

## **SOBRE SONHO E DESPERTAR NAS PASSAGENS DE WALTER BENJAMIN: UM ENSAIO**

*Manuela Sampaio de Mattos*

### **RESUMO**

A temática do sonho e do despertar é central na fase inicial de construção do projeto das Passagens de Walter Benjamin. Nesta etapa de trabalho, Benjamin ocupou-se com os resquícios anacrônicos das passagens de Paris, tomando-os como “ur-fenômenos” da modernidade, pois eles carregavam em si o material necessário para uma interpretação recente da história, a partir do despertar da mitologia latente que se revela nas imagens de sonho produzidas neste contexto histórico. O intuito deste ensaio, portanto, é explorar a forma de aparição das concepções de sonho e despertar na obra das Passagens, procurando vincular tais conceitos às intenções filosóficas do autor e dialogar com outros de seus textos, de modo a também tentar expor a crítica ao historicismo narcótico produzido pelo estado onírico do coletivo, e a necessidade de forjar um pensamento outro que seja capaz de interpretar as imagens sonhadas pelo coletivo, que permanece sonhando.

**Palavras-chave:** Sonho. Despertar. Passagens. Walter Benjamin. Interpretação.

### **ON DREAM AND AWAKENING ON WALTER BENJAMIN'S PASSAGES: AN ASSAY**

#### **ABSTRACT**

*The thematic of dream and awakening is central to the initial phase of construction of the Walter Benjamin Arcades Project. In this stage of work, Benjamin dealt with the anachronistic remnants of the Paris passages, taking them as "ur-phenomena" of modernity, because they carried within the necessary material for a recent interpretation of history, since the awakening of the latent mythology that is revealed in the dream images produced in this historical context. The purpose of this essay, therefore, is to explore the form of appearance of the dream and awakening conceptions in the Arcades Project work, trying to link these concepts to the philosophical intentions of the author and to dialogue with others of his texts, in order to also try to expose the criticism to the narcotic historicism produced by the oneiric state of the collective, and the need to forge another thought that is capable of interpreting the images dreamed of by the collective, who remains dreaming.*

**Keywords:** *Dream. Wakening. Arcades Project. Walter Benjamin.*

Psicanalista, mestre em Filosofia PUCRS, doutoranda em Filosofia PUCRS. Brasileira, residente em Porto Alegre-RS. Email: [manuelasmattos@gmail.com](mailto:manuelasmattos@gmail.com)

*Interpretation.*

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

*Walter Benjamin*

A constatação de que Walter Benjamin é um autor conhecido pela sua preocupação extrema e inconfundível com os restos da história diz respeito não a uma evidência meramente abstrata e conceitual, mas ao contato inevitavelmente concreto que proporcionam os seus escritos – seus comentários de uma realidade – com o que fora desprezado na e pela história. E este não é um dado notável em apenas uma parte de seus escritos, mas no decorrer de sua obra vista como um grande conjunto e como um testamento histórico. Entretanto, especificamente na elaboração do singular e ousado *Passagen-Werk*, Benjamin dá início ao projeto de uma filosofia materialista da história (BUCK-MORSS, 2002, 25) o qual deveria ser construído de modo a conquistar para uma época a concretude extrema (BENJAMIN, 1991, 1090) através do método da montagem literária: “não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não me apropriarei de formulações espirituosas, não surrupiarei coisas valiosas. Porém, os farrapos, os resíduos: estes não quero descrever e sim exibir” (BENJAMIN, 2007, 943). Neste contexto, Benjamin ocupou-se com os resquícios anacrônicos das passagens de Paris, tomando-os como “ur-fenômenos” da modernidade, pois eles carregavam em si o material necessário para uma interpretação recente da história, a partir do despertar da mitologia latente que se revela nas imagens de sonho produzidas neste contexto histórico.

Conforme expõe Rolf Tiedemann (2007), organizador e introdutor da edição alemã das *Passagens*, o modo inusitado pelo qual Benjamin optou para construir este projeto, isto é, através da apresentação do material e da teoria em uma constelação inédita de citações e interpretações fragmentárias, tem como pano de fundo o que ele considera como problema

central do materialismo histórico: a interrogação acerca da possibilidade de conciliar uma plena visibilidade com a aplicação do método marxista. O trabalho das *Passagens*, portanto, foi engenhosamente pensado por Benjamin como uma forma de enfrentamento desta questão atinente ao materialismo histórico. Este projeto de Benjamin, tal como o introduziu Tiedemann, se trata de um edifício com duas plantas diferentes de construção, sendo que cada uma delas pertence a um determinado estágio de trabalho, as quais o introdutor alemão nomeou como: fase inicial (de 1927 a meados de 1929), fase média (1934 a 1935) e fase tardia (1937 a 1940)<sup>1</sup>.

Nas cartas de Benjamin trocadas com seus interlocutores, as primeiras menções sobre o projeto das *Passagens* indicam que este seria um projeto de continuação de *Rua de mão única (Einbahnstrasse)*, e a intenção inicial era buscar um tipo específico de concreção nas formas aforísticas deste livro (TIEDEMANN, 2007, 15). É a partir de elementos mundanos que Benjamin propõe, tanto em *Rua de mão única* quanto nas *Passagens*, uma ponte entre experiência cotidiana e questões acadêmicas tradicionais (BUCK-MORSS, 2002, 25). Desse modo, já no conjunto dos 405 primeiros fragmentos intitulado por Benjamin como “Passagens parisienses”, os quais vieram a compor o primeiro esboço do que seria o projeto das *Passagens*, a paisagem de uma passagem aparece como um lugar peculiar, onde imagens de sonhos se revelam, pois as coisas aparentemente mais contraditórias estão reunidas de modo a sugerir que entre elas há uma afinidade indefinida e um parentesco primevo. Nas passagens, “mundo orgânico e inorgânico, necessidade vulgar e luxo atrevido aliam-se da maneira mais contraditória, as mercadorias ficam expostas e se sucedem tão inescrupulosamente como imagens dos sonhos mais confusos. Paisagem primeva do consumo”

---

<sup>1</sup> Como uma rápida introdução a respeito da estrutura da obra *Passagens*, vale destacar que ela não existiu enquanto obra finalizada por Benjamin. Ela foi um grande projeto que levou ao extremo os seus pressupostos relativos ao materialismo e ao caráter visual e fragmentário das citações, e permaneceu ainda no nível de anotações. Como organização do amontoado de citações e comentários, a partir da segunda fase de trabalho, Benjamin dividiu-as em arquivos (*Konvoluts*), os quais foram indicados por letras e nomeados por referência ao tema que se relacionava. Exemplo: *Konvolut A – Passagens, Lojas de Novidades, Vendedores*. É possível constatar a fase das entradas do material nos arquivos, pois Benjamin a partir de então seguiu uma rigorosa ordem numérica, por motivos práticos de documentação, por exemplo: A 1, 1; A 1a, 1; A 1, 2 etc. O acesso que temos a esse trabalho se trata de uma edição organizada por Tiedemann dessas notas e materiais, em conjunto com textos elaborados por Benjamin durante esse período, e inspirada pelo projeto das *Passagens*.

Psicanalista, mestre em Filosofia PUCRS, doutoranda em Filosofia PUCRS. Brasileira, residente em Porto Alegre-RS. Email: [manuelasmattos@gmail.com](mailto:manuelasmattos@gmail.com)

(BENJAMIN, 2007, 903).

A passagem é a mais importante arquitetura do século XIX para Benjamin, ao passo que ele também considera a arquitetura como o testemunho mais importante da mitologia latente” (BENJAMIN, 2007, 910). Utilizando a descrição das passagens parisienses constante em um guia ilustrado de Paris, Benjamin (2007) as apresenta como:

[...] uma recente invenção do luxo industrial, são galerias cobertas de vidro e com paredes revestidas de mármore, que atravessam quarteirões inteiros, cujos proprietários se uniram para esse tipo de especulação. Em ambos os lados dessas galerias, que recebem a luz do alto, alinham-se as lojas mais elegantes, de modo que tal passagem é uma cidade, um mundo em miniatura (p. 40).

Essa concisa descrição sobre como eram as passagens parisienses é, nas palavras de Benjamin (2007), a citação adequada para a apresentação delas, “não só porque a partir dela desenvolvem-se as divagações acerca do *flâneur* e do tempo, mas também porque o que se tem a dizer sobre a construção das passagens do ponto de vista econômico e arquitetônico poderia encontrar aqui o seu lugar” (40). Ela nos dá elementos precisos do cenário particular no qual Benjamin mergulhou durante os treze anos de desenvolvimento do seu projeto filosófico interrompido e inacabado (1927-1940), local onde o seu pensamento aponta constantemente o caráter relacional da realidade.

A intenção de Benjamin no projeto das *Passagens*, como ele mesmo escrevera a Gerschom Scholem, era testar o quão concreto se pode ser em contextos histórico-filosóficos (BENJAMIN, 1991, 1085). Mesmo ciente de que não mergulhava em águas tranquilas e de que, com isso, estaria correndo um risco de fracasso e, ainda, partindo da ideia de que toda a Paris, a capital do século XIX, de algum modo convergia para si mesma, ele seguiu ampliando o seu perímetro e aprofundando as suas bases, tanto espacial como temporalmente, para trazer o seu projeto à luz do dia. Ao levar o materialismo histórico tão a sério, coletando materiais irremediavelmente desprezados como restos, a consequência decorrente seria que os fenômenos históricos literalmente chegassem a falar (BUCK-MORSS, 2002, 27).

