

**NARRAR OS SONHOS DA NOITE COM A LINGUAGEM DA VIGÍLIA:  
MONTAGEM E RUÍNAS EM RUA DE MÃO ÚNICA, DE WALTER BENJAMIN**

*Gilmário Guerreiro da Costa*

Para Francisco Machado

**RESUMO**

O presente artigo examina o teor revolucionário da escrita em *Rua de mão única*, de Walter Benjamin. Servimo-nos de um duplo procedimento: analisamos as observações teóricas críticas dispostas ao longo do livro e a sua construção vanguardista. A hipótese é a de existir uma relação interna entre as duas instâncias, por vezes expressas sob a dupla inscrição do comentário e do texto, e que se associam a uma das figuras revolucionárias do livro: a imagem do despertar.

**Palavras-chave:** Revolução. Escrita. Despertar. Asja Lacis. Walter Benjamin

***NARRATING THE NIGHT'S DREAMS WITH THE LANGUAGE OF THE  
WATCH: ASSEMBLY AND RUINS IN ONE WAY STREET, BY WALTER  
BENJAMIN***

**ABSTRACT**

*This paper examines the writing revolutionary content of One-way street, by Walter Benjamin. We followed a double procedure: we analysed the critical theoretical observations presented in the book and its own vanguardist construction. We follow the hypothesis that there is an inner interplay between the two writing levels, which are sometimes expressed by commentary and text, all of them corresponded to one of the revolutionary figures in the book: the awakening's image.*

**Keywords:** *Revolution. Writing. Awakening. Asja Lacis. Walter Benjamin*

**Introdução**

Walter Benjamin efetiva o teor revolucionário da escrita de *Rua de mão única* por meio de um duplo procedimento associado ao despertar: faz sobressair algumas observações teóricas críticas ao longo do livro e empenha-se na construção vanguardista do texto. Esse plano se entrevê logo na epígrafe inicial da

obra: “Esta rua chama-se Rua Asja Lacis, em homenagem àquela que, na qualidade de engenheiro, a rasgou dentro do autor” (BENJAMIN, 1995, 9). É uma dedicatória à revolucionária, intelectual e diretora teatral letã com quem Benjamin manteve um relacionamento marcado por uma paixão indissociavelmente erótica e política. Em sua estadia em Capri, na Itália, ele escreve uma carta a Scholem, em 7 de julho de 1924, em que informa haver experimentado mudanças significativas em sua vida, acerca das quais lhe parece ser melhor conversarem pessoalmente – ou na Palestina (projeto antigo, mas nunca concretizado) ou em Capri (opção sugerida por Benjamin). As mudanças não contribuíram para a escrita da tese de habilitação sobre o drama barroco alemão, que teve de interromper-se. Tampouco acompanhavam o ritmo de uma vida burguesa que seria desejável para a conclusão do trabalho. Contudo, indicavam novos rumos que demonstrariam ser decisivos, relativos à imensa vitalidade experimentada e à nova adesão política. A experiência do encontro com Asja Lacis resultou “decisivamente em favor de uma liberação vital e uma compreensão profunda da atualidade de um comunismo radical. Travei conhecimento com uma revolucionária russa de Riga, uma mulher notável” (BENJAMIN, 1996, 473)<sup>1</sup>. Os vínculos do livro com as expectativas de uma mudança revolucionária em sua época, conquanto difíceis de discernir completamente, estão pressupostos na experiência de escrita levada a cabo por Benjamin. Além disso, a obra oferecerá um modelo de escrita engajada que ele seguirá nos anos 30 (RAULET, 2011, 362; 367). Todos esses elementos confluem para um dos protagonistas e temas mais importantes da obra, a cidade moderna. A epígrafe, já mencionada, conserva no dinamismo expresso por sua imagem os princípios construtivistas dispostos em diversas passagens; as novas exigências políticas a que o seu autor busca responder em termos filosóficos e artísticos; e a peregrinação pelos labirintos da cidade, as mudanças em sua configuração urbana e os novos tipos de comunicação ostensivamente inscritos em diversos espaços. Todos esses temas e procedimentos experimentam possibilidades diversas de despertar dos sonhos da

---

<sup>1</sup> “*unbedingt zum Besten einer vitalen Befreiung und einer intensiven Einsicht in die Aktualität eines radikalen Kommunismus. Ich machte die Bekanntschaft einer russischen Revolutionärin aus Riga, einer der hervorragendsten Frauen, die ich kennen gelernt habe*”.

época. No que segue, tentaremos examinar esses temas e propósitos que Benjamin traçou com radicalidade manifesta.

## 1 Sonhos e despertar

O material onírico compõe parte considerável do livro. São dez relatos de sonhos, os quais atestam em grande medida o componente surrealista da obra. Mas o autor não se interessa pela forma e conteúdo desse tema em si mesmo. Associa-o ao despertar e ao distanciamento, com que pode tanto conceder a devida complexidade à crítica da mitologia moderna, sem reduzir a discussão às exigências racionalistas da herança iluminista, assim como não se detém no âmbito das investigações promovidas pelos surrealistas. Vinculam-se em níveis diversos ao trabalho da memória e têm na mesa de café da manhã a imagem de uma metodologia apropriada à sua abordagem (RAULET, 2011, 367). São inseparáveis da necessidade de se despertar deles, tal como a quebra do feitiço dos mitos, e assumem, desse modo, caráter problemático. Mas também se aplicam às ruas, onde se podem discernir sonhos coletivos variados: “Afora os sonhos reais que Benjamin relata e sobre cuja relação com o estado de vigília ele reflete, o mundo da rua aparece como o espaço dos ‘sonhos coletivos’” (RAULET, 2011, 368)<sup>2</sup>. Por conseguinte, em *Rua de mão única* não se renuncia ao onírico, tampouco ao distanciamento crítico. O problema talvez resida na dificuldade em comunicar essas experiências distintas, o sonho e a vigília. Não se pretende recorrer exclusivamente nem à luz da razão nem às imagens dos sonhos, mas reconhecer a *diferença* entre os dois estados. Existiria um fundo mágico entre eles semelhante a um sortilégio, que aconselharia a não relatar sonhos antes do café da manhã. Ou ainda, estar atento à especificidade de ambos mediante o recurso ambíguo à linguagem do outro – *falar os sonhos da noite com a linguagem do dia*, quando se encontra *desperto* e, segundo Benjamin, na “outra margem”: “Pois somente da outra margem, do dia claro, pode o sonho ser interpelado por recordação sobranceira. Essa além do sonho só é alcançável num asseio que é

---

<sup>2</sup> “Neben den eigentlichen Träumen, von denen Benjamin berichtet und über deren Verhältnis zum Wachzustand er nachdenkt, erscheint ja auch die Welt der Straße als der Ort der »Träume des Kollektivs«”.

análogo à ablução, contudo inteiramente diferente dela” (1995, 12). É da “lembrança sobranceira” (*überlegene Erinnerung*<sup>3</sup>) que procede o método apropriado a essa narração. O adjetivo *überlegen* pode significar “superior”, “proeminente”; o verbo *überlegen* traduz-se por “refletir”, “ponderar”, “imaginar”, “considerar”. Semelhante ato de lembrar realiza-se a uma distância necessária dos sonhos, longe o suficiente do seu “sortilégio”.

É recorrente, em tais reflexões, o recurso à metáfora do subterrâneo, como figura dos fundamentos, do reprimido, do interpretado que retorna sob a forma do interpretar. Em *Souterrain*, a introdução refere um evento histórico, a guerra que destruiu uma casa e expôs os seus fundamentos. Todos os movimentos presentes na origem da construção da casa, há muito esquecidos, vêm à tona. Na sequência, relata um sonho com um amigo da época de escola, com o qual refazia os laços de amizade. São dois eventos distintos, mas semelhantes no esquecimento e em seu caráter ritual – a edificação de uma casa e a de uma amizade. O despertar traria uma clareza surpreendente, não apenas pelo conteúdo da revelação, mas também pelo caráter enigmático: “o que o desespero, como uma explosão, tinha posto à luz do dia, era o cadáver desse homem, que estava emparedado lá, parecendo dizer: quem mora aqui agora não deve assemelhar-se a ele em nada” (BENJAMIN, 1995, 12-13). O “emblema do cadáver” – para usarmos uma expressão de que Benjamin se serviu em *A origem do Trauerspiel alemão*<sup>4</sup> – indica não um sepultamento que imobiliza as forças da vida. O despertar associado a esse cadáver no sonho faz-se em favor da ruptura e da vida. Não se deve assemelhar-se a um passado que se conserva a todo

---

<sup>3</sup> Nas traduções de Benjamin para o português, *Erinnerung* é traduzida por “recordação”, “remiscência” e “lembrança”. A primeira pretende sublinhar o recesso da interioridade a que a etimologia dessa palavra portuguesa, ligada a *cordis* (coração), alude. A segunda busca ligar o conceito benjaminiano ao uso platônico. Ambas apresentam vantagens e virtudes, mas ressentem-se de certa unilateralidade – o termo benjaminiano não pode limitar-se a metáforas da interioridade, nem se associa sem problemas à reflexão platônica. Tendo isso em consideração, optamos pela terceira possibilidade, “lembrança”, que seguiremos ao longo do trabalho – cênicos, evidentemente, de que não é uma solução incontroversa.

<sup>4</sup> Dada a dificuldade de se encontrar em português um termo correspondente adequado a *Trauerspiel*, mantivemos o termo em alemão. A escolha segue o tradutor espanhol Alfredo Brotons Muñoz – *El origen del Trauerspiel alemán* (2006a) – e a tradutora argentina Carola Pivetta – *Origen del Trauerspiel alemán* (2012). Tal solução se repetiria na edição argentina de *Conceitos de Walter Benjamin* (2014), de Michael Opitz e Erdmut Wizisla. Doravante usaremos, por economia, apenas *Trauerspiel*.

custo. O sonho integra uma experiência fundamental, que não adere às expectativas iluministas de um uso otimista da razão, mas também não exclui o trabalho da razão – este se amplia doravante graças às *revelações peculiares* aos sonhos.

