uma transformação histórica. No ensaio “Experiência e Pobreza”, Benjamin vê com bons olhos o fim da tradição, o fim da experiência, e saúda a arquitetura moderna com entusiasmo, ao contrário do ar nostálgico que muitos lhe imputam. “Em seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura. E o que é mais importante: ela o faz rindo. Talvez esse riso tenha aqui e ali um som bárbaro. Perfeito.”⁷³

A imagem da cidade de vidro, frágil e transparente, é a realização plena da arquitetura de Adolf Loos e de Le Corbusier, de Gropius e da Bauhaus. Benjamin vê nesta arquitetura o decisivo reconhecimento do apagamento dos rastros, a assunção da pobreza de experiência. Como diz Brecht: “Apaguem os rastros!”

Essa atitude é a oposta da que é determinada pelo hábito, num salão burguês. Nele, o ‘interior’ obriga o habitante a adquirir o máximo possível de hábitos, que se ajustam melhor a esse interior que a ele próprio. [...] Tudo isso foi eliminado Sheerbart com seu vidro e pelo Bauhaus com seu aço: eles criaram espaços em que é difícil deixar rastros.⁷⁴

Isto poderia levar a crer que não é mais possível habitar, uma vez que “habitar significa deixar rastros”. Isto poderia levar a crer que não é mais possível habitar, uma

⁷⁰ BENJAMIN. *Passagens*, p.49.

⁷¹ BENJAMIN. *OE III*, p.106.

⁷² BENJAMIN. *OE III*, p.99.

⁷³ BENJAMIN. *OE I*, p.119.

⁷⁴ BENJAMIN. *OE I*, p.118.

vez que “habitar significa deixar rastros”. Contudo, antes de afirmar sua extinção radical, deve-se procurar atualizar este conceito. Em suas “Imagens de Pensamento” Benjamin diz: “Esconder significa: deixar rastros. Porém, invisíveis. [...] Quanto mais livre estiver exposto a todos os olhares, tanto melhor.”⁷⁵ Em seguida, faz referência ao conto “A carta roubada”, de Allan Poe, e diz que algo pode ser escondido, vestígios podem ser deixados, sem que os percebam seus próprios habitantes, mesmo “os que moram entre paredes lisas como espelho, em móveis de aço, e que racionalizaram a existência.”⁷⁶ Assim, pode-se dizer: *habitar significa deixar rastros, porém, invisíveis*.

Benjamin discute nas *Passagens* “A dificuldade de refletir sobre o habitar”⁷⁷: por um lado, em sentido antigo, primevo, “talvez eterno”, “o reflexo da estada do homem no ventre materno”; por outro, em sentido extremo, “como um modo de existência do século XIX”. Em ambos os casos, habita-se um casulo. “A forma primeva [Urform] de todo habitar é a existência não numa casa [Haus], mas num casulo [Gehäuse].” A imagem da habitação como casulo e sua forma originária como ventre demonstra uma relação de abrigo e conforto, também de encapsulação e enclausuramento. A este modo de vida do homem-estojo do século XIX, opõe-se a vida ao ar livre do século seguinte. “O século XX, com sua porosidade e transparência, seu gosto pela vida em plena luz e a vida ao ar livre, pôs um fim à maneira antiga de habitar. [...] Hoje isso desapareceu, e as dimensões do habitar se reduziram: para os vivos, com os quartos de hotel, para os mortos, com os crematórios.”⁷⁸ Isto quer dizer que a mentalidade do casulo pode ter desaparecido, mas não o habitar, cujas dimensões foram reduzidas, transformadas. De acordo com Silke Kapp: “embora Benjamin tenha razão em certos aspectos e a moradia burguesa do século XIX certamente tenha deixado de existir, o paradigma do estojo se estendeu por todo o século XX [...]. Apenas os novos estojos são menos suscetíveis a rastros e marcas pessoais, servindo ainda melhor para acondicionar e condicionar seus habitantes.”⁷⁹

⁷⁵ BENJAMIN. *RMU*, p.237.