A convicção de que “toda a arquitetura coletiva do século XIX constitui a moradia do coletivo que sonha” (BENJAMIN, 2002, 903) muito provavelmente direcionou as escolhas certas de Benjamin para construir o enredo altamente perceptivo do trabalho das *Passagens*. Assim como ocorre nos sonhos, em que tudo se desenrola diante de nossos olhos fechados, em que tudo vem de encontro a nós, as diferentes fisionomias das passagens parisienses apresentam-se nesse projeto, e, para compreendê-las profundamente, “nós as imergimos na camada onírica mais profunda, falamos delas como se tivessem vindo de encontro a nós” (BENJAMIN, 2007, 919), de modo semelhante a como as coisas vêm de encontro ao colecionador – aquele que vê “as suas coisas como dissolvidas num fluxo perpétuo, como o real no sonho” (919).

As passagens parisienses, esse mundo em miniatura, são, ao mesmo tempo, moradas de sonho e templo do capital mercantil; nelas se revelam imagens de desejo do sonho coletivo. A maior parte dessas construções surgiu no período de quinze anos após o ano de 1822. Benjamin aponta duas condições para o aparecimento desse tipo específico de arquitetura: a primeira diz respeito ao contexto favorável ao comércio têxtil, em que os *magasins de nouveautés*, primeiros grandes estocadores de mercadorias e precursores das lojas de departamentos, começaram a aparecer; e a segunda remonta aos primórdios das construções em ferro, pois o Império privilegiou esta técnica para renovar a arquitetura no espírito da Grécia antiga. Que esse tenha sido o espírito da arquitetura das passagens não é uma coincidência, pois o filósofo de Benjamin, conforme alude Theodor Adorno (1998), tem o olhar de Medusa, e, “se nessa filosofia o conceito de mito ocupa o lugar central como oposto ao ato de reconciliação (ao menos em sua fase mais antiga, reconhecidamente teológica), então para o seu próprio pensamento tudo se torna mítico, sobretudo o efêmero” (228).

No *Exposé de 1939*, Benjamin afirma que a pesquisa do trabalho das *Passagens* procura mostrar como as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica entram no universo de uma fantasmagoria, em decorrência de uma determinada concepção de história, que se chamou “A História da Civilização” – enraizada em uma

representação coisificada da civilização. As referidas criações manifestam-se enquanto fantasmagorias tanto nas passagens quanto nas exposições universais, na experiência do *flâneur*, no *intérieur* e na haussmanização. Inspirado pelo último texto de Auguste Blanqui, *L'éternité par les astres: hypothèse astronomique*, no qual a humanidade aparece como condenada, Benjamin (2007) ressalta que a especulação cósmica contida nesses escritos “comporta o ensinamento segundo o qual a humanidade será tomada por uma angústia mítica enquanto a fantasmagoria aí ocupar um lugar” (53-54). Nesse sentido, Márcio Seligmann-Silva destaca que tanto as passagens textuais contidas nesse trabalho de Benjamin quanto as passagens arquitetônicas são tomadas “como estrelas que compõem constelações, campos de força. São também, além disso, passagens móveis, que ora se aglutinam a uma ‘nebulosa’, ora a uma ‘galáxia’, ora fazem as vezes de ‘buracos negros’ e sugam para si as demais imagens” (SELIGMANN-SILVA, 2010, 61).

Como lembra Susan Buck-Morss (2002, 66-67), o ponto nodal da estima de Benjamin pelas passagens, ou arcadas, como também são conhecidas, diz respeito justamente ao fato de no século XIX elas terem sido “a morada dos primeiros mundos de sonho de consumo” e de, no século XX, terem aparecido como “cemitérios mercadológicos” e com isso terem circunscrito a recusa de um passado já descartado. Elas são centrais para Benjamin porque constituíam réplicas materiais precisas de uma chamada consciência interna (ou inconsciente do sonho coletivo), pois ali poderiam ser encontrados os “erros” da consciência burguesa – fetichismo da mercadoria, coisificação, o mundo como interioridade – e os seus sonhos utópicos – moda, prostituição, jogo. As galerias, outro sinônimo para as passagens, tinham se tornado um ícone das metrópoles modernas e, por esse motivo, foram imitadas em todo o mundo. E elas certamente podiam ser encontradas em cada uma das cidades que foram “pontos cardeais” da bússola intelectual de Benjamin: Berlim, Paris, Moscou e Nápoles.

O extenso trabalho das passagens obedece a uma dupla orientação: a que vai do passado até o presente, e com isso apresenta as passagens e demais imagens, e a que vai do presente até o passado, com o intuito de

“fazer explodir no presente a completude revolucionária desses ‘precursores’”, sem perder de vista que esta orientação “entende também a observação eligíaca, enlevada, do passado recente como sua explosão revolucionária” (BENJAMIN, 2007, 945). Explicando o trabalho para Ernst Bloch, Benjamin (2007) o comparou ao “método da fissão nuclear que libera as forças gigantescas que mantêm unidos os átomos – deve liberar as forças gigantescas da história que são acalentadas no ‘era uma vez’ da narrativa histórica clássica” (946). Nesse sentido, de acordo com Theodor Adorno (1998), sobre o filosofar não tradicional de Benjamin se poderia efetivamente falar da presença de uma “energia de desintegração atômica intelectual. Diante da sua insistência dissolvía-se o indissolúvel; [...] O *rebus* [a visada da coisa] torna-se o modelo de sua filosofia” (224), e o seu esforço desesperado na via “de escapar à prisão do conformismo cultural obedecia a constelações do histórico que não são redutíveis a meros exemplos permutáveis das ideias, mas que, no entanto, em sua peculiaridade, constituem as ideias como sendo elas mesmas históricas” (226). No trabalho das *Passagens* há um comprometimento de Benjamin com a possibilidade de representação concreta e gráfica da verdade, de modo que as imagens históricas tornam visíveis as ideias filosóficas que, em si, assim como as imagens históricas, são descontínuas (BUCK-MORSS, 2002, 84).

A força que trabalha nas passagens – monumentos de um não-mais-ser – é a dialética: “a dialética as revolve, as revoluciona, revira para baixo o que está por cima, faz delas o que nunca foram” (BENJAMIN, 2007, 909). A imagem que nos resta delas revela uma tensão entre opostos: ela carrega o momento em que as passagens eram castelos de fadas, enquanto nelas ardiavam as lâmpadas a gás e a óleo, assim como o momento em que o brilho interior de suas estruturas se apagou com o acender das luzes elétricas e restou oculto em seus nomes. Buck-Morss (2002) menciona que Benjamin inclusive tinha a intenção, no estágio precoce do projeto, de intitular o trabalho das *Passagens* como *Uma cena de conto de fadas dialética*: Benjamin queria contar a história da Bela Adormecida novamente. Desse modo, “o *Passagen-Werk* se torna um recontar marxiano da história da Bela Adormecida, a qual se preocupava com o ‘despertar’[...] do sonho coletivo da

fantasmagoria mercadológica” (60 e 325). A respeito disso, Adorno (1998) escreve, em seu texto sobre Benjamin, que aquilo que este dizia e escrevia acabava soando como “se o pensamento assumisse as promessas dos contos de fadas e dos livros infantis, ao invés de recusá-las e repeli-las em nome de uma infame maturidade; e isso de modo tão literal que torna perceptível até mesmo a real efetivação do conhecimento” (225).

A referência feita por Buck-Morss (2002) ao despertar do sonho coletivo diz respeito ao fato de existir, para Benjamin, um saber ainda não consciente do passado, que poderá ser conhecido na estrutura do despertar, ao passo que a experiência dialética do despertar é totalmente singular: trata-se de uma “experiência compulsória, drástica, que desmente toda ‘progressividade’ do devir e comprova toda aparente ‘evolução’ como reviravolta dialética eminente e cuidadosamente composta” (BENJAMIN, 2007, 434). Assim, evidencia-se em seu pensamento o método dialético novo de escrever a história, o qual “apresenta-se como a arte de experienciar o presente como o mundo da vigília ao qual se refere o sonho que chamamos de o ocorrido. Elaborar o ocorrido na recordação do sonho! – Quer dizer: recordação e despertar estão intimamente relacionados” (413). No fragmento seguinte ao recém citado, Benjamin afirma que a realidade moderna tornou-se um mundo de sonho:

O século XIX, um espaço de tempo [*Zeitraum*] (um sonho de tempo [*Zeit-traum*]) no qual a consciência individual se mantém cada vez mais na reflexão, enquanto a consciência coletiva mergulha em um sonho cada vez mais profundo. Ora, assim como aquele que dorme – e que nisto se assemelha a um louco – dá início à viagem macrocósmica através de seu corpo, e assim como os ruídos e sensações de suas próprias entranhas, como a pressão arterial, os movimentos peristálticos, os batimentos cardíacos e as sensações musculares – que no homem sadio e desperto se confundem no murmúrio geral do corpo saudável – produzem, graças à inaudita acuidade de sua sensibilidade interna, imagens delirantes ou oníricas que traduzem e explicam tais sensações, assim também ocorre com o coletivo que sonha e que, nas passagens, mergulha em seu próprio interior. É a ele que devemos seguir, para interpretar o século XIX, na moda e no reclame, na arquitetura e na política, como a consequência de suas visões oníricas (p. 434).