Outro texto, intitulado *Trabalhos no subsolo*, guarda no título e na mensagem aspectos sugestivos, pois remetem ao próprio trabalho do inconsciente. Mais uma vez, utiliza-se da imagem de escavações. Em sonhos, Benjamin encontra restos de uma civilização mexicana em uma praça no mercado de Weimar. Temas do “inconsciente colonial”<sup>5</sup> estão presentes aqui: “Eu mesmo raspei um pouquinho na areia. Então apareceu a ponta de uma torre de igreja. Extremamente alegre pensei comigo: um santuário mexicano do tempo do pré-animismo, o Anaquivitzli. Acordei rindo” (BENJAMIN, 1995, 26). John Kraniauskas sugere que o riso do autor se deveria à coexistência entre igreja e mercado ou, ainda, à subjugação do cristianismo, a despeito do seu projeto de subjugação de uma outra cultura (1997). De todo modo, correlacionam-se a escavação que era matéria dos sonhos e o próprio trabalho do inconsciente, que o autor passa a escavar durante a vigília. O seguimento desse modo peculiar com que sonho e despertar se correspondem é indissociável da práxis relativa à forma ao longo da obra.

## 2 O problema estético e político das formas

Os textos de *Rua de mão única* são de caráter e extensão variados, e dispõem de títulos cuja relação com o conteúdo nunca é evidente. Por vezes guardam relação metonímica entre si, em outros momentos assemelham-se aos anúncios publicitários onipresentes em uma metrópole e aos nomes dos seus estabelecimentos<sup>6</sup>. Aludem a uma rua que se abre num cruzamento de diversas

---

<sup>5</sup> Tomo emprestada essa expressão de um artigo de Kraniauskas, “Cuidado, ruínas mexicanas! ‘Rua de mão única’ e o inconsciente colonial” (1997). Tema semelhante se acha em “Embaixada mexicana”.

<sup>6</sup> Conferir a resenha *O comerciante no poeta*, que Benjamin publicou no *Literarische Welt*, em 15 de outubro de 1926. Ocupa-se de uma coleção de ilustrações literárias realizadas por Henri Guilac, reunidas no volume *Prochainement ouverture... de 62 boutiques littéraires [Abertura em breve... 62 lojas literárias]*, publicado em 1925. O seu título remete ao anúncio publicitário de abertura de uma nova loja, posto em sua entrada. Benjamin assim descreve inicialmente o livro: “As imagens apresentam 62 poetas franceses em frente de suas lojas imaginárias. Todo alemão, nesse caso, esperaria uma sátira fulminante. Decepcioná-lo é o tipicamente parisiense neste livro” (2020, 38. Tradução de Carla Damião). A entrada de cada um desses estabelecimentos Doutor em Filosofia e em Teoria Literária. Brasileiro, residente em Brasília-DF. Email: [gilmario.filosofia@gmail.com](mailto:gilmario.filosofia@gmail.com)

possibilidades e desvios, propiciando o exame em profundidade dos seus objetos e liberando o narrador de uma perspectiva fixa (RAULET, 2011, 366). Há uma possibilidade, sugerida por Jeanne Marie Gagnebin (2017, 12), de que o título da obra signifique uma reação literária e crítica à República de Weimar, a que o encontro com Lacis confere os passos fundamentais. Em tais materiais encontram-se os sonhos de uma época em termos de ilusões sucessivas, mas também de impulso para um despertar político suficientemente decidido em realizá-los. A escrita ocupa em todo esse itinerário um lugar proeminente. Na resenha publicada em 15 de julho de 1928 no *Frankfurter Zeitung*, sobre *A origem do Trauerspiel alemão e Rua de mão única*<sup>7</sup>, Kracauer já havia identificado neste último a importância do tema do despertar: “Que Benjamin deseje despertar o mundo do seu sonho, é comprovado por alguns aforismos radicais em *Rua de mão única*, dos quais publicamos alguns em nossa seção” (KRACAUER, 2009, 283). Distingue, além disso, o caráter peculiar do materialismo seguido na obra, com um duplo movimento de *destruir e iluminar* – no último caso, iluminar especialmente os ângulos imprevistos dos nossos esforços de entendimento do mundo: “De resto, o livro se diferencia dos trabalhos anteriores pelo seu *materialismo* particular. Destruir e em seguida iluminar lá para onde de costume não se volta a nossa atenção, corresponde propriamente ao método de Benjamin” (KRACAUER, 2009, 284).

No mesmo ano, em 1928, a peculiaridade da escrita da obra também é observada por Ernst Bloch no texto *A forma-revista em filosofia*. As explicações que apresenta para essa novidade não são de todo convincentes, mas demonstram discernimento e sensibilidade. Identifica características surrealistas em sua composição nos temas, nos princípios de montagem e no estilo que permite acoplar pares contrapostos: “Semelhante estilo de linguagem apresenta uma abundância de conexões mentais que o surrealismo, de Max Ernst a Cocteau, institui:

---

alude a trabalhos de escritores franceses. Tome-se, por exemplo, a loja *Du côté de chez Swann* [*No caminho de Swann*] – referência ao primeiro volume de *Em busca do tempo perdido* –, de um certo Senhor Proust, especializado em conserto de canetas. Em todas essas ilustrações, o resenhista distingue a delicadeza (2020, 39) – a que não faltaria, segundo nos parece, certo humor. Agradeço à Professora Carla Damiano a indicação do texto.

<sup>7</sup> Embora tenham sido finalizados em momentos diferentes – o *Trauerspiel*, em 1925, e *Rua de mão única*, em 1926 –, ambas as obras foram publicadas no mesmo ano, em janeiro de 1928, pela Ernst-Rowohlt-Verlag, em Berlim.



a conexão entre o Ali e o Aqui, entre mitos inquietantes e a vida cotidiana mais bem definida” (BLOCH, 1985, 370)<sup>8</sup>. Ele reconhece de imediato nos meios modernos utilizados e na sequência dos textos uma disposição semelhante aos dos elementos de uma rua – casas, lojas etc. As inovações pareceriam levar à conclusão de que as grandes formas literárias estavam ultrapassadas (1985, 368). Tal não implica, todavia, o abandono das grandes formas da tradição, mas a sua revisitação crítica. Parece-nos inexistir nesse projeto benjaminiano a simples recusa às experiências literárias do passado. Seu interesse – e mesmo as observações mais radicais sobre uma *barbárie positiva* em *Experiência e pobreza* não o contradiriam – reside na crítica dos processos de transmissibilidade da tradição.

Bloch ilumina ainda outro aspecto compositivo da obra, relativo às suas formas de interrupção e o antagonismo com a totalização sistemática. Utiliza a expressão *forma-revista*, com a qual pretende evidenciar a abertura e proximidade com os sonhos (1985, 368). Contudo, embora assinale direções significativas na análise do livro, a indicação de *forma-revista* revela-se insatisfatória, pois o livro vale-se de outras experiências textuais não menos importantes. As observações de Raulet e Adorno, que analisaremos na sequência, em defesa da expressão *imagem de pensamento* (*Denkbild*), demonstram ser mais precisas. Além disso, em mais de um momento Bloch caracteriza como improvisações as experiências presentes no livro. Parece aduzir, com isso, certa qualidade musical mais livre, especialmente por não se compor em função de uma estrutura mais ampla. Não obstante atestar uma das consequências mais importantes da obra, é duvidoso que a música tenha exercido um papel modelar relevante em sua composição, mais afim à literatura, às artes plásticas e à arquitetura.

Alguns textos de *Rua de mão única* haviam sido publicados na *Frankfurter Zeitung*, uma prática indicativa, segundo Gérard Raulet, do interesse em experimentar novas exigências para a escrita, marcadas pela ultrapassagem dos limites entre público e privado (2011, 359). As *Treze teses contra esnobes* foram publicadas em julho de 1925 no *Berliner Tagblatt*. Tais espaços indicam que a

---

<sup>8</sup> “Dieser Sprachstil hat jene Fülle von Verkopplungen gedanklich, welche von Max Ernst bis Cocteau den Surrealismus ausmacht: die Verkopplung von Dort mit nächstem Hier, von brütenden Mythen mit dem exaktesten Alltag”.

análise do livro deve conceder a ênfase devida a essas “pequenas formas”, cujo caráter político é proeminente. Adorno buscou esclarecer que o conjunto desses materiais não se constitui de aforismos, mas de *imagens de pensamento*, cujo objetivo é o de confrontar modelos expressivos e conteúdos pré-estabelecidos, assim discernindo novos ângulos da vivência familiar (ADORNO, 1995, 29). Todavia, há seções que se compõem propriamente de aforismos, como é o caso de *Quinquilharias (Kurzwaren)*. As semelhanças entre as *imagens de pensamento* e os *aforismos* residiriam tão somente na configuração monádica que acena para além de si mesma (RAULET, 2011, 364).

A imagem de pensamento pode ser definida como gênero compositivo no qual se encontram elementos da apresentação literária e filosófica, mediante o vínculo ora de reforço, ora de tensão, entre imagem e conceito. Fabio Durão examina três características dessa forma de escrita. Nela se estrutura dinamicamente o elo entre mimesis e lógica, ou ainda, entre narração e reflexão – conforme ele esclarece, à narração, quando está presente, amiúde segue um comentário (2017, 25). Embora seja um texto amiúde breve e com autossuficiência temática e expressiva, liga-se às demais imagens de pensamento constantes de determinada obra – como seria o caso de *Rua de mão única*, por exemplo –, na qual se desenvolve uma coerência na sedimentação constituída pelo seu conjunto<sup>9</sup>. Finalmente, o espaço do leitor se torna problemático, o que é derivado das características anteriores, exigindo tomada de posição ativa face a um material infenso à referência a uma voz autoral unívoca.