⁷⁶ BENJAMIN. *RMU*, p.239.

⁷⁷ BENJAMIN. *Passagens*, p.255 [I 4, 4].

⁷⁸ BENJAMIN. *Passagens*, p.255 [I 4, 4].

⁷⁹ KAPP, Silke. “Síndrome do estojo”. In: *Anais do IV Colóquio de Pesquisas em Habitação: Coordenação Modular e Mutabilidade*. Belo Horizonte: MOM / EAUFMG, 2007. Disponível em MDC, revista de arquitetura e urbanismo. <http://mdc.arq.br/2009/05/09/sindrome-do-estojo/> (acesso em 12 de julho de 2010).

Benjamin anota na seqüência daquela discussão: “Habitar como verbo transitivo – por exemplo, na noção de ‘vida habitual’ – dá uma noção da atualidade frenética que está oculta neste comportamento. Consiste em confeccionar para nós um casulo.”⁸⁰ O que parece contradizer explicitamente o que foi dito acima, na verdade, completa o sentido anterior: na imagem da confecção do casulo está pressuposta a sua saída. Nisto consiste a atualidade frenética. A transitividade do habitar é a forma de habitar a cidade.

No ensaio sobre a obra de arte, Benjamin diz que a arquitetura é a arte mais antiga e, ao contrário de outras artes que surgiram e desapareceram, ela acompanha o homem desde os primórdios, pois a necessidade de morar é incessante. A forma como o homem lida com suas construções comporta duas possibilidades: o uso e a contemplação. O primeiro corresponde ao que Benjamin denomina de percepção habitual, ou hábito; o segundo caracteriza a forma como, por exemplo, os turistas apreciam os monumentos. Em grande parte, a própria contemplação é condicionada pelo hábito. Em termos históricos, a preponderância deste sentido marca a forma de vida, do habitar. “As tarefas que, com efeito, se impõem aos órgãos receptivos do homem, na ocasião das grandes conjunturas da história, não se consomem de modo algum na esteira visual, em suma, pelo modo de contemplação. A fim de chegar a termo, pouco a pouco, é preciso recorrer à acolhida tátil, ao hábito.”⁸¹

Pode-se sintetizar esta relação do seguinte modo: o hábito como forma de percepção da arquitetura – a arquitetura como forma de perceber o hábito. A história de uma forma estética, da percepção e do modo existência, encontra-se gravada nas estruturas da cidade. Toda a história do século XIX, das formas e formações da percepção e da cidade, encontradas em rastros deixados nas construções, impregnadas nas passagens, das quais se desdobram sua história anterior e posterior, transforma, através da visão alegórica, o próprio presente em ruína.

As ruínas são a forma da história para Benjamin, e representam ao mesmo tempo a possibilidade da memória e do esquecimento. O esquecimento permite o distanciamento entre o presente e o passado e que este apareça como outro em cada encontro com outro presente.

⁸⁰ BENJAMIN. *Passagens*, p.255 [I 4, 5].

⁸¹ BENJAMIN. “A Obra de Arte”, p.26.

Nunca podemos recuperar totalmente o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. [...] Talvez o que o faça tão carregado e preñado não seja outra coisa que o vestígio de hábitos perdidos, nos quais já não nos poderíamos encontrar. Talvez seja a mistura com a poeira de nossas casas demolidas o segredo que o faz sobreviver.⁸²

História e memória sobrevivem como traços de hábitos, impregnados nas formas de habitar, na arquitetura e na cidade. A ausência de vestígios pode ser lida como uma “carta roubada”, mais oculta quanto mais aparente; ou ainda como a tentativa constante da modernidade se lançar ao esquecimento. A tarefa do historiador consiste em transformar em ruínas as construções mais recentes, ou seja, a fossilização do presente. Porém, fica a pergunta: como são possíveis ruínas de vidro? Talvez, como fragmento de um espelho, permaneça o princípio reflexivo de que a menor parte da realidade contém em si o todo: unidade-fragmento.

⁸² BENJAMIN. *RMU*, p.105.