Nesse sentido, o surrealismo certamente exerceu grande influência e fascínio sobre Benjamin, o que é facilmente verificável tanto no seu texto de

1929, “O surrealismo. O último instantâneo da inteligência europeia”, como no trabalho das *Passagens* e nas cartas trocadas com os seus interlocutores. No texto dedicado ao surrealismo, Benjamin (1994) ressalta que os autores desse movimento compreenderam melhor do que ninguém a relação entre os objetos antiquados e a revolução. Para esses “videntes e intérpretes”, as energias revolucionárias transparecem “nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los” (25). Tiedemann (2007) considera que no trabalho das *Passagens* Benjamin glorificou o surrealismo, de modo a igualmente se empenhar em lidar com esta camada de materiais tocada pelos surrealistas, essa substância depositária do passado recente: assim como o *flâneur* Aragon em seu trajeto restava atraído “por uma *vague de rêves* a regiões desconhecidas e nunca antes vistas do real, também Benjamin queria mergulhar em áreas até então ignoradas e desprezadas da história e resgatar aquilo que jamais alguém vira antes dele” (17).

Benjamin (1991) explica, em outra parte da anteriormente citada carta a Scholem, de 1929, que o trabalho do surrealismo é um para-vento para o trabalho das *Passagens* (1090). Isso quer dizer que, mais do que uma técnica estética, Benjamin considerava que a visão surrealista era uma posição filosófica, de modo semelhante ao que considerava a respeito dos alegoristas do *Trauerspiel* (BUCK-MORSS, 2002, 285). De acordo com Tiedemann (2007), se, de um lado a concepção do concreto representa um dos polos da armadura teórica de Benjamin, de outro, a teoria surrealista do sonho representou o polo oposto: ele queria seguir um procedimento de apresentação da história semelhante aos preceitos dos primeiros surrealistas, pois pretendia “tratar o mundo das coisas do século XIX como se fosse um mundo de coisas sonhadas” (17). A realidade empírica em geral restara enfraquecida com os alcances do surrealismo, pois seus autores tratavam a organização teleológica da realidade “como mero conteúdo onírico, cuja linguagem só pode ser decifrada indiretamente: ao dirigir a óptica do sonho ao mundo de vigília, as ideias ocultas, latentes que dormitavam em seu seio,

deveriam ser resgatadas” (17). Contudo, no primeiro esboço do trabalho das *Passagens*, Benjamin (2007) traça enfaticamente a delimitação da tendência do trabalho em relação a Aragon: “enquanto Aragon persiste no domínio do sonho, deve ser encontrada aqui a constelação do despertar. Enquanto em Aragon permanece um elemento impressionista – a ‘mitologia’ [...] trata-se aqui da dissolução da ‘mitologia’ no espaço da história” (925).

O advento do capitalismo é determinante para este estado onírico destacado por Benjamin (2007), pois “foi um fenômeno natural com o qual um novo sono repleto de sonhos se abateu sobre a Europa e, com ele, uma reativação das forças míticas” (925). Adorno (1998) entende que no filosofar contra a filosofia de Benjamin há dois polos: mito e reconciliação. E o lema de sua filosofia seria a reconciliação do mito, apesar de esse tema não se enunciar claramente, “pois se mantém oculto e repassa a carga de sua legitimação à mística judaica” (229). Entre os polos mito e reconciliação esvai-se o sujeito, pois Benjamin se volta contra o conceito mesmo de “subjetivo”, de modo que “o ser humano transforma-se grandemente em palco de ocorrências objetivas. Por isso, a filosofia de Benjamin não suscita menos horror do que promessas de felicidade” (231) e, seguindo o raciocínio de Adorno, “assim como no âmbito do mito impera multiplicidade e plurivocidade ao invés de subjetividade, assim também a univocidade da reconciliação – pensada segundo o modelo do ‘nome’– é o reverso da autonomia humana” (231), pois, doravante, “o reconciliar do homem com a criação é condicionado pela dissolução de toda a essência humana posta por si mesma” (231). É desse modo que o coletivo sonha nas moradas de sonho do século XIX; e o coletivo que sonha ignora a história, pois “para ele, os acontecimentos se desenrolam segundo um curso sempre idêntico e sempre novo. Com efeito, a sensação do mais novo, do mais moderno, é tanto a forma onírica do acontecimento quanto o eterno retorno do sempre igual” (BENJAMIN, 2007, 936).

Ainda sobre o advento do capitalismo, é importante trazer à tona as considerações de Benjamin lançadas no fragmento de 1921, intitulado “O capitalismo como religião”. O pequeno e potente texto inicia com a seguinte frase: “O capitalismo deve ser visto como uma religião” (BENJAMIN, 2013,

21). Esta afirmação é desdobrada ao longo do texto, de modo a se diferenciar da concepção de Max Weber no sentido de que o capitalismo é uma espécie de formação condicionada pela religião. Benjamin esforça-se para argumentar que o capitalismo é, na verdade, um fenômeno essencialmente religioso, isto é, o capitalismo se constitui através de uma estrutura religiosa, podendo ser identificados traços que caracterizam esta estrutura. O autor identifica especificamente três traços na estrutura religiosa do capitalismo: o primeiro diz respeito ao caráter cultural, dado que faz com que o utilitarismo, constitutivo do capitalismo, obtenha “coloração religiosa” apesar de o capitalismo não possuir nenhuma dogmática, nenhuma teologia; o segundo traço liga-se ao aspecto do culto em relação à duração permanente deste culto: “não há dia que não seja festivo no terrível sentido da ostentação de toda a pompa sacral, do empenho extremo do adorador” (22); e o terceiro traço é aquele que indica que tal culto é culpabilizador, e não expiatório, sendo aqui o local em que Benjamin lança seu entendimento na via daquilo que, em suas palavras, resta inaudito do capitalismo: “a religião não é mais reforma do ser, mas seu esfacelamento. Ela é a expansão do desespero ao estado religioso universal, do qual se esperaria a salvação. A transcendência de Deus ruiu. Mas ele não está morto; ele foi incluído no destino humano” (22). E é precisamente neste sentido que Benjamin sustenta que esta passagem do ser humano pela casa do desespero caracteriza o *ethos* pensado por Nietzsche, pois esse ser humano é o ser super-humano (*Übermensch*) que passa a cumprir a religião capitalista. Ao final da explanação dos primeiros traços, Benjamin acrescentou, ainda, um quarto traço decorrente dos demais, o qual revela que nesta religião “Deus precisa ser ocultado e só pode ser invocado no zênite de sua culpabilização. O culto é celebrado diante de uma divindade imatura; toda representação dela e toda a ideia sobre ela viola o mistério de sua madureza” (22).

Desse modo, reunindo as concepções de Benjamin semeadas neste fragmento inicial de sua obra com o trabalho das *Passagens*, é possível visualizar que o culto permanente do capitalismo é exercido através de um “sonhar coletivo” e “inconsciente” em um duplo sentido: “de um lado pelo seu estado distraído de sonho, de outro porque era inconsciente de si mesmo,

composto de indivíduos atomizados, consumidores que imaginavam o seu mundo de sonho mercadológico ser unicamente pessoal (a despeito de toda a evidência objetiva do contrário)” (BUCK-MORSS, 2002, 311). Nesse sentido, a apologia “está empenhada em encobrir os momentos revolucionários do curso da história. Ela almeja intensamente a produção de uma continuidade, e dá importância apenas àqueles elementos da obra que já fazem parte da influência que ela exerceu” (BENJAMIN, 2007, 516). Assim, as imagens de sonho produzidas no culto ao capitalismo circunscrevem uma repetição incessante, de modo que “no contexto da lógica ‘onirocapitalista’ à qual Benjamin se reporta, a ‘novidade’ é, portanto, a forma ‘fantasmagórica’ assumida pelo ‘sempre-igual’ ao ingressar no circuito ‘infernai’ da produção e consumo de mercadorias” (BRETAS, 2008, 145).

Nesse contexto, em *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, obra que fora requerida pelo Instituto de Pesquisa Social e escolhida por Benjamin como capaz de afirmar a concepção do trabalho das *Passagens*<sup>2</sup>, o filósofo destaca que “o ambiente objetivo do homem adota, cada vez mais brutalmente, a fisionomia da mercadoria. Ao mesmo tempo, a propaganda se põe a ofuscar o caráter mercantil das coisas” (BENJAMIN, 1989, 163). O que revela a sequência desse movimento de disfarce e esvaziamento é que “à enganosa transfiguração do mundo das mercadorias se contrapõe a sua desfiguração no alegórico. A mercadoria procura olhar-se a si mesma na face, ver a si própria no rosto. Celebra sua humanização na puta” (163). A mulher não apenas ocupa um lugar como mercadoria nas cidades grandes, mas também como expressivo artigo de massa. Assim, na interpretação de Benjamin, a aura que, de forma ínfima se preserva na própria mercadoria, vem à luz na obra de Baudelaire: a mercadoria aparece humanizada, mas de forma diversa à tentativa sentimental burguesa de humanizar e harmonizar as mercadorias e de dar a elas, como ao homem, uma casa (através de estojos, capas e forros que cobriam os objetos

---

<sup>2</sup> Existe uma importante discussão acerca da significação do projeto sobre Baudelaire dentro do trabalho das *Passagens*. Susan Buck-Morss faz uma detalhada explanação acerca dessa discussão, sobretudo no que diz respeito ao trabalho exaustivo de Michael Espagne e Michael Werner, galgado na descoberta dos papéis que Benjamin confiara a Georges Bataille. (BUCK-MORSS, 2002, p. 249-260).