Os seus componentes surrealistas devem-se em grande parte à leitura do romance *O camponês de Paris* (1926), de Louis Aragon, especialmente a narração das transformações físicas da cidade – que é uma das protagonistas tanto no escrito de Aragon quanto no de Benjamin –, os choques, os anúncios publicitários e a montagem e colagem, procedimentos com os quais interrompe o fluxo narrativo: “um pouco como a imagem dos textos emblemáticos dos surrealistas franceses aos quais Benjamin dedicaria um ensaio importante, publicado um ano após *Rua de mão única*, ‘O surrealismo. O último instantâneo da inteligência

---

<sup>9</sup> O autor observa corretamente que há entre elas *coerência sem coesão* (DURÃO, 2017, 29-30). Doutor em Filosofia e em Teoria Literária. Brasileiro, residente em Brasília-DF. Email: [gilmario.filosofia@gmail.com](mailto:gilmario.filosofia@gmail.com)



européia” (GAGNEBIN, 2017, p. 6-7)<sup>10</sup>. Em lugar dos conceitos e deduções tradicionalmente seguidos pelos filósofos, Benjamin seguirá caminho diverso, no qual desponta a valorização dos *enigmas* e dos *sonhos* (FÜRNKÄS, 1988, 3). O despertar combina, desse modo, sonhos individuais e coletivos e pode orientar a passagem do individual ao coletivo. Nisso se poderia discernir o esforço por resistir à simples subsunção do indivíduo à coletividade, bem como à afirmação do sujeito encerrado em si mesmo. Fürnkäs entende tratar-se, além disso, de ruptura com estruturas de repetição mítica (1988, 151). O confronto entre a unidade textual característica dos gêneros tradicionais – ou de um modo tradicional de lê-los – e os recursos vanguardistas mais proeminentes na obra podem esclarecer um pouco mais esses tópicos que, em grande medida, dizem respeito às relações entre escrita e revolução.

A experimentação da escrita em *Rua de mão única* apresenta dificuldades à abordagem tradicional em termos de forma e conteúdo, uma vez que não as toma como instâncias distintas. O teor (*Gehalt*)<sup>11</sup> e a materialidade dos seus textos aproximam-se de novos gêneros e parecem conceber a escrita como uma forma de práxis, ou seja, nela discernem uma proximidade com a ação política. É o que se observa na *imagem de pensamento* inicial, *Posto de gasolina*. Aqui

---

<sup>10</sup> “un peu à l’image des textes emblématiques des surréalistes français auxquels Benjamin devait consacrer un important essai, publié un an après *Sens unique*, ‘Le surréalisme. Le dernier instantané de l’intelligentsia européenne’”.

<sup>11</sup> Marcus Vinícius Mazzari escreveu uma nota esclarecedora acerca desse termo na tradução brasileira – realizada por Mônica Krausz Bornebusch – do ensaio *As afinidades eletivas* de Goethe, que reproduzo a seguir: “Os termos ‘teor de verdade’ e ‘teor factual’ correspondem no original a *Wahrheitsgehalt* e *Sachgehalt*. O substantivo masculino *Gehalt* pode ser traduzido também por ‘conteúdo’, mas este corresponde mais propriamente a *Inhalt*, o conteúdo objetivo - assunto, argumento, acontecimentos - de uma obra literária. *Gehalt*, por sua vez, conota também a visão de mundo ou os valores envolvidos na obra, razão pela qual optou-se aqui por ‘teor’. Contudo, quando empregado no plural ou em outros contextos, *Gehalt* foi traduzido também como ‘conteúdo’”. (MAZZARI in BENJAMIN, 2009, 12, nota 3). Tal escolha evita a contraposição entre *forma* e *conteúdo* que Benjamin não segue no ensaio, tampouco no *Trauerspiel*, no qual também havia recorrido aos mesmos conceitos em uma passagem significativa do *Prefácio epistemológico-crítico*. Cabe, no entanto, um reparo na tradução de *Sachgehalt* por “teor factual”, pois se presta a confusões, especialmente com as exigências empíricas da história e das ciências sociais, o que não é o objeto da reflexão benjaminiana aqui. Parece-nos mais apropriado “teor material”, pois sublinha a concretude textual e linguística sobre a qual ele está efetivamente se debruçando – tal como ele também havia feito, se bem que em percurso distinto, na já referida tese sobre o barroco alemão. Para uma boa explicação do lugar desses dois conceitos no *Trauerspiel*, especificamente no *Prefácio*, conferir a dissertação de mestrado de Mariana Andrade Santos, com o belo título *Os rastros de uma travessia: a filosofia da (na) apresentação* (2017, 74). Ela também utiliza em seu trabalho “teor material”.

sublinha a força dos fatos em sua época e recusa-se a impor as convicções sobre a realidade – convicções que parecem aduzir um tipo de comportamento que ignora as relações efetivas e as novas exigências históricas: “A construção da vida, no momento, está muito mais no poder de fatos que de convicções” (BENJAMIN, 1995, 11). A frase inicial, “construção da vida”, liga-se com a dedicatória a Lacis e com alguns dos princípios compositivos mais relevantes na obra. Exige-se da escrita literária, nesse novo contexto, a atenção às novas possibilidades expressivas com as quais esteja à altura dos desafios da práxis histórica: *panfletos, cartazes, artigos de jornal* etc. Conforme Benjamin o afirma, é necessária uma “linguagem de prontidão” (BENJAMIN, 1995, 11). O exercício da escrita articula gestos diversos de imanência: “As opiniões, para o aparelho gigante da vida social, são o que é o óleo para as máquinas; ninguém se posta diante de uma turbina e a irriga com óleo de máquina. Borrifa-se um pouco em rebites e juntas ocultos, que é preciso conhecer” (BENJAMIN, 1995, 11). É peculiar a essas reflexões o interesse pelo teor de inacabamento de uma obra, confirmada pelo conjunto dos textos do livro, nos quais não há pretensão à unidade – embora não lhes falte um exame minucioso do objeto em cada um dos seus casos. Em *Relógio normal*, associam-se *interrupção, cesura e ação*. Ao trabalho dos gênios, afirma Benjamin, as obras orgânicas conferem peso menor do que os fragmentos. O gênio entra aqui na categoria do trabalho – ele notabiliza-se pela industriiosidade e diligência (*Fleiß*): “Para o gênio, toda e qualquer cesura ou pesados golpes do destino como o suave sono, cai na industriiosidade de usa própria oficina de trabalho. E o círculo de sortilégio dela, ele o traça no fragmento. ‘Gênio é industriiosidade’” (BENJAMIN, 1995, 14). Como se vê, é notória a dificuldade em cindir forma e conteúdo nesses textos. Voltaremos a esse problema um pouco mais adiante.

Outra marca de um grande escritor constituiria o exercício singular do espírito profético. Eles anunciam os sonhos do futuro, mas isso significa descerrar mundos que se podem perseguir e realizar. Ou ainda, divisam as novas formas de ilusão das quais será necessário despertar. Não se trata da revelação do futuro, mas das suas aberturas e, provavelmente, das suas possíveis traições: “os grandes escritores, sem exceção, fazem suas combinações em um mundo que vem depois deles, como as ruas parisienses dos poemas de Baudelaire só

existiram depois de 1900 e também não antes disso os seres humanos de Dostoievski” (BENJAMIN, 1995, 15). Essa é uma passagem de *Casa mobiliada. Principesca. Dez cômodos*. Benjamin exemplifica a sua tese com as ruas de Paris nos poemas de Baudelaire e os seres humanos nos romances de Dostoievski, os quais apenas existiriam após a morte desses escritores. Talvez se encontre em semelhante ideia o prenúncio do uso que Benjamin fará de uma das epígrafes da primeira seção do *Exposé* de 1935 ao trabalho das *Passagens*: “Cada época sonha a seguinte” (Michelet). A frase também se poderia entender no sentido de que *cada época desperta dos sonhos da anterior*, um despertar ambíguo pois talvez incline a sonhos mais profundos.

Não são menos peculiares as considerações metalinguísticas sobre a arte da escrita. Expõem espécie de “arte poética” *sui generis*, pois não recorre a princípios normativos ou a fronteiras nítidas entre gêneros textuais: “O gênero literário é concebido segundo relações de significados internos à obra, e não segundo um critério anterior proveniente da ciência literária” (DAMIÃO, 2006, 22). Sua orientação examina possibilidades construtivas e destrutivas diversas. A metáfora da *tecedura*, por meio da qual dispõe os aspectos compositivos em primeiro plano, ocorre em diversos momentos na obra. Concede-se relevo assim à materialidade do texto, como em *Atenção: Degraus!*: “O trabalho em uma boa prosa tem três graus: um musical, em que ela é composta, um arquitetônico, em que ela é construída, e, enfim, um têxtil, em que ela é tecida” (BENJAMIN, 1995, 27)<sup>12</sup>. A passagem mais concentrada de ideias a esse respeito intitula-se *É proibido afixar cartazes!*. Divide-se em três partes: *A técnica do escritor em treze teses*<sup>13</sup>; *Treze teses contra esnobes*; *A técnica do crítico em treze teses*<sup>14</sup>. Interessam-nos aqui a primeira e a segunda. Aquela tem estilo marcado pela paródia e pastiche, com acento predominantemente irônico. Algumas das suas teses exprimem as considerações metalinguísticas a que nos referimos acima. Na de

<sup>12</sup> Essa materialidade também se encontra em *Monumento ao guerreiro*, que toma como subtítulo *Karl Kraus*, o escritor alemão ao qual Benjamin dedicará um importante trabalho de crítica em 1931.

<sup>13</sup> Nesta e na última, *Técnica do crítico em treze teses*, serve-se de aspectos da teoria de Valéry sobre o caráter construtivo do texto artístico (SCHÖTTKER, 1999, 180).

<sup>14</sup> Ironicamente, chamará o texto seguinte de *N. 13*, e com uma epígrafe de Proust que evoca esse número: [“Treze – eu tinha um prazer cruel de me deter nesse número] “*Treize – j’éus un plaisir cruel de m’arrêter sur ce nombre*” (PROUST *apud* BENJAMIN, 1995, 33).

Doutor em Filosofia e em Teoria Literária. Brasileiro, residente em Brasília-DF. Email: [gilmario.filosofia@gmail.com](mailto:gilmario.filosofia@gmail.com)

número IV, manifesta a recusa a abstrações excessivas e a uma pureza idealista de meios – exigências, não raro, fundamentadas em ortodoxias estéreis. Diferentemente, afirma-se aqui a relevância dos meios materiais, bem como dos rastros no processo compositivo<sup>15</sup>: “Evite utensílios quaisquer. A pedante fixação a certos papéis, penas, tintas, é de utilidade. Não luxo, mas abundância desses utensílios é indispensável” (BENJAMIN, 1995, 31)<sup>16</sup>. Vale ainda seguir a última tese, na qual se encontram associadas *obra* e *morte*: “A obra é a máscara mortuária [*Totenmaske*] da concepção” (BENJAMIN, 1995, 31; 1991, 106). A obra é *sema* – signo e túmulo. A formulação lembra a definição da crítica como *mortificação das obras* desenvolvida no *Trauerspiel* (BENJAMIN, 1984, 203-204). Se unirmos as duas expressões, o trabalho da crítica *imita*, segue o da criação das obras – por meio da sua destruição, ou ainda, da revelação da sua transitoriedade.

