

1997

nº 7

# **MONOGRAFIA**

# **IFCH-UNICAMP**

**ESTRANHA ESGRIMA**

**Uma História da Cultura em  
Walter Benjamin**

**FERNANDA MENDONÇA PITTA**



**ESTRANHA ESCRITA**  
**Uma História da Cultura**  
**em Walter Benjamin**

**FERNANDA MENDONÇA PITTA**

## **MONOGRAFIA**

IFCH/UNICAMP

SETOR DE PUBLICAÇÕES

**Diretor:** Prof. Dr. Rubem Murilo Leão Rêgo

**Diretor Associado:** Prof<sup>ª</sup> Dra. Rita de Cássia Lahoz Morelli

### **Comissão de Publicações:**

Coordenação Geral: Prof<sup>ª</sup> Dra. Rita de Cássia Lahoz Morelli

Coordenação da Revista Idéias: Prof. Dr. Marcelo Ridenti

Coordenação da Coleção Idéias: Prof. Dr. Pedro Paulo Funari

Coordenação das Coleções Seriadadas: Prof. Dr. Lucas Angioni

Coordenação da Coleção Trajetória: Prof. Dr. Armando Boito Jr.

Coordenação de Publicações Avulsas: Prof<sup>ª</sup> Dra. Maria Suely Kofes

Representantes dos Departamentos: Prof<sup>ª</sup> Dra. Maria Suely Kofes – DA, Prof. Dr. Armando Boito Jr. – DCP, Prof. Dr. Lucas Angioni – DF, Prof. Dr. Pedro Paulo Funari – DH e Prof. Dr. Marcelo Ridenti – DS

Representantes dos funcionários do setor: Marilza A. Silva, Magali Mendes e Sebastião Rovaris

Representantes discentes: Nádya Cristina Nogueira (pós-graduação) e Rafael Rodrigues Testa (graduação)

### **Setor de Publicações:**

Marilza A. da Silva – Magali Mendes

### **Gráfica:**

Sebastião Rovaris, Marcos J. Pereira, Marcilio Cesar de Carvalho e José Carlos Diana.

## **Endereço para correspondência**

IFCH/UNICAMP

**SETOR DE PUBLICAÇÕES**

Caixa Postal 6110

CEP: 13083-970 - Campinas - SP

Tel. (019) 3788.1604 / 3788.1603 – Fax: (019) 3788.1589

morewa@unicamp.br

<http://www.unicamp.br/ifch/publicacoes/>

**SOLICITA-SE PERMUTA  
EXCHANGE DESIRED**

Capa - Composição e Diagramação - Revisão - Impressão  
IFCH/UNICAMP

Capa: Sala de leitura da Biblioteca Nacional da França, fotógrafo desconhecido, s/d.

**FERNANDA MENDONÇA PITTA**

**ESTRANHA ESGRIMA**

**UMA HISTÓRIA DA CULTURA**

**EM WALTER BENJAMIN**

Monografia premiada no VIII Concurso de Monografias (1997) de alunos  
do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas UNICAMP

Revisão de Beatriz Marchesini

**PROF. DR. EDGAR SALVADORI DE DECCA**

Orientador

## BANCA

Prof. Dr. Edgar de Decca – Orientador – Depto. de História do IFCH

Prof. Dr. Cláudio Batalha – Depto. de História do IFCH

Prof. Dr. Fernando Antônio Lourenço – Depto. de Sociologia do IFCH

*all ignorance tobogans into know  
and trudges up to ignorance again:  
but winter's not forever, even snow melts;  
and if spring should spoil the game, what then?*

*all history's a winter sport or three:  
but were it five, i'd still insist that all  
history is too small for even me;  
for me and you, exceedingly too small.*

*Swoop (shrill collective myth) into thy grave  
merely to toil the scale to shrillerness  
per every madge and mabel dick and dave  
- tomorrow is our permanent address  
and there they'll scarcely find us (if they do,  
we'll move away still further: into now*

e.e. cummings

Para Francisco



## **Agradecimentos**

A Edgar de Decca. Mais do que orientador, é um grande incentivador.

A Cláudio Batalha, pela paciência e atenção na leitura dos textos dos socialistas utópicos.