Psicanalista, mestre em Filosofia PUCRS, doutoranda em Filosofia PUCRS. Brasileira, residente em Porto Alegre-RS. Email: [manuelasmattos@gmail.com](mailto:manuelasmattos@gmail.com)

burgueses). Ao contrário da barroca, a alegoria em Baudelaire traz “as marcas da cólera, indispensável para invadir esse mundo e arruinar suas criações harmônicas. O heroico, em Baudelaire, é a forma sublime em que aparece o demoníaco, o *spleen* sua forma infame” (164), por isso essas categorias da estética de Baudelaire devem ser decifradas. O *spleen* é o sentimento que corresponde à catástrofe em permanência, ao *continuum* da história; e as estrelas, em seus escritos, representam a “imagem ardilosa da mercadoria. São o sempre igual em grandes massas” (154), o que resulta no fato de a ideia do eterno retorno transformar “o próprio evento histórico em artigo de massa” (154); por isso, o objeto histórico precisa ser extraído dessa continuidade, explodido do *continuum* da história.

O curso da história sob a insígnia da catástrofe, portanto, “não pode dar ao pensador mais ocupação do que o caleidoscópio nas mãos de uma criança, para a qual, a cada giro, toda a ordenação sucumbe ante uma nova ordem. [...] O caleidoscópio deve ser destroçado” (BENJAMIN, 1989, 154). No *Konvolut N*, arquivo integrante das notas e materiais do trabalho das *Passagens*, Benjamin (2007) firma seu posicionamento no ponto de fissura no qual, ao contrário do caminho da historiografia, que sempre selecionou um objeto de dentro desse curso contínuo da história para depois reinseri-lo neste mesmo *continuum* que ela própria recriava, o historiador materialista “precisa renunciar ao elemento épico da história. Ele arranca, por uma explosão [*sprengt ab*], a época da ‘continuidade da história’ reificada. Mas ele faz explodir [*sprengt auf*] também a homogeneidade dessa época, impregnando-a com *ecrasita*, isto é, com o presente” (516). É nesse sentido que, para o historiador materialista, não existe “a aparência da repetição na história, uma vez que precisamente os momentos do curso da história que mais lhe importam tornaram-se eles mesmos – em virtude de seu índice como ‘história anterior’ – momentos do presente” (515). O índice histórico toca justamente no tema da legibilidade da história, o qual é considerado por Seligmann-Silva (1999) um dos principais temas da epistemologia de Benjamin, pois é “um ponto privilegiado na construção teórica das *Passagens*” (152). A legibilidade da história pensada por Benjamin (2007) traz a ideia de que poderão ser lidas imagens, eminentemente dialéticas, em

um determinado ponto crítico específico do seu movimento interior e ligadas ao seu índice histórico,

[...] que diz, pois, não que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época [...] e todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (Esta explosão, e nada mais, é a morte da *intentio*, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade.) (p. 505).

A apresentação materialista da história deve mirar uma crítica imanente ao conceito de progresso, o qual está fundamentado na ideia de catástrofe: “que tudo ‘continue assim, isto é a catástrofe”. Ela não é o sempre iminente, mas sim o sempre dado. O pensamento de Strindberg: o inferno não é nada a nos acontecer, mas sim *esta vida aqui*” (BENJAMIN, 1989, 174). A catástrofe já está dada, apesar da falsa aparência das coisas trazida pela engrenagem do progresso. O que deve ser buscado é o que se esquia da permanência dessa falsa aparência que cultiva a catástrofe contínua: “a salvação se apegava à pequena fissura na catástrofe contínua” (174). De acordo com Manuel-Reyes Mate (2011), a esperança vislumbrada por Benjamin, “quando é meia noite do século<sup>3</sup>”, “nasce de pensar a catástrofe até o fim: o fim do projeto moderno de história é acabar com todas as esperanças [...] A tarefa do historiador benjaminiano é ler nas caveiras um projeto de vida, frustrada certamente, mas pendente” (219).

Assim, que o objeto histórico seja arrancado do *continuum* da história é justamente uma exigência de sua própria estrutura monadológica – “onde se realiza um processo dialético, estamos lidando com uma mônada” (BENJAMIN, 2007, 518) – e, ainda, que o objeto perscrutado com o intuito de exceder o domínio do pensamento, lá onde ele se imobiliza, em uma constelação saturada de tensões, significa que este objeto é, ele mesmo, uma imagem dialética passível de ser decifrada no nível da linguagem, com o içar das palavras – as quais são as velas do pensamento dialético –, pois a imagem dialética é justamente a cesura no processo de movimento e de

---

<sup>3</sup> O autor refere que a expressão “meia noite do século” foi tomada do relato de Victor Serge *S’il était minuit dans le siècle* (Grasset, Paris, 1986).

Psicanalista, mestre em Filosofia PUCRS, doutoranda em Filosofia PUCRS. Brasileira, residente em Porto Alegre-RS. Email: [manuelasmattos@gmail.com](mailto:manuelasmattos@gmail.com)

imobilização do pensamento. No trabalho das *Passagens* fica evidente que, para Benjamin, apresentar ou escrever a história significa citar a história e dar às datas a sua fisionomia, considerando sobretudo estar implícito no conceito de citação que o objeto histórico seja arrancado de seu contexto, de seu texto escrito em tinta invisível; e tais citações, somente elas, se apresentam de uma maneira legível para todos (BENJAMIN, 2007, 504-505). De acordo com o entendimento de Seligmann-Silva (1999), a força da citação é o que baseia o aspecto destrutivo do processo de conhecimento, qual seja, a categoria temporal e epistemológica do *agora da cognoscibilidade*, categoria cuja capacidade de romper com o contínuo e com a falsa totalidade das coisas constitui o momento extremo destrutivo do conhecimento; a citação lança os elementos arrancados dos seus contextos às suas origens, “isto é, realiza o ato de conhecimento como *leitura*, trabalho de *atualização*, de entrecruzar o ocorrido e o agora” (153). Para tanto, o método da montagem literária é certamente decisivo, sendo a própria obra das *Passagens* a performatização desta ideia.

Para a compreensão do que seja a concepção de Benjamin sobre o “moderno” como o tempo do inferno, a imagem do caleidoscópio é especialmente importante. Segundo Georges Didi-Huberman (2008), “el caleidoscopio, en Benjamin, es un paradigma, un modelo teórico. Significativamente, surge en los contextos donde es interrogada la *estructura del tiempo*” (204). Sabemos que, para Benjamin (2007), o caleidoscópio deve ser destruído nas mãos do pensador: “nunca houve uma época que não se sentisse ‘moderna’ no sentido excêntrico [...] Cada época se sente irremediavelmente nova. O ‘moderno’, porém, é tão variado como os variados aspectos de um mesmo caleidoscópio” (587), ou seja, repercutindo o que já fora citado anteriormente, a cada giro dado no caleidoscópio, todas as já dadas peças do artefato sucumbem a uma nova ordem. Portanto, o que se trata aqui não é de o que acontece é “sempre o mesmo” e nem do “eterno retorno”, pois no modelo ótico do caleidoscópio, em suas configurações visuais sempre entrecortadas “se encuentra una vez más el doble régimen de la imagen, la polirritmia del tiempo, la fecundidade dialéctica [...] el material de esta imagen dialéctica es la matéria dispersa, un *desmontaje errático de la*

*estructura das cosas*” (DIDI-HUBERMAN, 2008, 189). Trata-se, então, do “fato de que o rosto do mundo nunca muda justamente naquilo que é o mais novo, de forma que o ‘mais novo’ permanece sempre o mesmo em todas as suas partes. – É isto que constitui a eternidade do inferno” (BENJAMIN, 2007, 586), cuja implicação desemboca na ideia de que “determinar a totalidade dos traços em que se manifesta o ‘moderno’ significa representar o inferno” (586).