A segunda parte, *Teses contra os esnobes*, reflete brevemente acerca das relações entre forma e conteúdo em obras de arte – ou, em termos mais próprios, sobre a insuficiência dessa distinção. O trabalho gráfico dessa passagem incorpora os novos meios de comunicação escrita à época. A cada tese, na coluna da esquerda, há um comentário, na coluna da direita. O autor observa inicialmente: “(Esnobe no escritório privado da crítica de arte. À esquerda, um desenho de criança, à direita, um fetiche. Esnobe: ‘Com isso Picasso inteiro pode arrumar as malas.’)” (BENJAMIN, 1995, 31). Benjamin parece refutar o esnobe, tomando partido de Picasso, ao mesmo tempo em que compreende a especificidade da assim chamada “arte primitiva”. Tudo isso se encontra entre parênteses, recurso incomum para iniciar um texto – escolhido, provavelmente, por induzir o leitor a responder a novas exigências, como se estivesse diante de um fragmento, ou do recurso à montagem de fragmentos. A tese II apresenta uma ideia significativa sobre as relações entre obra e documento: “A obra de arte só acessoriamente é um documento”. O comentário na coluna da direita é este: “Nenhum

---

<sup>15</sup> Lembre-se da sua referência ao mata-borrão nas *Passagens*, exemplar do seu interesse pelos meios materiais, embora exposta em contexto diferente: “Meu pensamento está para a teologia como o mata-borrão está para a tinta. Ele está completamente embebido dela. Mas se fosse pelo mata-borrão, nada restaria do que está escrito” (BENJAMIN, 2006b, N 7a, 7, 513).

<sup>16</sup> Em *Policlínica* lê-se uma analogia entre o trabalho do escritor, sentado à mesa em um café, e o do médico, com concentração semelhante nos pormenores e nos seus materiais.

Doutor em Filosofia e em Teoria Literária. Brasileiro, residente em Brasília-DF. Email: [gilmario.filosofia@gmail.com](mailto:gilmario.filosofia@gmail.com)

documento como tal é uma obra de arte” (BENJAMIN, 1995, 32)<sup>17</sup>. A insuficiência da distinção entre forma e conteúdo expressa-se na tese VI. Benjamin não os separa, servindo-se, em seu lugar, do conceito de *teor*: “Conteúdo [*Inhalt*] e forma são na obra de arte um só: teor [*Gehalt*]” (BENJAMIN, 1995, 32; 1991, 107). Na tese seguinte recorre ao mesmo conceito, relacionando-o a *prova* e *sonho*: “Teor é o provado”. Segue-se o comentário: “Matéria é o sonhado” (BENJAMIN, 1995, 32; 1991, 107). O teor não resulta de uma inspiração espontânea. Pertence à categoria do trabalho, além de responder a exigências ético-políticas, pois se o deve provar. É nesse sentido que não se pode, nas teses II e III, conceder primazia aos conteúdos dispostos apenas acidentalmente em uma determinada forma. Tais ideias são recuperadas na tese IX: “Na obra de arte a lei formal é central” (BENJAMIN, 1995, 32). As considerações sobre a obra de arte são extensivas ao seu próprio livro, no qual se configura no teor da escrita e das múltiplas interrupções o interesse revolucionário, para o qual concorrem as instâncias estéticas e políticas.

Não surpreende, assim, que algumas *imagens de pensamento* lidem com o intrincado tema das relações entre escrita e verdade, às quais ele acrescenta um elemento adicional à polêmica com a recusa à espontaneidade, que Benjamin entende como uma forma de sacrifício da verdade, e não da sua manifestação. Se pretende encontrar a devida expressão, ao escritor convém articular os meios de surpreender os leitores. Em *Primeiros socorros técnicos* há um notório afastamento do modo de compreender a verdade em associação com a espontaneidade: “Não há nada mais pobre que uma verdade expressa tal como foi pensada. [...] É bruscamente, como com um golpe, que ela quer ser afugentada de seu mergulho em si mesma e despertada num susto” (BENJAMIN, 1995, 60-61). Confronta-se, desse modo, seja pela insuficiência metodológica, seja pelo conformismo político, a coincidência harmônica entre intencionalidade do sujeito,

---

<sup>17</sup> O teórico da literatura e comparativista René Wellek escreveria adiante: “As obras literárias são monumentos, não documentos” (1994, 132). Essa frase acha-se no texto *O nome e a natureza da literatura comparada*, inicialmente publicado em 1970 no livro do mesmo autor, *Discriminations*. A caracterização da obra como monumento é certamente estranha à reflexão benjaminiana sobre o tema. No entanto, a sua problematização como documento de época é procedimento comum aos dois autores.

composição artística e leitura. O caráter insatisfatório de semelhante metodologia reside na confiança dogmática em seus pressupostos, a saber: o de que o sujeito detém perfeito domínio de toda a cadeia da produção intelectual; o de que a obra resultante de tal atividade traduz o plano previsto; e o de que o leitor se aproxima dela com decidido interesse e de posse de instrumentos hermenêuticos seguros. Numa palavra, pressupõe-se a perfeita transparência do sentimento moral e ignoram-se as situações sociais concretas em que decorrem todas essas etapas. O conformismo atesta-se pelos planos concêntricos de adequação a valores e significados raramente problematizados – para não dizer de uma suspeita mais radical com respeito ao tempo e espaço das suas configurações.

Em *Quinquilharias* dispõem-se quatro aforismos relacionados a esses problemas. O título mal disfarça a importância das ideias que se apresentam na passagem – ou talvez pretenda mesmo recusar qualquer anúncio eminente. Ligam-nos entre si a confrontação das convicções e da reificação dos comportamentos, ideias e conceitos. Observa-se a proximidade do primeiro com o já referido *Primeiros socorros técnicos* quanto à inter-relação entre escrita e verdade, agora associadas a um propósito político, o de desprender os leitores das certezas que levam consigo: “Citações em meu trabalho são como salteadores no caminho, que irrompem armados e roubam ao passeante a convicção” (BENJAMIN, 1995, 61). Nessa metáfora da descontinuidade, a conduta espontânea cede lugar ao trabalho crítico. O segundo fragmento enuncia a dificuldade de justificação da pena de morte em dois níveis. Em um deles, pela diferença kantiana entre questões de fato (*quaestio facti*) e questões de justificação (*quaestio juris*). O outro nível, mais fundamental, consistiria no hiato entre as inclinações de uma ação e a busca da linguagem mais adequada à sua expressão – entre o fato bruto e a ficção que lhe concederia o significado mais legítimo. A justificação, nesse caso, aponta para um nível problemático de universalização: “O ato de matar o criminoso pode ser moral – jamais a justificação desse ato” (BENJAMIN, 1995, 61). O próximo fragmento assume tons ligeiramente anarquistas – a que não falta a alusão a certos aspectos da crítica marxiana ao Estado moderno. Sua forma é irônica: “O provedor [*Ernährer*] de todos os homens é Deus e o Estado é seu subprovedor [*Unterernährer*]” (BENJAMIN, 1995, 61; 1991, 138). É uma

Doutor em Filosofia e em Teoria Literária. Brasileiro, residente em Brasília-DF. Email: [gilmario.filosofia@gmail.com](mailto:gilmario.filosofia@gmail.com)



passagem de difícil tradução, devido ao trocadilho que a compõe. A tradução de Rubens Rodrigues T. Filho serve-se de um expediente criativo. Todavia, falta-lhe a clareza do texto alemão. A ideia estruturadora é a de que Deus é o “grande provedor” da humanidade. O Estado, que espelha hegelianamente em Deus a sua autoridade, é o responsável por desnutrir os homens. Um promete a provisão, o outro garante a desnutrição. O último aforismo, por fim, enuncia o desvelamento do espírito filisteu que orienta a relação entre burguesia e arte: “A expressão das pessoas que se movem dentro de galerias de pinturas mostra um mal dissimulado desapontamento com o fato de que ali estão pendurados apenas quadros” (BENJAMIN, 1995, 61). Benjamin retoma esta provocação em outras passagens.

Na crítica ao espírito filisteu sobressaem elementos românticos e vanguardistas. *Agência de apostas* caracteriza a sociedade burguesa como privatista em suas bases. Nela, quaisquer sentimentos efetivamente públicos são atravessados por interesses escusos: “Convicção política [*politisches Bekenntnis*], situação financeira, religião – tudo isso quer encafiar-se [*verkriechen*], e a família é o edifício podre, escuro, em cujos compartimentos e cantos se instalaram os mais mesquinhos instintos” (BENJAMIN, 1995, 66; 1991, 144). Benjamin expõe uma gradação da publicidade à intimidade que revela, ao invés, um ambiente nada caloroso. Tal espírito filisteu apresenta-se no diálogo mordaz entre um editor e um autor, no texto *Assistência jurídica para indigentes*. O primeiro lamenta o fato de o empregado não ser hábil o suficiente para atingir ao público. Sua recusa a continuar a apoiar o trabalho desse autor fictício – uma dificuldade bem conhecida pelo próprio Benjamin e que se aprofundaria dramaticamente nos anos seguintes – se faz em linguagem burocrática: sempre o apoiou, fez muitos gastos publicitários, tem-no em alta conta, mas deve pensar na própria família. O autor não demonstra dificuldade em identificar o esforço. Reconhece que o editor nele apostou do mesmo modo que apostaria em uma corrida de cavalos, por exemplo: “Continue a entregar-se a seus hábitos. Mas evite de se fazer passar por honrado comerciante. Não se ponha com cara de inocência, se perdeu tudo no jogo” (BENJAMIN, 1995, 63). Não se escamoteiam as condições sociais concretas nas quais transcorrem o trabalho de um escritor em favor de uma idealização da sua atividade. Semelhante crítica é ampliada

nas relações tensas e contraditórias mantidas entre o narrador-passante do livro e a cidade moderna que tanto o surpreende quanto o desampara.