A Maria Stella Bresciani, em cujo curso pude consolidar meu interesse pelo século XIX. A Fernando Lourenço e a Sidney Chalhoub, por suas palavras de incentivo e crédito.

Aos amigos Eduardo Guéron, Eduardo Soares, João Paulo Rodrigues, Mariana Queirós e Pedro Holanda.

A leitora e amiga Cristina Meneguello.

A querida Marilza A. Silva, pelo trabalho paciente e atencioso comigo, sem ela esse trabalho ficaria eternamente na gaveta.

A Mafalda, por estar sempre por perto.

A Maria Helena e Emílio, por tudo.

A você, Francisco - “nobody, not even the rain, has such small hands”.

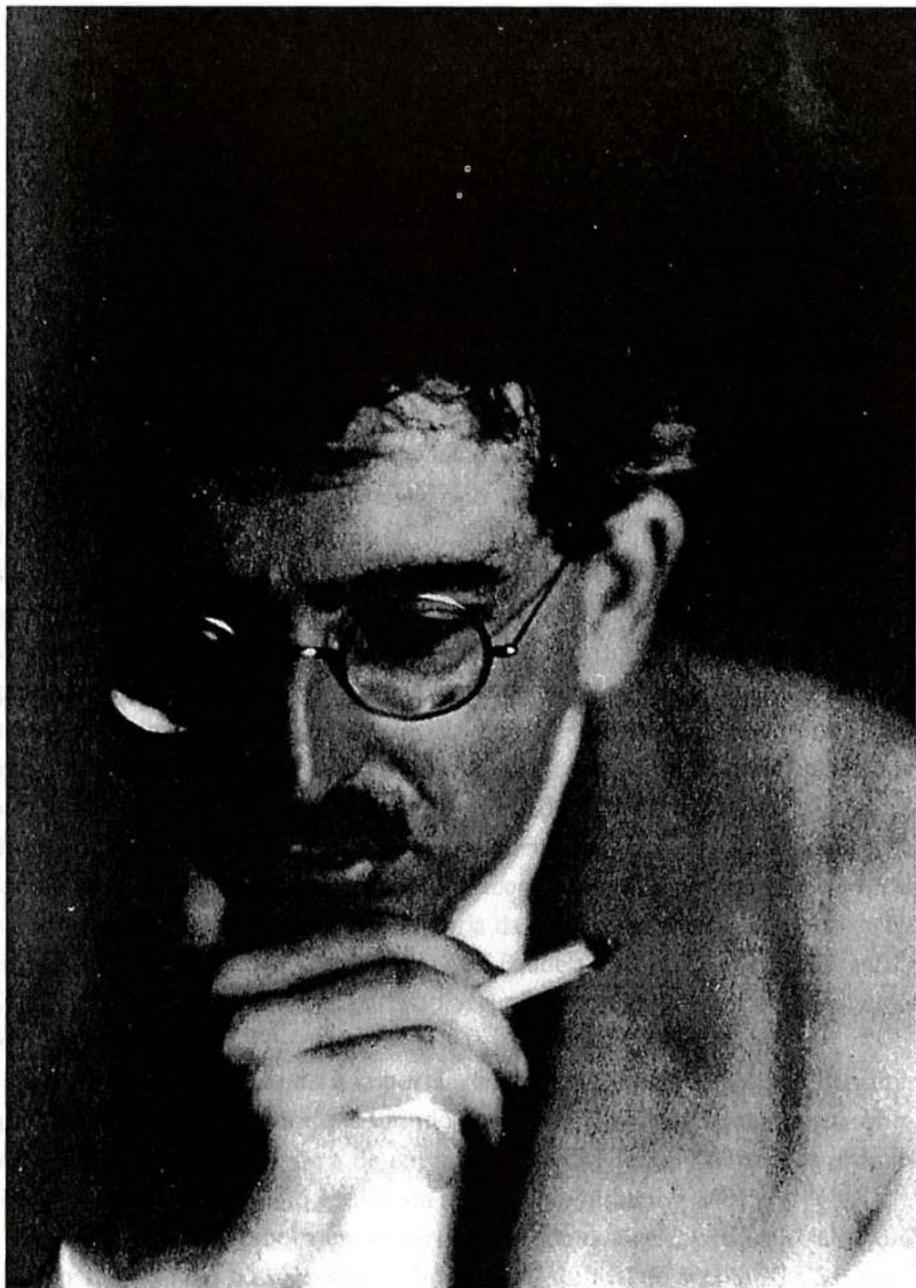
Essa monografia é o desenvolvimento de uma pesquisa de Iniciação Científica financiada pela FAPESP.