Sobre o tema de o mais novo permanecer sempre o mesmo e de isso constituir a eternidade do inferno, Benjamin leva seriamente em consideração Baudelaire, Blanqui e Nietzsche, tanto nos fragmentos das *Passagens* quanto no livro sobre Baudelaire, enfatizando ser um dever mostrar energicamente como a ideia do eterno retorno penetrou quase que ao mesmo tempo o mundo desses autores. Analisando esta ideia nesses autores, Benjamin (1989) sustenta que, em Baudelaire, o acento recai sobre o novo que é extraído do “sempre igual” com esforço heróico. No caso de Nietzsche, o acento recai sobre o “sempre igual” enfrentado pelo homem como calma heroica, de modo que a tese de que “já não acontece nada de novo” se projeta cosmologicamente. E Blanqui está mais próximo a Nietzsche, mas nele predomina a resignação (965). Como bem lembra Alexia Bretas, até o *Exposé de 1935*, o aspecto onírico é central para a articulação da teoria. Após este primeiro esboço, principalmente devido às interlocuções com o Instituto de Pesquisa Social e especialmente com Adorno, o trabalho das *Passagens* ganha uma outra camada, na qual categorias como “fantasmagoria”, “fetichismo da mercadoria” e “visão do inferno” figuram com muita ênfase. No livro sobre Baudelaire, protótipo do *Passagen-Werk*, tais categorias aparecem com total relevo. Entretanto, apesar da diferença conceitual entre as primeiras categorias que se remetiam especialmente à constelação dos sonhos, “há certamente uma ligação de fundo entre elas, cujo teor diz respeito ao âmago mesmo da teoria benjaminiana da modernidade como ‘espaço-tempo onírico’ (*Zeitraum, Zeit-Traum*): a definição do eterno retorno como sonho” (BRETAS, 2008, 144). Para complementar essa análise, é importante integrar o que mostra Buck-Morss (2002), pois, novamente, apesar dos termos diferentes e dos momentos diferentes dessa

obra, “a teoria é única em sua abordagem da sociedade moderna, pois leva a cultura de massa a sério, não meramente como uma fonte da fantasmagoria do mundo social, mas como uma fonte de energia coletiva capaz de superá-la” (302) .

Representar o inferno implica lidar com as imagens dialéticas, elas mesmas objetos históricos arrancados do *continuum* da história. Isso exige que seja atingido e frisado o ponto de entendimento de que no espectro da imagem dialética “o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o ‘ocorrido desde sempre’. Como tal, porém, revela-se somente a uma época bem determinada – a saber, aquela na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe como tal justamente esta imagem como onírica” (BENJAMIN, 2007, 506) – e é assim que, exatamente neste instante decisivo, “o historiador assume a tarefa da interpretação dos sonhos” (506) e a apresentação da história deve começar a partir do despertar. Sobre esse ponto, Benjamin questiona-se: “seria o despertar a síntese da tese da consciência onírica e da antítese da consciência desperta? Nesse caso, o momento do despertar seria idêntico ao *agora da cognoscibilidade*, no qual as coisas mostram seu rosto verdadeiro – o surrealista” (505). A respeito da indagação quanto ao despertar ser a síntese da tese da consciência onírica e da antítese da consciência desperta, Bretas (2008) observa que o próprio Benjamin não teria chegado a uma conclusão acerca desta questão, o que certamente demonstra que ela estava ainda em desenvolvimento, sendo que tal reflexão apontava, até a sua dura recepção pelo Instituto de Pesquisa Social, a direção que a construção das passagens tomaria. Nas palavras da autora, “malgrado a pontuação interrogativa, a proposição tem o mérito de colocar em relevo a articulação triádica entre o modelo do sonho, as operações dialéticas e a crítica ao ‘historicismo narcótico’ como ponto de fuga de seus escritos de maturidade” (32 e 141). Nesse sentido, distanciando-se dos surrealistas no que diz respeito ao culto dos sonhos, Benjamin aventa a necessidade de avançar em relação à afinidade com o mundo do sonho e propõe que essas imagens de sonho devem ser interpretadas no despertar, no *agora da cognoscibilidade*.

Proust – além de Marx e outros – é fundamental referência para

Psicanalista, mestre em Filosofia PUCRS, doutoranda em Filosofia PUCRS. Brasileira, residente em Porto Alegre-RS. Email: [manuelasmattos@gmail.com](mailto:manuelasmattos@gmail.com)

Benjamin sobre o despertar, pois sua marcante obra “Em busca do tempo perdido” inicia a narrativa com a apresentação do espaço daquele que desperta. Proust enfatiza “a mobilização da vida inteira em seu ponto de ruptura, dialético ao extremo: o despertar” (BENJAMIN, 2007, 505). “No caminho de Swann”, primeiro livro da construção catedralesca que foi “Em busca do tempo perdido”, um momento crepuscular descrito por Proust é especial para o entendimento do ambiente que inspirou Benjamin para construir algo semelhante de modo exitoso nas *Passagens*. Nele aparecem significantes cruciais da temática das *Passagens*, como é o caso de termos como “imobilidade”, “memória”, “limiar”, “adormecer”, “despertar”, “passado”, “atualidade” e, de modo indireto, o “*intérieur*”, através da descrição da moradia e dos aposentos burgueses e, ainda, o “agora da cognoscibilidade” e a “imagem dialética”, através da virtualidade projetada de que a ideia exata a respeito do acontecido voltaria a ser vista dali a pouco, no momento do despertar. É imperioso citar o parágrafo inteiro que contempla este entremeio entre sonho e vigília, com o intuito de respeitar ao máximo o estilo de fluxo de consciência de Proust (2004), ainda que traduzido, e reverenciar a unicidade da obra:

Talvez a imobilidade das coisas ao nosso redor lhes seja imposta pela nossa certeza de que tais coisas são elas mesmas e não outras, pela imobilidade de nosso pensamento em relação a elas. A verdade é que, quando eu assim acordava, meu espírito agitando-se para tentar saber, sem o conseguir, onde me encontrava, tudo girava ao meu redor no escuro, as coisas, os países, os anos. Meu corpo, entorpecido demais para se mexer, buscava, segundo a forma do seu cansaço, localizar a posição dos membros para daí deduzir a direção da parede, a situação dos móveis, para reconstruir e denominar a moradia em que se achava. Sua memória, a memória de suas costelas, dos joelhos, dos ombros, lhe apresentava sucessivamente vários quartos onde havia dormido, ao passo que em seu redor as paredes invisíveis, mudando de lugar conforme o aspecto da peça imaginada, giravam nas trevas. E antes mesmo que meu pensamento, vacilante no limiar dos tempos e das formas, tivesse identificado o aposento para reunir as circunstâncias, ele – meu corpo – recordava, para cada quarto, o tipo de cama, o local das portas, o lado para onde davam as janelas, a existência de um corredor, tudo isso com o pensamento que eu tivera ao adormecer e que voltava a encontrar quando despertava. Meu flanco anquilosado, procurando adivinhar sua orientação, imaginava-se, por exemplo, ao longo da parede em um grande leito de dossel, e eu logo me dizia: ‘Ora, acabei dormindo antes que mamãe viesse me dar boa-noite’; estava então no campo, em casa do meu avô, morto havia muitos anos. E meu

Psicanalista, mestre em Filosofia PUCRS, doutoranda em Filosofia PUCRS. Brasileira, residente em Porto Alegre-RS. Email: [manuelasmattos@gmail.com](mailto:manuelasmattos@gmail.com)

corpo, o flanco sobre o qual estava deitado, guardião fiel de um passado que meu espírito jamais deveria esquecer, me recordava a chama da lâmpada de cristal da Boêmia, em forma de urna, suspensa do teto por pequenas correntes, a lareira de mármore de Siena, no meu quarto de dormir de Combray, na casa de avós, em dias longínquos que naquele momento eu julgava atuais, sem deles formar uma idéia exata e que voltaria a ver bem melhor dali a pouco, quando despertasse completamente (p. 23).

Desse modo, o momento do despertar deve ser tomado como “um limiar, uma soleira, no qual os dois campos, o do onírico e o da vigília, se interpenetram: apenas neste lugar de passagem pode-se ainda ter acesso às imagens do sonho e interpretá-las, sem também, por outro lado, entregar-se aos mecanismos de censura da vigília” (SELIGMANN-SILVA, 2010, 67). É possível dizer, com Seligman-Silva, que, nas *Passagens*, o trabalho de interpretar as imagens se relacione diretamente com um despertar tanto para os mitos quanto para o mundo de sonhos do século XIX, levando em conta que o mais potente mito daquele século era o mito do progresso. Há nesta obra, portanto, uma forma revolucionária, que revela a importância do *gestus* de construir e, ao mesmo tempo, interromper e fragmentar a linearidade da historiografia. Esse gesto é peça fundamental o que Benjamin propõe a respeito da historiografia como “terapia de choque”; e é justamente ele, o gesto, que tem a força de romper com as forças negativas do mito (68). Como bem aponta Oneide Perius (2013), o século XIX viveu a promessa de felicidade como consequência da revolução industrial, que avançara na técnica de domínio e transformação da natureza como nunca antes houvera acontecido na história. Foi um século que vivenciou o otimismo e a fé no futuro, de modo que “a secularização da imagem messiânica do Paraíso ou Reino dos Céus apresenta os próprios homens como capazes de construir esse ‘céu-na-terra’. Paris, no século XIX, encarnou essa promessa de um paraíso terreno” (98). Nesse estado de coisas, “sob a aparente exigência de permanente inovação como marca característica da modernidade, esconde-se o tempo estático do mito: onde a estrutura social e política da dominação de uma classe sobre a outra sempre se repete” (99). O despertar desse estado de coisas pressupõe que esse núcleo estático do mito seja fatalmente atingido.