### **3 Cidade e solidão**

A cidade comparece sob dupla inscrição no livro. O modo como se organizam as ruas e as novas formas de mediação da vida social em uma metrópole são objeto de análise crítica na qual se expõem as possibilidades de existência que passa a tornar disponíveis, além da vivência ambígua da solidão, que tanto exprime as formas alienadas da vida moderna, sob o isolamento, quanto afirma um gesto crítico de resistência à massificação com sucesso variado, sob a rebeldia. Além disso, a organização mesma dos escritos e as suas imagens de pensamento expressam o caráter febril e as novas linguagens exigidas de um escritor habitualmente desafiado nos labirintos da cidade. Pode-se ler uma cidade de modo similar ao que se lê um livro, como Benjamin sugere em *Fardos: expedição e empacotamento*. Aqui ele aplica essa hipótese a Marselha. De fato, é necessário saber interpretar os signos de uma cidade e rever alguns dos seus espaços como quem relê uma passagem preferida ou obscura de um livro.

A pletora de atividades característica de uma grande cidade é acompanhada por uma escolha crítica do pensador alemão. Ele não se distrai com as conquistas técnicas e o espetáculo das construções, mas as contrasta com a destrutividade constitutiva, nada acidental ou provisória, de todo esse processo. Nota-se semelhante preocupação no modo recorrente com que se detém nos restos e margens da cidade. Em *Canteiro de obra*, semelhante caracterização recorre ao interesse fecundo das crianças pelos objetos da atividade humana, em especial os seus restos, algo que escapou a pedagogos ao longo da história, especialmente dentre os iluministas. Em tais restos espelha-se um movimento paralelo de destruição programada dos edifícios de uma grande cidade. Das ruínas, as crianças constroem em movimento oposto e insubmisso ao do processo delineador das cidades. A atividade humana exercida sobre as coisas desperta-lhes especialmente o interesse: “Sentem-se irresistivelmente atraídas pelo resíduo [*Abfall*] que surge na construção, no trabalho de jardinagem ou doméstico, na costura ou na marcenaria” (BENJAMIN, 1995, 18-19; 1991, 93). Ele segue linha interpretativa similar em *Ampliações*, que é o trigésimo primeiro de uma

Doutor em Filosofia e em Teoria Literária. Brasileiro, residente em Brasília-DF. Email: [gilma-rio.filosofia@gmail.com](mailto:gilma-rio.filosofia@gmail.com)

sequência de 60 textos – ocupa assim aproximadamente o centro dessa “rua”. Nele sobressai a relação com os resíduos, as coisas, a *matéria*. Descerra o mundo dos lugares e dos objetos, de um modo que provoca tensões consideráveis com o reino alienado das mercadorias e das fantasmagorias. Benjamin lida com a inclinação para o lúdico por meio do qual a criança cria, e que o adulto perde. Fürnkäs entrevê relações entre o mundo das crianças, com os seus jogos com *detritos* (*Abfälle*) e *farrapos* (*Lumpen*), e os procedimentos surrealistas de “iluminação profana” (FÜRNKÄS, 1988, 116-117). Em tudo isso poderia sobressair uma ação que fizesse justiça ao mundo das coisas e suscitasse mais liberdade. É uma capacidade de mimetização, que provê meios significativos à aprendizagem.

Benjamin persegue em diversos “endereços” dessa “rua” os rastros de Asja Lacis, tornando a cidade em metonímia da sua paixão. *Armas e munição* é um dos textos com referência a Riga, a cidade natal de Lacis. Descreve o passeio solitário do autor por suas ruas, quando ali chegou. Nunca mais poderia ver as casas do mesmo modo – não seria possível reproduzir essa primeira impressão com a mesma força:

Eu havia chegado a Riga para visitar uma amiga. Sua casa, a cidade, a língua, me eram desconhecidos. Nenhum ser humano me esperava, ninguém me conhecia. Andei duas horas, solitário, pelas ruas. Nunca mais tornei a vê-las assim. De cada portal de casa lançava-se um jato de chamas, cada pedra de esquina espalhava centelhas e cada bonde vinha chegando como o corpo de bombeiros. Ela podia, sim, sair pelo portal, dobrar a esquina e estar sentada no bonde. De nós dois, porém, tinha de ser eu, a qualquer preço, o primeiro que vê o outro. Pois se ela tivesse posto sobre mim a mecha de seu olhar – eu teria tido de voar pelos ares como um depósito de munições. (BENJAMIN, 1995, 34).

O vocabulário, pertencente ao campo semântico de “fogo”, guarda sugestões eróticas. O fascínio por Lacis descobre-se tanto político quanto erótico: “jato de chamas” (*Stichflamme*); centelhas (*Funken*); “corpo de bombeiros” (*Feuerwehr*); “mecha” (*Lunte*) – que se pode também traduzir por “estopim”, “pavio”, “rastilho”<sup>18</sup>; “depósito de munições” (*Munitionslager*). Menos explícita, seria possível deduzir outra referência a Lacis em *Primeiros socorros*. Discorre sobre a mudança na percepção da cidade a partir da presença da amada. A confusão das ruas se desfez e o segredo da sua compreensão se lhe ofereceu. As luzes

---

<sup>18</sup> Em *Alarme de incêndio*, como veremos adiante, serve-se de outro substantivo sinônimo: *Zündschnur*. Embora diferentes, reforçam internamente no livro essa conjunção erótica e política. Doutor em Filosofia e em Teoria Literária. Brasileiro, residente em Brasília-DF. Email: [gilmario.filosofia@gmail.com](mailto:gilmario.filosofia@gmail.com)

apresentam sentimento mais atenuado que o da intensidade erótica do texto anterior, mas não se contradizem entre si. O seu espaço é distinto: no primeiro texto, ganhava relevo a estreiteza das ruas que serviam de imagem à compreensão dos afetos – no limite do suportável. Neste último, ocorre a abertura de uma nova visão. Diferentemente da anterior, que timbrava na iminência e imanência do desejo, esta notabiliza-se por uma compreensão mais abrangente do espaço e das questões que suscita. Em ambos os casos, no entanto, amor e cidade se referem um ao outro: “Um bairro extremamente confuso, uma rede de ruas, que anos a fio eu evitara, tornou-se para mim, de um só lance, abarcável numa visão de conjunto, quando um dia uma pessoa amada se mudou para lá”. Na sequência, ele apresenta esta imagem: “Era como se em sua janela um projetor estivesse instalado e decompusse a região com feixes de luz” (BENJAMIN, 1995, 35). O contraste entre confusão e esclarecimento equivale a publicidade e intimidade, e todos eles convergem para uma estranha sorte de iluminação profana, próxima à embriaguez dos surrealistas, procedente dessa janela. Todo esse quadro alude de modo singular a um conhecimento diverso daquele das promessas iluministas de revelar o mundo das coisas objetivamente. A rede labiríntica de ruas e a confusão desconcertante que provoca nos sentidos se decompõe em núcleos passíveis de serem compreendidos pelo recurso a uma identificação mimética entre a cidade sem rosto e estranha e as expectativas possíveis de um reencontro – ou, talvez, de uma reminiscência.

É ainda possível encontrar alusões a Lacis em outros dois textos. *Artigos de papelaria* consta de 4 parágrafos, sendo o primeiro, *Plano Pharus*, um contraste entre o sentido de organização do narrador e o sentido de urgência política de uma mulher que conheceu: “Ela vive em uma cidade de senhas e mora em um bairro de vocábulos conjurados e irmanados, onde cada ruela adota cores e cada palavra tem por eco um grito de batalha” (BENJAMIN, 1995, 35). A gradação do espaço mais amplo ao mais restrito compõe uma apropriação alegórica do núcleo urbano no qual tudo assume significado a partir de uma decisão política. O outro texto intitula-se *Brinquedos*, também composto de quatro parágrafos. Importa-nos aqui *Estereoscópio*, no qual se lê uma referência a Riga. O foco inicial incide no mercado e no porto. Adiante desponta uma igreja vermelha, cuja cor seria inferior à da maçã que se vende no mercado: “As maçãs postas à venda

estão enfiadas na palha e as vendidas, sem palha, nas cestas das donas de casa. Ali atrás eleva-se uma igreja vermelho-escura, que no fresco ar de novembro não leva a melhor sobre as bochechas das maçãs” (BENJAMIN, 1995, 51-52). É notável o contraste entre a cor *sensível* das maçãs e o tom esmaecido da tonalidade *espiritual* da igreja, jogo que parece insinuar ressonâncias eróticas, a cujas sugestões correspondem referências políticas no desfecho: “De tais imagens a cidade está repleta: dispostas como se saíssem de gavetas. Entre elas, porém, destacam-se muitos edifícios altos, semelhantes a fortificações, mortalmente tristes, que despertam todos os terrores do czarismo” (BENJAMIN, 1995, 52). A solidão expressa nessas páginas reflete sob luz ambígua a vida nas cidades, que tanto produzem novas formas de existência, quanto também impelem – e a abordagem benjaminiana é inequívoca a esse respeito – à rebeldia com respeito à organização social. O correlato dos espaços urbanos é a exploração do trabalho e da natureza, todos eles componentes essenciais de uma forma-valor e de um sistema organizador da produção humana. Se tomarmos a imagem da “rua de mão única”, nela se entrecrocaram o trabalho humano e a natureza, em uma direção, e a sua exploração capitalista, no rumo diametralmente oposto. A determinação de quem toma a contramão depende do sentido conferido historicamente a cada um deles.

#### **4 Exploração, trabalho e natureza**

O texto mais longo da seleção de imagens de pensamento tem como título *Panorama imperial: viagem pela inflação alemã*. Tal viagem (*Reise*) depara com um quadro social e econômico que prefigurava a ascensão futura do fascismo. Haveria uma relação – segundo os editores alemães – entre esse texto e uma carta de Benjamin ao amigo Florens Christian Rang, em 24/2/1923, na qual compartilha as apreensões pela grave crise econômica na Alemanha: “Certamente, os últimos dias de viagem pela Alemanha conduziram-me à beira do desespero e me levaram a olhar para dentro do abismo” (BENJAMIN, 1978, 299)<sup>19</sup>. Gagnebin considera a carta profética com respeito à vitória do fascismo na década se-

---

<sup>19</sup> “*Freilich – diese letzten Reisetage durch Deutschland haben mich wieder an einen Rand von Hoffnungslosigkeit geführt und mich in den Abgrund sehen lassen*”.