## Sumário

Introdução .....	13
Capítulo I - Uma Historiografia em Walter Benjamin .....	17
Capítulo II - A Paris de Charles Baudelaire como Objeto Historiográfico.....	31
Capítulo III - Momentos Decisivos - Crítica à Experiência do Fascismo.....	53
Parte I. Imagens dos anos vinte e trinta .....	53
Parte II. “Teorias do Fascismo Alemão” e “Melancolia de Esquerda” .....	61
Parte III. Estetização da Política — Guerra como Arte.....	75
Conclusão .....	81
Bibliografia.....	83





Walter Benjamin, Paris, 1926.



## Introdução

*Os vivos se descobrem, a cada vez, no meio-dia da história. Eles são obrigados a preparar uma refeição para o passado. O historiador é o arauto que convida os mortos para o festim.*

Walter Benjamin,  
*Trabalho das passagens* [N 15,2]

A presente monografia é resultado de um trabalho de pesquisa de Iniciação Científica desenvolvido há dois anos, sob a orientação de Edgar de Decca. A idéia inicial dos estudos era fazer uma “leitura estrutural” do texto “Sobre alguns temas em Baudelaire”, apontando, a partir dele, temas, conceitos e propostas benjaminianas para o estudo da história da cultura. Com o desenvolvimento dos trabalhos, alargou-se o horizonte de pesquisa, passando a contemplar os estudos benjaminianos sobre a cidade de Paris do século XIX, acompanhando o olhar poético de Charles Baudelaire. Tal alargamento resultou em uma proposta teórica que se tenta justificar: compreender Walter Benjamin como um pensador que se ateu, desde um dado momento de seu trajeto intelectual, à história da cultura, aos seus procedimentos e impasses teóricos; arriscando ainda mais, entendê-lo como *historiador da cultura*. Nessa perspectiva, discutir a abordagem benjaminiana da história da cultura por intermédio dos textos sobre a Paris do século XIX de Charles Baudelaire: “Paris, capital do século XIX”, ou *Exposés* de 35 e 39, “Paris do Segundo Império” e “Sobre alguns temas em Baudelaire”.

O Capítulo I examina a importância do pensamento de Walter Benjamin para a História da Cultura, mostrando a necessidade de entender a sua obra, no recorte proposto, como a de um *historiador* da cultura. Também se procura definir um percurso para o estudo de seu modelo historiográfico.

O Capítulo II esboça um roteiro de estudo que relaciona os dois *exposés* para o *Trabalho das passagens*, intitulados “Paris, capital do século XIX”; o texto

“Paris do Segundo Império” e o ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, como ponto de partida para estudar os temas, os conceitos e as imagens apresentados por Benjamin para a história social e cultural da Paris do XIX.

No Capítulo III apresenta-se um estudo sobre a experiência histórica de Walter Benjamin, mediante seus textos que avaliam os anos vinte e o início dos anos trinta na Alemanha, principalmente o fenômeno do fascismo: “Teorias do fascismo alemão”, “Melancolia de esquerda” e “Experiência e pobreza”. O objetivo desse estudo foi traçar um panorama histórico da experiência vivida pelo autor, e assim tentar precisar a proposta metodológica benjaminiana do “agora da conhecibilidade”,<sup>1</sup> isto é, reconhecer o “ponto de fuga” para o entendimento do passado do século XIX nas experiências do presente do próprio Benjamin, visando, também, captar a atmosfera de produção desses textos sobre o século XIX. Pois, como definiu Willi Bolle em seu estudo sobre a representação da história em Walter Benjamin, *Fisiognomia da metrópole moderna*, o objetivo de Benjamin ao estudar a Paris do Século XIX era “compreender o tipo de mentalidade responsável pela passagem da república para a ditadura”,<sup>2</sup> construindo analogias entre o IIº Império francês e o IIIº Reich alemão, no sentido de tornar mais ‘legível’ a própria época”.<sup>3</sup>

O trabalho aqui apresentado é ponto de partida da pesquisa desenvolvida dentro do programa de mestrado do departamento de História da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, na linha de História, Memória e Historiografia.