Enquanto a partir dos escritos de Max Weber ganhou espaço o alastramento da noção de que a essência da modernidade é a desmistificação e o desencantamento do mundo social, no trabalho das *Passagens* Benjamin sustenta que a industrialização e o desenvolvimento da técnica sob os preceitos do capitalismo engendraram o re-encantamento do mundo social e, por meio dele, uma reativação dos poderes míticos. Conforme avalia Buck-Morss (2002), Benjamin não contestaria as observações de Weber no sentido do triunfo da razão abstrata e formal como princípio organizador das estruturas de produção em ampla projeção na modernidade. No entanto, para Benjamin, sobre as instituições sociais e culturais recaiu forte racionalização na forma, e “esse processo permitiu que o conteúdo fosse entregue às mais distintas forças. Sob a superfície de uma racionalização sistêmica crescente, em um nível ‘onírico’ inconsciente o novo mundo urbano-industrial foi plenamente re-encantado” (302). Em contraste com a “mitologia” de Aragon, Benjamin (2007) preocupa-se com a “dissolução da mitologia no espaço da história” (500). O “espaço da história” refere-se não apenas ao século imediatamente anterior, “mas à história ontogenética ‘natural’ da infância – especialmente à infância de sua própria geração, nascida no fechamento do século” (BUCK-MORSS, 2002, 313). Em um belo fragmento das *Passagens*, Benjamin (2007) coloca a infância de sua geração como uma imagem objetiva da própria época:

O fato de termos sido crianças nesta época faz parte de sua imagem objetiva. Ela tinha que ser assim para fazer nascer esta geração. Quer dizer: no contexto onírico procuramos um momento teleológico. Este momento é a espera. O sonho espera secretamente pelo despertar, o homem que dorme entrega-se à morte apenas até nova ordem – ele espera com astúcia pelo segundo em que escapará de suas garras. Assim também o coletivo que sonha, para o qual os filhos se tornam o feliz motivo para seu próprio despertar (p. 435).

Os “filhos” do coletivo como motivo para o despertar são aqueles que integram o novo mundo ao espaço simbólico – eis a tarefa da infância. Conforme anotou Benjamin, as crianças são capazes de “fazer algo que o adulto não consegue: rememorar o novo. Para nós, as locomotivas já possuem um caráter simbólico, uma vez que as encontramos na infância.

Nossas crianças, por sua vez, perceberão o caráter simbólico dos automóveis” (BENJAMIN, 2007, 435). Diante da novidade, o adulto vê apenas o novo, o elegante, o moderno, o atrevido. A criança descobre e incorpora as formações verdadeiramente novas da natureza, as novas imagens, ao patrimônio de imagens da humanidade. Buck-Morss (2002) coloca que para o entendimento da teoria de Benjamin do sonho coletivo como fonte de energia revolucionária é necessário levar em conta a compreensão do que significa a infância em geral no seu pensamento. A autora sustenta, em conformidade com Scholem, que a abordagem cognitiva de Benjamin abrangendo sempre os fenômenos descartados na e pela história não é diferente da forma com que as crianças se relacionam com o mundo: “as crianças, escreveu Benjamin, se intrigam menos com o mundo pré-formado que os adultos criaram do que com a produção de seus dejetos. Elas se sentem atraídas pelas coisas aparentemente sem valor e sem propósito” (313). É de conhecimento geral daqueles que se debruçam por sobre a obra de Benjamin que ele próprio colecionava livros infantis e brinquedos. A intimidade com o contexto infantil – com as viravoltas, gracejos e monstruosidades da infância – é notória e decisivamente envolvente em muitos momentos de sua obra. A leitura de seus escritos, sobretudo de suas próprias memórias em *Infância em Berlim* e em *Berliner Chronik* (ainda não traduzido para o português), inevitavelmente concerne a quaisquer dos seus leitores, pois é na cena perdida de cada infância que está lançada a aposta na possibilidade da construção de outros sentidos para os já dados de forma totalizante e violenta. Há um saber sobre o ocorrido, relacionado a esse momento da vida de cada um, que resta tocado pelas palavras de Benjamin, lá onde ele não pode ser dito de forma plena, lá onde o traço permanece enquanto marca mnêmica e não passível de esquecimento total. A criança que se entrega ao empuxo de um texto que “envolve branda e secretamente, densa e incessantemente como flocos de neve” (BENJAMIN, 2011, 34), sente o sopro de todas as figuras e respira o ar dos acontecimentos. “Ela está misturada entre as personagens muito mais de perto que o adulto. É indizivelmente concernida pelo acontecer e pelas palavras trocadas e, quando se levanta, está totalmente coberta pela neve do lido” (34).

É preciso salientar, como bem aponta Buck-Morss (2002), que a importância dada por Benjamin à infância não significa que seu intuito tenha sido romantizar a inocência infantil; na verdade ele confiava que “somente as pessoas que fossem capazes de viver plenamente a sua infância eram capazes de crescer, e chegar a adultos era claramente o objetivo. Benjamin era consciente das limitações da consciência da criança, que ‘vive em seu mundo como um ditador’<sup>4</sup>” (317). No mesmo sentido é o entendimento de Jeanne-Marie Gagnebin quando ressalta que “Infância em Berlim” não se trata, para Benjamin, de uma simples autobiografia, de contar a sua infância ou de resguardar lembranças felizes, muito menos de idealizá-la ou de descrever um paraíso que o adulto possa ressuscitar. O que move o interesse de Benjamin sobre a infância em geral diz respeito à tentativa de elaborar uma certa experiência (*Erfahrung*) concernente a tal período da vida. Experiência que, no entendimento da autora, é dupla e altamente crítica. Primeiramente porque ela diz respeito à remessa do adulto à posição de reflexão sobre o passado, sobre aquilo que ele apenas pode ver através do presente e na forma de pistas, o que não implica a idealização, mas a atualização do que poderia ter sido diferente. Depois, porque tal experiência denota uma posição de inabilidade, de desorientação e de falta de desenvoltura da criança com a linguagem e com os objetos em comparação à “segurança” do adulto; isso “contém a experiência preciosa e essencial ao homem do seu desajustamento em relação ao mundo, da sua insegurança primeira, enfim, da sua não-soberania” (GAGNEBIN, 2005, 180). A importância dada por Benjamin às imagens da infância tenta pensar, de acordo com Gagnebin, o que está imbricado neste prefixo *in* da palavra infância, o que remete a um questionamento crucial ao humano: “o que significa para o pensamento humano essa ausência originária e universal de linguagem, de palavras, de razão, esse antes do *logos* que não é nem silêncio inefável, nem mutismo consciente, mas desnudamento e miséria no limiar da existência e da fala?” (180). A autora refere que Giorgio Agambem se ocupa desta questão em “Infância e história” e conclui: “é porque a in-

---

<sup>4</sup> A frase em aspas simples dentro desta citação se refere ao texto escrito por Benjamin com Asja Lacis: “*Program eines proletarischen Kindertheaters*”. In: *Gesammelte Schriften II*. p. 766.

Psicanalista, mestre em Filosofia PUCRS, doutoranda em Filosofia PUCRS. Brasileira, residente em Porto Alegre-RS. Email: [manuelasmattos@gmail.com](mailto:manuelasmattos@gmail.com)

fância não é a humanidade completa e acabada, é porque a in-fância é, como diz fortemente Lyotard, in-humana, que, talvez, ela nos indique o que há de mais verdadeiro no pensamento humano: a saber, sua incompletude, isto é, também, a invenção do possível” (181). A partir disso, podemos afirmar, com Adorno (1998), que Benjamin insistia na faceta da desumanidade contra o engodo do inteiramente humano (231).

A capacidade infantil de mimetizar os objetos como um dos meios de exercer controle sobre suas experiências com o mundo podem ser lidas, de acordo com o que sustenta Buck-Morss (2002), em articulação com a concepção psicanalítica sobre o sintoma baseada em Freud, pois o sintoma neurótico, por exemplo, de forma semelhante como ocorre no mundo relacional da criança, imita uma cena traumática como tentativa de defesa. O adulto, ao observar a capacidade mimética infantil, pode redescobrir um mundo previamente possuído e deteriorado “tanto filogenética como ontogeneticamente” (317). Benjamin “reconhecia que a relação entre a consciência e sociedade a um nível histórico estava entremeada de outra dimensão, o nível de desenvolvimento da infância, em que a relação entre a consciência e a realidade tem sua própria história” (316). Assim, mesmo que a socialização burguesa tenha domado a “monstruosidade” do agir destruidor e reconstrutor das crianças ao ambiente organizado do *intérieur* burguês, formando adultos domesticados e derrotados enquanto sujeitos revolucionários, no pensamento de Benjamin “enquanto houvesse crianças, essa derrota nunca poderia ser completa” (316). Desse modo, considerando a capacidade mimética tanto da criança quanto do sintoma, a interpretação de Buck-Morss é de que Benjamin acaba aludindo que as “novas técnicas miméticas podem instruir o coletivo a empregar essa capacidade efetivamente, não só como defesa contra o trauma da industrialização, mas como um meio de reconstruir a capacidade para a experiência desarticulada por esse processo” (322).