Doutor em Filosofia e em Teoria Literária. Brasileiro, residente em Brasília-DF. Email: [gilmar-rio.filosofia@gmail.com](mailto:gilmar-rio.filosofia@gmail.com)

guinte: “O abismo da inflação e da miséria, que se abateram sobre uma Alemanha humilhada pela derrota na Primeira Guerra e pelo tratado de Versalhes, constitui o âmago desse texto, altamente profético com respeito ao sucesso do fascismo” (GAGNEBIN, 2017, 10)<sup>20</sup>. Assim como outras passagens, o texto traz em si um microcosmo que não apenas compõe a obra como um todo, mas de certo modo a coloca em questão. Na mescla de construção e ruína que entretetece em suas frases, problematiza a categoria mesma de obra. Benjamin dispõe em perspectiva variada os tipos de ilusão revelados por essa “viagem”: expectativa enganosa com respeito à incomensurabilidade do indivíduo e às possibilidades de exercício da liberdade – *um problema ético*; crença na disposição livre dos objetos, sem se perceberem os condicionamentos que os mesmos objetos impõem sobre os seus possuidores – *um problema gnosiológico*; compreensão limitada dos usos da linguagem, como se os seus termos fossem dotados de univocidade e infensos aos contextos sociais e históricos – *um problema linguístico*. Todos esses enganos resultam de um processo histórico, de jaez econômico e social. indicadores de uma *fetichização sistemática da vida social*.

O *problema ético* se apresenta por meio de uma ironia. Embora o móvel do comportamento das pessoas nas cidades modernas fosse eminentemente egoísta, as suas ações se revelavam, em rigor, determinadas pelo movimento das grandes massas das quais faziam parte: “Um estranho paradoxo: as pessoas só têm em mente o mais estreito interesse privado quando agem, mas ao mesmo tempo são determinadas mais que nunca em seu comportamento pelos instintos de massa” (BENJAMIN, 1995, 21). Esses instintos mostram-se “desatinados e alheios à vida” (BENJAMIN, 1995, 21). Consistiria em um comportamento afim à inconsciência dos animais, mas sem as “virtudes” destes, ou mais precisamente, dos instintos com os quais podem encontrar a saída para os diversos perigos com que deparam. Assim, Benjamin descreve os burgueses alemães, recurso nada solidário com as presunções civilizadas desse grupo social. A excessiva fixação em filosofias da vida e em teorias sobre visões de mundo pode esclarecer ângulos do contexto à época, na medida em que dá relevo à

---

<sup>20</sup> “L’abîme de l’inflation et de la misère, qui se sont abattues sur une Allemagne humiliée par la défaite de la Première Guerre et par le traité de Versailles, forme en effet l’arrière-fond de ce texte, hautement prophétique quant au succès du fascisme”.



importância da apreensão subjetiva da realidade, a qual testemunha mais propriamente o fracasso da mesma esfera de ação individual. Certifica um modo ilusório de escapar à própria impotência advinda não do fundo metafísico da cultura, mas dos graves problemas sociais e econômicos enfrentados pelo país. Correlata a essas dificuldades situa-se a perda da ironia entre os alemães, um instrumento imprescindível de distanciamento crítico, uma vez que forja a diferença entre sujeito e comunidade (BENJAMIN, 1995, 23). O avesso de semelhante expediente seria o mergulho em estruturas dogmáticas de identificação. A ironia indicaria, ademais, certo grau de clareza e lucidez, qualidades escassas no meio dos compatriotas do autor.

A cidade é um espaço privilegiado no exame das ilusões éticas, em especial as ilusões com respeito ao exercício de uma vida livre. Um caso exemplar é o da articulação da liberdade de movimento e de moradia, ambas situadas em um momento de crise. Benjamin segue uma estratégia provocativa ao comparar medievais e modernos. A liberdade limitada disponível na Idade Média advinha das relações nas quais homens e mulheres entravam, que se assemelhavam a *relações naturais* por sua fixidez. Dentre os seus contemporâneos, de modo distinto, Benjamin identificava entraves à liberdade agora decorrente de *relações desnaturadas*, ou seja, determinadas pela frieza e isolamento dos indivíduos, impossibilitados de encontrar nas relações sociais a mínima acolhida: “Pouca coisa fortalecerá tanto a fatal potência do instinto migratório em propagação quanto a jugulação da liberdade de estabelecimento, e jamais a liberdade de movimento esteve em maior desproporção com a riqueza dos meios de locomoção” (BENJAMIN, 1995, 25). A dificuldade de estabelecimento interfere, paradoxalmente, nas possibilidades de locomoção e é mesmo a causa de fluxos migratórios que não se explicam pela liberdade de buscar novos caminhos, mas pela impossibilidade de deitar raízes em lugares da sua escolha. Outra ponderação sobre as cidades faz-se por meio de uma analogia com coisas que perdem a sua pureza e tornam-se ambíguas. É uma imagem apropriada às grandes cidades: “Assim como todas as coisas que estão em um irresistível processo de mistura e impurificação perdem sua expressão de essência, e o ambíguo se põe no lugar do autêntico, assim também a cidade” (BENJAMIN, 1995, 25). A relação entre cidade e natureza exemplifica a mudança. Os criadores da primeira perdem não

apenas o horizonte da visão, mas também a consciência da dinâmica dessa relação, das “forças elementares” (*Elementarkräfte*) que a ela subjazem. Faz-se assim uma análise nada idealizada ou otimista do progresso, embora não assumira postura conservadora. Sua análise resiste a ambos os extremos, ou o que talvez seja mais acertado, explora tais extremos até os seus limites de significação. O resultado é o desvelamento dos planos de perda do processo de modernização – e a violência inerente às mudanças que impôs.

Também entranhado nas mudanças materiais referidas em *Rua de mão única* é o *problema gnosiológico* associado à reificação das relações sociais em diversos níveis, desde as formas de convívio com os objetos às interações humanas. Benjamin verifica que os homens buscam compensar com o calor próprio a frieza dos objetos: “Das coisas desaparece o calor. Os objetos de uso diário repelem de si o homem, suave, mas persistentemente. Em suma, ele tem de desempenhar, dia após dia, para a superação das resistências secretas [...] um trabalho descomunal” (BENJAMIN, 1995, 24). Mas não apenas isso. Devem fazê-lo solitariamente, uma vez que o auxílio de outros homens torna-se incerto – os outros provavelmente se empenham no mesmo trabalho solitário. No caso mais específico das mercadorias de luxo, tais características são levadas às últimas consequências, pois se mostram infensas a qualquer aproximação espiritual: “aquilo que aqui se ostenta de mercadorias de luxo põe em evidência uma massividade tão desavergonhada que nelas toda radiação espiritual se refrata” (BENJAMIN, 1995, 25-26). É uma exposição direta que simula uma proximidade e aparência destituídas de toda mediação social. A isso correspondem as relações humanas atravessadas pelas mediações determinadas pelo dinheiro, que as atingem não com a revelação dessas mesmas relações, da sua verdade íntima, mas dos planos em última instância irrealizáveis da sua efetividade: “por um lado, o dinheiro está, de modo devastador, no centro de todos os interesses vitais e, por outro, é exatamente este o limite diante do qual quase toda relação humana fracassa” (BENJAMIN, 1995, 21). Essas distorções se evidenciarão no diálogo, que se empobrece, preso ao círculo de repetição e de clichês: “A liberdade do diálogo está-se perdendo. Se antes, entre seres humanos em diálogo, a consideração pelo parceiro era natural, ela é agora substituída pela pergunta sobre o preço de seus sapatos ou de seu guarda-chuva” (BENJAMIN, 1995, 23).

Doutor em Filosofia e em Teoria Literária. Brasileiro, residente em Brasília-DF. Email: [gilmario.filosofia@gmail.com](mailto:gilmario.filosofia@gmail.com)

Os interlocutores são inteiramente incorporados em sua distância e tornados supérfluos em favor de observações sobre aspectos corriqueiros da economia cotidiana. A mesma relação distraída e displicente com os anúncios publicitários comparece no diálogo – que mais se aproxima de uma sucessão de monólogos mal entrecidos entre si. Não se chega a algo diferente do que principiou a conversação.

O lamento dos burgueses pela falta de estabilidade nesse momento é um modelo de ilusão com respeito à univocidade das palavras e é representativa dos *problemas de linguagem* que também compõem a reflexão do *Panorama imperial*. Logo na abertura do texto, menciona as expressões de lamento dos burgueses alemães, às quais Benjamin submete a análise simultaneamente social e linguística. Observa, sobretudo, que a palavra fetiche “estabilidade” não diz tudo que parece dizer. Esses extratos sociais habituaram-se a equivalê-la à propriedade e à segurança. Semelhante operação, no entanto, deixava encoberto o fato de significar algo diferente em diferentes camadas sociais. Dentre os mais pobres, por exemplo, a estabilidade denota miséria. As considerações assim conduzidas permitem ao autor reabilitar a força disruptiva e criadora da *decadência* e do *declínio*, irônica portadora de uma esperança infensa à simples acomodação à estabilidade. Seria necessário “contar com os fenômenos de declínio como o puramente estável e a considerar unicamente o que salva como algo de extraordinário, quase no limite do miraculoso e inconcebível” (BENJAMIN, 1995, 20). Os compatriotas de Benjamin buscavam encobrir a nudez da miséria com diversas contribuições materiais, em uma cena marcada pelo sentimento de vergonha: “Impossível viver em uma grande cidade alemã, na qual a fome força os mais miseráveis a viver das notas com as quais os passantes procuram cobrir uma nudez que os fere” (1995, 21). Uma passagem admirável do texto articula a uma só vez *desmistificação* e *revolta*. A primeira dirige-se aos provérbios com que se justifica em níveis diversos a miséria. A segunda considera as possibilidades de se romper semelhante círculo infernal. É nesse sentido que o autor se contrapõe à “falsa consolação” dos pobres. Um provérbio afirmava

não ser nenhuma desonra a pobreza<sup>21</sup>. O equívoco que ele expressa é duplo: as relações sociais e econômicas efetivas desonram os pobres; em outras épocas, mesmo que a expressão se difundisse, assumia sentido diferente. No contexto de que trata o autor, provérbios desse tipo não se destinam de fato à consolação, mas a evitar protestos mais incisivos e revoltas. Tudo se passa como se a pobreza, no limite, fosse um fenômeno cuja responsabilidade era inteiramente individual – como se circunstâncias históricas e sociais não incidissem notoriamente aqui. A “sujeira e miséria” constroem-se invisivelmente em torno a esses miseráveis: “Sujeira e miséria crescem como muros, obra de mãos invisíveis” (BENJAMIN, 1995, 22)<sup>22</sup>. Benjamin pondera os diversos ângulos das aflições e vergonha que esses homens e mulheres enfrentam com denodo – às vezes por heroísmo, em todo tempo por necessidade. Ele faz ainda o reparo sensível de que sozinho se pode suportar muita coisa. No entanto, perante os familiares e compatriotas a vergonha torna-se difícil de ser carregada. Nesse caso, o olhar atento – desperto! – pode discernir o caminho inverso ao da sua *catábese* social: a *ascensão* não espiritual, mas política: “Ele deve, então, manter seus sentidos vigilantes para cada humilhação que lhes é infligida e mantê-los disciplinados até que seu sofrimento tenha trilhado, não mais a ladeirante rua da amargura, mas o caminho ascensional da revolta” (BENJAMIN, 1995, 22). Ironicamente, Benjamin forja um jogo com um vocabulário *mítico* (“potências obscuras”) para descortinar o fundamento *social* e *histórico* dessas formas de servidão contemporânea.