<sup>1</sup> Neologismo introduzido por Willi Bolle; para Susan Buck-Morss, “the now of recognition”.

<sup>2</sup> Bolle, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna. Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo, EDUSP/FAPESP, 1994, p. 19.

<sup>3</sup> *Idem*, p. 95.



Passage du Brady.



## Capítulo I – Uma historiografia em Walter Benjamin

*Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,  
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,  
Trébouchant sur les mots comme sur les pavés,  
Heurtant parfois des vers depuis longtemps revés.*  
Charles Baudelaire, *Le Soleil*

*(...) Educar em nós mesmos o elemento criador  
de imagens para aprender a ver, de maneira estereoscópica  
e dimensional, na profundidade das sombras históricas.  
A fórmula é imputada a Rudolf Borchardt,  
Epilegomena zu Dante, J. Berlin 1923, pp. 56-57  
Walter Benjamin, *Trabalho das passagens* [N 1,8]*

Walter Benjamin é um pensador a quem a historiografia muitas vezes lança um olhar contraditório. Celebrado como grande ensaísta e crítico literário, abordar seu trabalho como o de um historiador da cultura causa antes de tudo estranhamento e, não raro, desconfiança. Apesar de a maioria dos autores reconhecer o estatuto da história em seu pensamento, ou seja, localizar na matéria histórica, a partir de um certo momento de seu percurso intelectual, o ponto de partida de suas concepções, pouco se tem pesquisado acerca da maneira benjaminiana de fazer história, mais propriamente, de fazer *história da cultura*. Pode-se afirmar, como justificativa, que não há ainda um grande estudo propriamente *historiográfico* sobre Benjamin que tenha se popularizado o bastante para ser conhecido, traduzido e utilizado pelos historiadores.

Faz-se essa afirmação com plena consciência da grande relevância que tem uma gama importante de estudos sobre esse pensador no panorama intelectual brasileiro. Pode-se citar entre eles, por exemplo, a biografia intelectual feita por Leandro Konder – que oferece uma iniciação à obra do autor –, os confrontos delineados por Flávio Kothe entre Benjamin e Adorno, a análise da influência do

pensamento de Freud na obra de Benjamin feita por Sérgio Paulo Rouanet e o estudo filosófico de Olgária Matos. Somem-se ainda dois estudos relevantes para essa pesquisa, pois se aproximam mais a seu caráter historiográfico, apesar de serem propostas distintas: o livro de Willi Bolle, uma leitura da metrópole moderna da perspectiva da obra de Benjamin, e o livro de Jeanne-Marie Gagnebin, que examina conceitos filosóficos do autor mediante a análise de sua narrativa, além de diversos artigos em revistas acadêmicas.<sup>1</sup> Deve-se, ademais, ressaltar a importância e a consistência da bibliografia internacional, na qual destacam-se inúmeros artigos em diversos idiomas, mas principalmente as obras de Theodor W. Adorno, Rolf Tiedemann, Jürgen Habermas e Susan Buck-Morss, bem como o trabalho de Pierre Missac.

Apesar de despertar a curiosidade dos historiadores da cultura, o interesse geral por Benjamin parece dirigir-se mais a textos específicos de sua produção. Textos como “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, bastante polemizado nas discussões da história da arte e do cinema, “O narrador”, que encontra repercussão na história oral e na literatura e, certamente, “Para o conceito de História”, discutido muitas vezes em cursos de teoria e metodologia. Interesse esse que veio ao encontro de contribuições para a historiografia brasileira, como *O silêncio dos vencidos*, de Edgar de Decca, *Do cabaré ao lar*, de Margareth Rago, *Literatura como missão*, de Nicolau Sevcenko, ou ainda textos de apoio que revelaram novos campos de pesquisa, como *Londres e Paris: O espetáculo da pobreza*, de Maria Stella Bresciani, para ficar apenas em alguns exemplos. Resta ainda mencionar a sua influência na teoria literária, lembrando seu exemplo mais cabal: os dois estudos sobre Machado de Assis, de Roberto Schwarz, especialmente o segundo, *Machado de Assis: Um mestre na periferia do capitalismo*, cuja ascendência já se torna óbvia desde o título.