Apesar de trazer à tona parte da concepção psicanalítica sobre o sintoma, Buck-Morss (2002) afirma que “nenhum pensador moderno, com exceção de Jean Piaget, levou as crianças tão seriamente como o fez Benjamin para desenvolver uma teoria da cognição” (313). No entanto, Freud

também deve ser considerado um desses admiráveis pensadores modernos que encarou seriamente a infância. A abordagem da sexualidade infantil e, além disso, a concepção de que há um sujeito desejante na infância, são princípios que delineiam desde muito cedo investidas teóricas e preocupações pedagógicas no campo da construção da Psicanálise. O desvendar de Freud sobre um dado óbvio que caracteriza a infância, mas até então soterrado, faz com que a Psicanálise conecte-se, conforme explica Diana Corso (1998), “com a história do sujeito, de um ser que desde muito cedo escreve suas páginas com seus desejos, proibidos e realizados, admitidos e recalçados” (106). Desse modo, “ao retroagir à infância a origem da sintomatologia, Freud faz da história individual de cada sujeito a responsável pelo seu vir a ser” (106).

No texto “Brinquedo e brincadeira. Observações sobre uma obra monumental”, Benjamin traz Freud como referencial para a discussão dessa temática, pontualmente no que diz respeito à brincadeira e à grande lei que a rege, qual seja, a lei da repetição. Benjamin (1994) considera que a repetição é a essência da brincadeira, pois nada dá tanto prazer à criança como o “brincar outra vez” (252). Em seguida, Benjamin inclusive articula a compulsão à repetição na brincadeira com aquela tão violenta e astuta atinente ao sexo, ressaltando não ser um acaso o fato de Freud ter acreditado descobrir neste impulso um “além do princípio do prazer”, afirmando, em conformidade com os apontamentos de Freud, que, “com efeito, toda experiência profunda deseja, insaciavelmente, até o fim de todas as coisas, repetição e retorno, restauração de uma situação original, que foi seu ponto de partida” (253). No texto de Freud de 1920, o qual leva este mesmo título destacado por Benjamin, “Além do princípio do prazer”, o autor preocupa-se em trabalhar algo que ele identifica em sua prática e que diz respeito à compulsão à repetição de situações que causam desprazer, as quais estão intrinsecamente relacionadas a um mais além do princípio do prazer. Tais situações são de passível verificação em circunstâncias como o brincar da criança – e o impulso que as leva a brincar – assim como os sonhos das vítimas de neurose traumática – tal como ocorrem com pacientes que retornam da guerra, em que se repete o horror daquilo que foi

vivenciado. Sobre isso Benjamin também escreveu em mais de uma oportunidade, como é o caso do tão importante texto “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Nesse sentido, Ana Costa (2006) desdobra a evolução dessa questão na obra de Freud, explicando que a modificação feita pelo autor ao situar a teoria pulsional em um “mais além do princípio do prazer” implica conceber que “a base desse desenvolvimento é de que não é somente o *princípio do prazer* que orienta as pulsões, mas, para além dele, o que Freud denominou como *pulsão de morte*” (32). No que diz respeito ao brincar da criança, Freud (2010) destaca esse agir como uma das primeiras ocupações do aparelho psíquico do sujeito, de modo a concluir que “as crianças repetem, brincando, o que lhes produziu uma forte impressão na vida, que nisso reagem e diminuem a intensidade da impressão e tornam-se, por assim dizer, donos da situação” (175). De forma semelhante, Benjamin (1994) compreende que no “brincar outra vez” da criança o que está em causa no seu cerne é que ela não quer brincar apenas mais uma vez, mas sempre de novo – infinitas vezes. Portanto, em suas palavras, “não se trata apenas de assenhorar-se de experiências terríveis e primordiais pelo amortecimento gradual, pela invocação maliciosa, pela paródia; trata-se também de saborear repetidamente, do modo mais intenso, as mesmas vitórias e triunfos” (253). Ao contrário do adulto que “goza duplamente sua felicidade quando narra sua experiência” (253), a criança começa tudo de novo, desde o início, recriando a experiência. Aqui o significante *spielen* (brincar, jogar e representar) é exemplar para visualizarmos que repetir o mesmo seria o elemento comum entre esta palavra de duplo sentido na língua alemã, pois “a essência da representação, como da brincadeira, não é ‘fazer como se’, mas ‘fazer sempre de novo’, é a transformação em hábito de uma experiência devastadora” (253).

Conforme bem nota Seligmann-Silva (2010), para Benjamin os brinquedos e a brincadeira implicavam libertação (78). Sendo a dimensão da infância sempre aquilo que nos remete de alguma forma a um retorno aos inícios, a um novo começo, as revoluções pensadas por Benjamin não culminam na história do mundo, mas apresentam-se como esse novo começo. Pensar as revoluções que permeiam o pensamento deste autor

requer que consideremos algo sobre o lançar-se da criança na imensidão do mundo e seus objetos.

Com efeito, Márcia Tiburi (2003) propõe que “para quem ainda não envelheceu o tempo é a chance da construção e não a amargura do cansaço: é a memória revolucionária da infância que o adulto não poderia abandonar sob pena de perder a sua verdadeira história, a de seu desejo” (145), história sobre a qual o sujeito certamente não tem e nem terá completo domínio. Valendo-se da imagem benjaminiana da estrela cadente como forma do desejo, a autora enfatiza que “a retomada da infância é a de um tempo perdido, do vivido e do não vivido, do que é a experiência subjacente à vivência, é um reencontro do desejo perdido” (145), pois, “apenas àquele que vive a experiência de um tempo do qual ele não é privado por sua despotencialização ou seu empobrecimento por meio das relações de produção é possível o desejo que se constitui na história” (146).

Tais apontamentos, na via da retomada de um desejo perdido que se constitui na história, dialogam em estreita intimidade com a concepção de infância de Benjamin, assim como com o que ele sustenta a respeito do reencantamento do mundo através do desenvolvimento das técnicas de produção sob o mito do progresso e o simultâneo potencial subversivo e explosivo que flui em tensão e em espera com o movimento de devoração capitalista, cujo aspecto fantasmagórico aparece no fetiche da mercadoria e nas imagens de sonho coletivo. O progresso “oculta as idades do desejo velho e histórico [...]. Ele – sob a neurose do novo – finge a eterna juventude como que esmagando o potencial erótico do que envelheceu e que se mostraria, desde que permitido, como potência emancipatória, política e crítica” (TIBURI, 2003, 146). Portanto, a sensação do mais novo é ao mesmo tempo uma forma onírica do acontecimento e o retorno do sempre igual, sendo que a percepção deste espaço correspondente a essa particular percepção do tempo se dá na superposição de uma forma sobre a outra. Nas palavras de Benjamin (2007):

[...] quando então estas formas se dissolvem na consciência iluminada, surgem em seu lugar categorias político-teológicas. E apenas sob estas categorias, que congelam o fluxo dos

acontecimentos, forma-se em seu interior a história como constelação cristalina. – As condições econômicas, sob as quais a sociedade existe, a determinam não apenas em sua existência material e na superestrutura ideológica: elas encontram também sua expressão. Assim como o estômago estufado de um homem que dorme não encontra sua superestrutura ideológica no conteúdo onírico, assim também ocorre com as condições econômicas da vida do coletivo. O coletivo interpreta essas condições e as explica, elas encontram sua *expressão* no sonho e sua *interpretação* no despertar (p. 936).

Há um momento teleológico no sonho coletivo: a espera pelo despertar e pela interpretação. Este momento, nos diz Benjamin (2007), deve ser procurado. “Sentimos tédio quando não sabemos o que estamos esperando. E o fato de sabermos ou imaginar que o sabemos é quase sempre nada mais do que a expressão de nossa superficialidade ou distração. O tédio é o limiar para grandes feitos” (145). De acordo com Ricardo Timm de Souza (2002), o tédio, “apanágio exclusivo de estômagos satisfeitos”, indica uma falha de memória: “[...] o ser humano *esquece-se* de que sobreviveu, que acabou de sobreviver e triunfar no ápice de mais um momento, de forma irrepetível, esquece-se que acabou de vincar as horas com sua presença *exatamente no tempo em que outros soçobraram*” (49). Por isso o tédio é, também, “índice da participação no sono coletivo” (BENJAMIN, 2007, 48).

Aquele que sonha está enrolado em um “tecido cinzento e quente”, e sob ele o sonhador parece “cinzento e entediado”. Ao despertar, ele quer relatar o que sonhou e, na maior parte das vezes, o que ele comunica é esse tédio. “Pois quem conseguiria em um só gesto virar o forro do tempo do avesso?” (BENJAMIN, 2007, 404). O relatar do sonho, para Benjamin, é nada mais do que isso. Ele se dá em um local de passagem, neste espaço que é um limiar e não uma fronteira, em que imagens podem ser lidas e interpretadas. Em 1936, Benjamin escreveu a Adorno: “Vou me dedicar a Freud em breve. A propósito, você se lembra se há algum estudo psicanalítico dele próprio ou da escola dele sobre o despertar?” (BENJAMIN citado em ADORNO, 2012, 169). A resposta de Adorno é de que ele não tem conhecimento, até o momento, de uma literatura psicanalítica sobre o despertar. No entanto, pondera: “não seria essa psicanálise interpretadora de sonhos, essa psicanálise que desperta, que se aparta expressa e

polemicamente do hipnotismo (tal como documentado nas conferências de Freud), ela própria parte da *art nouveau*, com a qual coincide no tempo?” (ADORNO, 2012, 188) – essa poderia ser uma questão de primeira ordem e de grande projeção, segundo Adorno. Conforme afirma Seligmann-Silva (2010), Benjamin foi um grande leitor de Freud e inclusive retoma no trabalho das *Passagens* “a noção psicanalítica de interpretação dos sonhos para descrever o que ele queria realizar com o século XIX” (67).