Um contraponto ao quadro de exploração expresso em *Panorama imperial* encontra-se em *Alarme de incêndio*, no qual se desenvolvem reflexões e imagens sobre os vínculos entre práxis revolucionária<sup>23</sup> e despertar sob o signo

---

<sup>21</sup> O ditado poderia fazer sentido em outras épocas – por exemplo, no caso de famílias que se empobreceram devido a uma colheita desfavorável. Seria mais propriamente no contexto do capitalismo avançado, sob um sistema de exploração e miséria estrutural e social, que se tornou falacioso.

<sup>22</sup> “Obra de mãos invisíveis”: não se trata da mão invisível do mercado, mas da organização econômica. O termo é o mesmo do usado na tradução alemã de Adam Smith: “*unsichtbare Hand*”.

<sup>23</sup> Tomamos aqui o conceito de práxis no sentido das *Teses sobre Feuerbach*, de Marx, cuja formulação clássica é a tese 11: “Os filósofos apenas *interpretaram* o mundo de diferentes maneiras; o que importa é transformá-lo” (2007, 535).

da luta de classes. Benjamin segue a hipótese de que o modo como se dará a derrota da burguesia, ou por suas contradições internas, ou pela ação vitoriosa do proletariado, terá impacto significativo sobre a avaliação de três mil anos de história. A mera representação da luta de classes é no mínimo insuficiente: “A representação [Vorstellung] da luta de classes pode induzir em erro” (BENJAMIN, 1995, 45; 1991, 122). O equívoco remete à exposição dos vencedores e vencidos, mediante um expediente tomada a uma concepção de história inscrita no progresso e afinada com modos épicos. Seria necessário não se limitar ao resultado possível dessa história – a da luta de classes –, mas à maneira como se conduzirá o seu desenrolar. Não bastaria a derrota da burguesia, que Benjamin, em chave marxista, discerne nas contradições mesma do desenvolvimento do capitalismo: “A questão é apenas se ela [a burguesia] sucumbirá [zugrunde] por si própria ou através do proletariado” (BENJAMIN, 1995, 45; 1991, 122). Provavelmente, em razão de que um desfecho atenuado por uma decadência prolongada tenderia a sublinhar o plano da continuidade e dos vetores conservadores da história. Uma derrota resultante da práxis revolucionária, ao contrário, inscreveria a temporalidade da ruptura, com a qual talvez se resistisse a narrativas lineares e conservadores. *A história se redimiria como história efetivamente humana*: “Antes que a centelha chegue à dinamite, é preciso que o pavio que queima seja cortado. Ataque, perigo e ritmo do político são técnicos – não cavaleirescos” (BENJAMIN, 1995, 46). A imagem do pavio evidencia a necessidade de interrupção<sup>24</sup> com ressonâncias não apenas políticas, mas também messiânicas, no sentido de um ato de redenção da história.

---

<sup>24</sup> Uma comparação dessa passagem com uma outra, “Madame Ariane, segundo pátio à esquerda”, pode esclarecer aspectos importantes do problema. A consulta a videntes é objeto desse texto, uma prática motivada não exatamente por *curiosidade*, mas na maior parte das vezes por *indolência*. Acomodam-se os consulentes ao desenrolar dos eventos cuja teia se descortinará de modo inapelável no futuro. No entanto, aos corajosos move outro impulso, o de entreverem, no instante, formas de apropriação desse mesmo futuro: é o destino quem deve submeter-se à vontade deles: “o golpe de mão perigoso, ágil, com que o corajoso põe o futuro. Pois a presença de espírito é seu extrato; observar com exatidão o que se cumpre em cada segundo é mais decisivo que saber de antemão o mais distante” (BENJAMIN, 1995, 63). Como se pode notar, também aqui sobressai a ideia de interrupção. Identificam-se na passagem elementos iluministas, de extrato kantiano, embora o texto apresente uma peculiaridade: não nega a existência desses sinais, e sim que seja possível simultaneamente *interpretá-los* e *usá-los*, pois a interpretação já retiraria algo do seu halo sagrado. O trabalho crítico assim disposto serve-se, no entanto, de uma linguagem alusiva e metafórica. A escolha tem uma dupla vantagem. Não impõe um conjunto argumentativo que se contrapõe altivamente aos sinais que alguns presumem encontrar em videntes; e conserva o interesse nos motivos e nas alegorias dessas visitas.

Doutor em Filosofia e em Teoria Literária. Brasileiro, residente em Brasília-DF. Email: [gilmario.filosofia@gmail.com](mailto:gilmario.filosofia@gmail.com)

Concentrando em si força imagética e argumentação crítica, o texto *A caminho do planetário* examina os fundamentos das variáveis *controle* e *dominação* que estruturam as sociedades de capitalismo avançado. A menção inicial ao sábio judeu Hillel não é gratuita: “Se, como fez uma vez Hillel com a doutrina judaica, se tivesse de enunciar a doutrina dos antigos em toda concisão, em pé sobre uma perna, a sentença teria de dizer: ‘A Terra pertencerá unicamente àqueles que vivem das forças do cosmos’” (BENJAMIN, 1995, 68). A alusão demonstra a permanência do interesse do autor pelo judaísmo mesmo em um livro mais próximo do materialismo histórico. A história referida procede de uma anedota sobre a vida de Hillel, o Velho. Certo dia, desafiaram-no a que expusesse os princípios do judaísmo firmando-se em apenas um dos pés. Ele não titubeou: “Não faças ao teu próximo o que não gostarias que te fizessem a ti mesmo. Este é o resumo da Lei. O resto é comentário” (EISENBERG, 2013)<sup>25</sup>. Ao recorrer a fonte tão antiga, Benjamin estabelece um distanciamento que lhe permita enunciar os princípios mais fundamentais do problema que examina. Ele apresenta uma distinção entre o modo antigo e o modo moderno de relacionamento entre homem e cosmos. No caso deste último, a precisão e a ausência de mistério fazem o homem opor *proximidade* e *distância*. Aos antigos, diferentemente, sobressaem ao menos dois outros elementos: 1) A articulação entre o mais próximo [*Allernächsten*] e o mais distante [*Allerfernsten*], o que significa, conforme Benjamin o observa, inexistir uma disjunção entre os dois planos – eles se relacionavam e se implicavam mutuamente: “É embriaguez, decerto, a experiência [*Erfahrung*] na qual nos asseguramos unicamente do mais próximo e do mais distante, e nunca de um sem o outro” (BENJAMIN, 1995, 68; 1991, 146). 2) A embriaguez (*Rausch*), que orientava relações peculiares com o mundo, nas quais não havia rígida separação entre sujeito e objeto, tampouco uma submissão da existência ao jugo da dominação: “O trato [*Umgang*] antigo com o cosmos

---

Assim sendo, sonhos e vigília, imaginação e racionalidade não se excluem mutuamente, desde que não referendem uma vivência presa à repetição permanente de sinais e supostos cumprimentos. O interesse é o de apropriar-se dos desejos dissimulados nesses eventos em favor do despertar: “O dia jaz cada manhã como uma camisa fresca sobre nossa cama [...] A felicidade das próximas vinte e quatro horas depende de que nós, ao acordar, saibamos como apanhá-lo” (BENJAMIN, 1995, 64).

<sup>25</sup> “Do not do to your neighbor what you would not have him do unto you. This is the whole law; the rest is commentary”.

Doutor em Filosofia e em Teoria Literária. Brasileiro, residente em Brasília-DF. Email: [gilmario.filosofia@gmail.com](mailto:gilmario.filosofia@gmail.com)



cumpria-se de outro modo: na embriaguez” (BENJAMIN, 1995, 68; 1991, 146). A embriaguez também se distinguia como uma característica do surrealismo, conforme Benjamin examina em seu ensaio de 1929 dedicado ao movimento. Referências antigas e vanguardistas convergem nesse ponto, não sem uma ponta de ironia com a qual se coloca em perspectiva discursos apologéticos da modernidade e do progresso.

Tanto a referência aos antigos, quanto as experiências vanguardistas dos artistas surrealistas franceses, servia como contraponto à racionalização extrema das sociedades modernas à época do capitalismo avançado. Essa embriaguez diferenciava-se do tipo de desencantamento do mundo a que a astronomia moderna, por exemplo, contribuiria<sup>26</sup>. Ademais, tratava-se de uma experiência essencialmente comunitária: “Isso quer dizer, porém, que somente na comunidade o homem pode comunicar em embriaguez com o cosmos. É o ameaçador descaminho dos modernos considerar essa experiência como irrelevante, como descartável” (BENJAMIN, 1995, 68). No processo de desencantamento progressivo do mundo, Benjamin não se ilude com o otimismo do progresso de extrato iluminista. Como lhe é peculiar, detém-se no que se perdeu no itinerário<sup>27</sup>. Tal embriaguez, tal *sonhar coletivo*, não consiste em algo desprezível, inferior. Com isso, não se defende um retorno nostálgico ao passado, ou um comportamento reativo à ciência. O interesse predominante é o de examinar sonhos esquecidos passíveis de ainda animar os caminhos da história – sobretudo por aquilo que ficou sem cumprir-se.