Nesse mesmo sentido, Willi Bolle (2007) registra que “adaptando o modelo freudiano da interpretação dos sonhos para a compreensão da História, Benjamin equipara a ‘configuração histórica’ da experiência de uma geração a uma ‘configuração onírica’” (1159). Acrescenta, ainda, como uma espécie de síntese dos argumentos de Benjamin neste sentido, que tal configuração “se torna legível na topografia e na arquitetura, especialmente nas passagens, onde ‘as mercadorias ficam expostas [...] como imagens dos sonhos mais confusos’” (1159). Assim, “O coletivo que sonha [...] aprofunda-se nas passagens como se fossem as entranhas do próprio corpo. Devemos segui-lo para interpretar o século XIX como sua visão onírica” (1159). Portanto, “[o historiador materialista, que representa a história como um ‘despertar do século XIX’ [N 4, 3], é o intérprete desses sonhos coletivos [cf. N 4, 1]” (1159). A coerência desse entendimento não é de difícil verificação<sup>5</sup> e é certamente crucial para pensarmos, a seguir, o que significa, para Benjamin, interpretar os sonhos no momento do despertar. Ou, nos termos em que coloca Benjamin, “é aqui, em suma, que precisa começar a ‘crítica’ ao século XIX. Não a crítica ao seu mecanismo e maquinismo, e sim ao seu historicismo narcótico e à sua mania de mascarar, na qual existe, contudo, um sinal de verdadeira existência histórica” (436), sendo os surrealistas aqueles que a primeiro captaram.

O texto de Freud “A interpretação dos sonhos”, publicado em 1900, é conhecido como aquele que inaugura a Psicanálise. Este certamente foi um texto emblemático e, com ele, a técnica da interpretação dos sonhos ganha

---

<sup>5</sup> Em muitos momentos de sua obra, Benjamin dialoga explicitamente com os escritos de Freud e, além disso, nos arquivos do autor, em Berlim, constam cópias digitalizadas de capas de livros de Freud junto ao extenso material das *Passagens*. Arquivo visitado em 05.06.2014.

Psicanalista, mestre em Filosofia PUCRS, doutoranda em Filosofia PUCRS. Brasileira, residente em Porto Alegre-RS. Email: [manuelasmattos@gmail.com](mailto:manuelasmattos@gmail.com)

importância central na teoria psicanalítica. A interpretação é diferente da construção, e isso é certamente importante frisar, pois, conforme sustenta Jacques Lacan (2008), importante herdeiro de Freud e, sobretudo, da Psicanálise, a interpretação trabalha, lida com o elemento *nonsense* que permeia o inconsciente e, por isso, quando do advento da interpretação, trabalha-se no lugar do *s* da significação, levando em conta que esta é sempre aproximada e por efeito faz surgir um significante irreduzível (243). Na dimensão da interpretação, além da máxima freudiana de que o sonho é a realização do desejo (primeiramente, do desejo de dormir), os conceitos de deslocamento e de condensação são cruciais para compreendermos algo sobre o “rosto surrealista” que é visto no momento do despertar concebido por Benjamin, limiar onde o que surge – podemos dizer, com Lacan – é um significante irreduzível a partir da interpretação. E, desde este ponto, não é mais possível voltar atrás – a memória dá as caras através da atualização do passado: o passado não é arcaico, mas atual.

No que diz respeito ao deslocamento e à condensação, estes são processos psíquicos primários inegáveis enquanto fatos a serem levados em conta na interpretação dos sonhos, pois ambos dão um jeito de deixar algo escapar da censura. Antes de adentrarmos nesses conceitos, é relevante referir o que enfatiza Freud (1996): “os elementos que se destacam como os principais componentes do conteúdo manifesto do sonho estão longe de desempenhar o mesmo papel nos pensamentos dos sonhos” (331). Desse modo, “como corolário, pode-se afirmar o inverso dessa asserção: o que é claramente a essência dos pensamentos do sonho não precisa, de modo algum, ser representado no sonho. O sonho tem, por assim dizer, uma centração diferente dos pensamentos oníricos” (331). Portanto, é a partir dos pensamentos do sonho, do seu conteúdo latente em diálogo com o manifesto, que se dá a interpretação e se depreenderá o seu sentido.

Conforme já anunciado anteriormente, um dos processos que formam o sonho é a condensação, que literalmente condensa os pensamentos do sonho de modo a reunir, através de uma imagem coletiva, por exemplo, diversos pensamentos oníricos. E o outro processo fundamental que contribui para a construção do sonho é o fenômeno do deslocamento, o qual abarca a

noção de que o conteúdo do sonho não se assemelha ao núcleo do pensamento do sonho e, assim, apresenta a distorção do desejo do sonho existente no inconsciente. Esta distorção, promovida, então, pelo método do deslocamento, tem sua origem na censura. Mas o método do deslocamento faz com que no trabalho do sonho entre em ação “uma força psíquica que, por um lado, despoja os elementos com alto valor psíquico de sua intensidade, e, por outro, *por meio da sobredeterminação*, cria, a partir de elementos de baixo valor psíquico, novos valores, que depois penetram no conteúdo do sonho” (FREUD, 1996, 333). Isso quer dizer que ocorre “*uma transferência e deslocamento de intensidade psíquica* no processo de formação do sonho” (333). Considerando o exposto, destacamos a perspicaz observação de Buck-Morss (2002):

O fetichismo da mercadoria (assim como a ‘restauração’ urbana) pode ser visto como um caso de ensino didático do conceito de deslocamento de Freud: as relações sociais de exploração de classe são deslocadas para as relações entre as coisas, escondendo assim a situação real com o seu potencial perigoso para a revolução social. É politicamente significativo que à altura do século XIX, o próprio sonho burguês da democracia tenha passado por essa forma de censura: a liberdade era equivalente à capacidade de consumir. Benjamin escreve que a *égalité* gerou sua própria ‘fantasmagoria’ e que ‘*la revolution*’ veio a significar ‘liquidação total’ no século XIX (p. 338).

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

interpretar, apesar de prisioneiros de uma modernidade tardia, nos termos em que Timm de Souza lê os nossos dias.

Ainda é tempo de um pensamento na via da interpretação dos sonhos, pois, como diz Jacques Derrida (2008), “pensar é o que já sabemos não ter ainda começado a fazer” (118). Adorno (1998), ao final de seu texto em homenagem a Benjamin, escreve sobre seu amigo: “no paradoxo da possibilidade do impossível, nele se encontraram, pela última vez, mística e iluminismo. Ele liberou-se do sonho sem traí-lo, nem se tornando cúmplice daquilo em que os filósofos sempre estiveram de acordo: que o sonho não deve ser” (237). Baseando-se nesta mesma citação, o autodenominado sonâmbulo Derrida, justamente em seu discurso de agradecimento ao prêmio Theodor W. Adorno (prêmio recebido no ano de 2001), intitulado “Fichus. Discurso de Frankfurt” (2001), título dado em homenagem a um sonho de Benjamin, afirma que não se deixar impressionar pela “unanimidade permanente dos filósofos” é por onde deve começar aquele que quer pensar um pouco. Tal gesto trata de um liberar-se do sonho sem traí-lo, diz Derrida, nos mesmos termos que afirmou Adorno. Disso é possível entender e depreender – com Derrida interpretando Benjamin – que o gesto também trata de “despertarse, cultivar la vigília y la vigilancia” e ao mesmo tempo permanecer “atento al sentido, fiel a las enseñanzas y a la lucidez del sueño, cuidadosos de lo que el sueño dé que pensar, sobre todo cuando nos da que pensar la posibilidad de lo imposible”, pois “[...] la posibilidad de lo imposible no puede sino ser soñada”. Um pensamento outro, que tenha mais afinidade com esse sonho do que a filosofia “habria que seguir velando el sueño aun despertandose”. O legado de Benjamin certamente anda por tais vias.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Caracterização de Walter Benjamin. In: \_\_\_\_\_ **Prismas**. Crítica cultural e sociedade. São Paulo: Editora Ática, 1998. p. 223-237.

\_\_\_\_\_. **Correspondência, 1928-1940**. Theodor Adorno  
Walter Benjamin. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora  
Psicanalista, mestre em Filosofia PUCRS, doutoranda em Filosofia PUCRS. Brasileira,  
residente em Porto Alegre-RS. Email: [manuelasmattos@gmail.com](mailto:manuelasmattos@gmail.com)

Unesp, 2012.

BENJAMIN, Walter. [Carta] 15 mar. 1929. Berlin [para] Scholem, -. In\_\_\_: **Gesammelte Schriften**. v. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

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

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

\_\_\_\_\_. O capitalismo como religião. In\_\_\_: LÖWY, M. (Org.). **O capitalismo como religião**. São Paulo: Boitempo, 2013.

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

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

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

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

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

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

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

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

DERRIDA, Jacques. **Fichus**. Discurso de Frankfurt. Disponível em

Psicanalista, mestre em Filosofia PUCRS, doutoranda em Filosofia PUCRS. Brasileira, residente em Porto Alegre-RS. Email: [manuelasmattos@gmail.com](mailto:manuelasmattos@gmail.com)

<<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/jodidos.htm>>. Acesso em 28 out. 2014.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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