A ênfase nessas mudanças converge para algumas imagens funestas sobre a Primeira Guerra e o concurso entre técnica e destruição. Por meio de uma linguagem irônica, Benjamin apresenta os novos sacrifícios cósmicos à mãe-

---

<sup>26</sup> Embora ele faça este reparo justo: “Kepler, Copérnico, Tycho Brahe certamente não eram movidos unicamente por impulsos científicos. Mas, no entanto, há no acentuar exclusivo de uma vinculação ótica com o universo, ao qual a astronomia muito em breve conduziu, um signo precursor daquilo que tinha de vir” (BENJAMIN, 1995, 68).

<sup>27</sup> É em termos próximos que Benjamin se refere à *experiência coletiva* em seu ensaio de 1936 sobre o contador de histórias. Também aqui a experiência da perda inscrita na modernidade expõe-se mediante as estratégias do contador de histórias para conquistar no instante da sua enunciação a distância temporal e a espacial.

terra, numa espécie de revivescência profana de mitos, agora orientados pela destruição:

massas humanas, gases, forças elétricas foram lançadas ao campo aberto, correntes de alta frequência atravessaram a paisagem, novos astros ergueram-se no céu, espaço aéreo e profundezas marítimas fereram de propulsores, e por toda parte cavaram-se poços sacrificiais na Mãe Terra. (BENJAMIN, 1995, 68-69).

São sacrifícios que não se fizeram em favor da renovação e do respeito aos ciclos naturais; é o seu reverso o que prevalece. Em termos alegóricos, assemelhavam-se a uma cerimônia votada a uma divindade definidora de vínculos inapelavelmente irredimíveis. Logo na sequência, apresenta uma crítica à técnica na qual entram componentes marxistas – ao referir-se de modo implícito à luta de classes – e certa perspectiva romântica. A técnica atingiu escala planetária pela primeira vez na modernidade, havendo nisso possibilidades de se beneficiar toda a humanidade. O resultado foi evidentemente distinto, o que se explicaria não por algum parecer antropológico difuso, alusivo à “maldade dos homens”, mas à apropriação dos mesmos benefícios em favor de determinada classe social: “a avidez de lucro da classe dominante pensava resgatar nela [na técnica] sua vontade, a técnica traiu a humanidade e transformou o leito de núpcias em um mar de sangue” (BENJAMIN, 1995, 69). Note-se, mais uma vez, que não se trata de uma condenação intransigente da técnica. O problema é o desvio da sua finalidade – das escolhas possíveis de fazê-la servir à humanidade.

Em *Panorama imperial*, que analisamos anteriormente, o autor não se limitou ao exame crítico das formas de exploração do trabalho humano. Também a exploração sem precedentes da natureza preocupava-o na mesma medida. Diferentemente das formas culturais do passado, agora não mais se deixa qualquer espaço e tempo ao ciclo próprio dos eventos naturais. Nada pode escapar ao cálculo e à manipulação econômica. Sua reflexão desenvolve-se na subseção XIV, de gosto e inclinação românticos, em que a natureza desponta não como *objeto*, mas *sujeito*, a “terra mãe”. Ao recorrer às formas antigas de relação homem-natureza, o autor do *Trauerspiel* exhibe uma imagem crítica que contrapõe às formas capitalistas de exploração: “Por isso convém mostrar reverência no tomar, restituindo, de tudo que desde sempre recebemos, uma parte a ela, antes ainda de nos apoderar do nosso. Essa reverência [*Ehrfurcht*] se manifesta no

antigo uso da *libatio*” (BENJAMIN, 1995, 26). Em tudo isso, observa-se como a reificação apropria-se do cotidiano em diversos níveis, da linguagem à organização da vida material. Michael Löwy, tomando em consideração essas passagens, sustentou a necessidade de o marxismo visitar criticamente a sua teoria das forças produtivas e da ideologia do progresso, procedimento que, conforme ele acentua, Benjamin havia antecipado em *Rua de mão única* (2014, 40-41). O filósofo alemão chega aos fundamentos de todo esse desenvolvimento histórico, que vê estruturado em torno à dominação (*Beherrschung*) e às formas como se ordena o mundo. As formas reprodutoras dessa perspectiva encontram-se na educação. Benjamin inverte dialeticamente os termos desse problema: em vez da dominação da natureza ou das crianças, cumpriria ordenar a *relação entre gerações* e a *relação entre natureza e humanidade*. Ou seja, é a ideia mesma de dominação que deve ser superada<sup>28</sup>. Gagnebin discerne no texto a inseparabilidade entre felicidade individual e coletiva, o que ele teria aprendido com Lacis: “mas o que ele aprendeu em Capri, por meio do seu amor por Asja Lacis, é que a felicidade individual e erótica e a liberação política e coletiva caminham juntas” (GAGNEBIN, 2017, 12)<sup>29</sup>. As últimas frases de *A caminho do planetário* aludem ao proletariado e confirmam essa hipótese. Tal como faria em termos próprios nas *Teses*, também aqui não há predição otimista e garantias de vitória nas lutas sociais. Apenas a expectativa de que semelhante classe, uma vez vitoriosa, possa forjar novas relações – não movidas pelo impulso de *dominar*, e sim de *ordenar* de modo distinto os diversos domínios da vida social. A referência ao ato de procriar parece sugerir misto de aposta e esperança: “A potência do proletariado é o escalão de medida de seu processo de cura. Se a disciplina deste não o penetra até a medula, nenhum raciocínio pacifista o salvará. O vidente só sobrepuja a vertigem do aniquilamento na embriaguez da procriação”

---

<sup>28</sup> Uma maneira de acompanhar a radicalidade dessas ideias passaria pelo exame das diferenças entre Benjamin e Piaget com respeito à educação infantil. O psicólogo suíço aborda preferencialmente o desenvolvimento ontogenético, de que resulta uma concepção da infância como etapa a ser superada na vida adulta, em um esquema que guardaria proximidade com a ideologia do progresso. Benjamin, de modo distinto, fazia a ênfase recair no que se perdia ao longo dessas etapas: “Benjamin não estava interessado no desdobramento sequencial dos distintos estágios da razão formal abstrata, senão no que se perdia no caminho” [“Benjamin no estaba interesado en el despliegue secuencial de los distintos estadios de la razón formal abstracta, sino en lo que se perdía en el camino”] (BUCK-MORSS, 2005, p. 61).

<sup>29</sup> “Mais ce qu’il a appris à Capri, à travers son amour pour Asja Lacis, c’est que le bonheur individuel et érotique et la libération politique et collective vont de pair”.

Doutor em Filosofia e em Teoria Literária. Brasileiro, residente em Brasília-DF. Email: [gilmario.filosofia@gmail.com](mailto:gilmario.filosofia@gmail.com)

(BENJAMIN, 1995, 69). Os sonhos coletivos assim evocados servem ao propósito de se despertar de um sonho secular, fundamento de um processo de exploração dirigido ao conjunto mais amplo da vida social.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Sobre Walter Benjamin**: recensiones, artículos, cartas. Traducción de Carlos Fortea. Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

BENJAMIN, Walter. As afinidades eletivas de Goethe. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch. In\_\_\_: BENJAMIN, Walter. **Escritos reunidos**: escritos sobre Goethe. Tradução de Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Cargom. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009. p.

BENJAMIN, Walter. **Briefe I**. Herausgegeben von Gerschom Scholem und Theodor Adorno. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

BENJAMIN, Walter. **Diário parisiense e outros escritos**. Organização e tradução de Carla Milani Damião e Pedro Hussak. São Paulo: Hedra, 2020.

BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Briefe II**. Herausgegeben von Christoph Gödde und Henri Lonitz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

BENJAMIN, Walter. **Gesammelte Schriften IV**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução, apresentação e notas: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. El origen del *Trauerspiel* alemán. In\_\_\_: **Obras**: libro I, volumen 1. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2006a.

BENJAMIN, Walter. **Origen del “Trauerspiel” alemán**. Traducción de Carola Pivetta. Buenos Aires: Gorla, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organização da edição brasileira por Willi Bolle, com colaboração de Olgária Matos. Tradução do alemão: Irene Aron; tradução do francês: Cleonice Paes B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006b.

BENJAMIN, Walter. Rua de mão única. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas II**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BLOCH, Ernst. Revueform in der Philosophie. In\_\_\_: BLOCH, Ernst. **Erbschaft dieser Zeit**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

BUCK-MORSS, Susan. **Walter Benjamin, escritor revolucionario**. Traducción de Mariano López Scoane. Buenos Aires: Interzona, 2005.

DAMIÃO, Carla Milani. **Sobre o declínio da “sinceridade”**: filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin. São Paulo: Loyola, 2006.

DURÃO, Fabio Akcelrud. A imagem de pensamento como forma. **Pandaemonium**, São Paulo, v. 20, n. 32, p. 21-34, set.-dez. 2017.

EISENBERG, Ronald. **Essential figures in the Talmud**. Lanham, MD: Jason Aronson, 2013.

FÜRNKÄS, Josef. **Surrealismus als Erkenntnis**: Walter Benjamin – Weimarer *Einbahnstraße* und *Pariser Passagen*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1988.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **En chantier**. *Itinera*, Milano, n. 14, 2017.

KRANIAUSKAS, John. Cuidado, ruínas mexicanas! “Rua de mão única” e o inconsciente colonial. In\_\_\_: BENJAMIN, Andrew; OSBORNE, Peter (org.). **A filosofia de Walter Benjamin**: destruição e experiência. Tradução de Maria Luiza X de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LÖWY, Michael. **O que é ecossocialismo?** 2. ed. São Paulo: Cortez, 2014.

MARX, Karl. Ad Feuerbach. In\_\_\_: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. Tradução de Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano C. Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

OPITZ, Michael; WIZISLA, Erdmut (Ed.). **Edición castellana al cuidado de María Belforte y Miguel Vedda**. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2014.

RAULET, Gérard. "Einbahnstraße". In\_\_\_: LINDNER, Burckhardt (Hrsg.).

**Benjamin Handbuch: Leben – Werk – Wirkung.** Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler, 2011.

SANTOS, Mariana Andrade. **Os rastros de uma travessia:** a filosofia da (na) apresentação. 136 f. 2017. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-graduação em Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

SCHÖTTKER, Detlev. **Konstruktiver Fragmentarismus:** Form und Rezeption der Schriften Walter Benjamins. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.

WELLEK, René. O nome e a natureza da literatura comparada. Tradução de Marta de Senna. In\_\_\_: COUTINHO, Eduardo; CARVALHAL, Tania Franco (org.). **Literatura comparada:** textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.