Raramente se vê, fora do âmbito específico reservado a cada um desses textos, uma discussão mais atenta em relação aos procedimentos, aos modelos de pesquisa e à exposição de Walter Benjamin, como pensador que se debruça sobre material histórico e historiográfico. Ao contrário, parece haver uma tendência geral que recusa pensar a sua obra propriamente nesses aspectos. Em resumo, Benjamin não é visto como historiador, mas como alguém que teve boas idéias sobre ques-

---

<sup>1</sup> O doutorado de Günter Pressler (FFLCH-USP, 1996) trata da recepção de Walter Benjamin no Brasil.

tões históricas relevantes, o que parece indicar um desconforto com seu procedimento.

O próprio Benjamin fazia questão de mascarar sua "identidade", alimentando a confusão em torno de si. Theodor Adorno, sem dúvida seu mais importante interlocutor, assinalou que o amigo gostava de definir-se, com "antiquário coquetismo", "um literato".<sup>2</sup>

Certamente, como lembrou Adorno, poder-se-ia entrever na autodefinição benjaminiana um brio *iluminista*, que pede pela não compartimentalização do espírito, pela não divisão do saber em disciplinas isoladas. Mas também (dá a identificação de um certo "coquetismo" de que fala Adorno) um espírito de indefinição intelectual "de antiquário", do colecionador que se debruça sem pretensão nenhuma além do prazer do conhecimento sobre seus materiais, filiado também aos autores de sua predileção, como Baudelaire e Proust. Mas, para além do coquetismo, talvez a caracterização funcione para criar uma aura provocadora, cujos resultados são interessantes. Como se sabe, boas classificações servem simplesmente a esse propósito, pois quando encaradas como meio de conhecimento de um pensamento, levam, antes de tudo, a aproximações superficiais, mal-entendidos e preconceitos. Entretanto, antes de buscar uma classificação definitiva de seu pensamento, talvez seja relevante analisar o porquê desse ímpeto classificatório que a aparente indefinição do pensamento benjaminiano desperta em seus comentadores.

Seguindo a indicação de Adorno, observa-se que a tradição intelectual até hoje tem expressado basicamente duas tendências ao denominar o pensamento de Benjamin. A primeira chama-o "filósofo" e busca dignificar seu legado ressaltando sua importância como pensador contemporâneo. Uma outra lhe dá o epíteto de "ensaísta" ou "crítico literário", deixando transparecer mais marcadamente um certo *desconcerto* bastante comum à maioria dos pesquisadores que atenta para o "estilo" de Benjamin. Para uma considerável parcela dessa tradição, é consensual dizer que a obra de Benjamin não tem suficiente rigor e consistência para vigorar entre as disciplinas mais "sistemáticas", como a Filosofia e a História, escritas geralmente em maiúsculas. Para essa parcela, sua obra deveria ser situada entre aqueles gêneros que supostamente dependem mais do "brilho pessoal", da "espirituosidade" e da "sensibilidade" do autor do que de sua "cientificidade".

---

<sup>2</sup> "Caracterização de Walter Benjamin" in: Cohn, Gabriel (org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo, Ática, 1993, p. 191.

Caminhando contra essa corrente, Theodor Adorno, no texto que justamente se intitula “Caracterização de Walter Benjamin”, definiu-o como filósofo, mas também como *ensaísta*. Ao insistir no estatuto filosófico de sua obra, pretendeu também mostrar a peculiaridade dessa filosofia que não seguia nenhum padrão estabelecido. E se essa caracterização de Benjamin for interpretada à luz de outro texto de Adorno, “O ensaio como forma”,<sup>3</sup> pode-se entender que sua peculiaridade residiria precisamente na forma de apresentação de seu pensamento, o ensaio.

Para o amigo, Benjamin falava por meio de fórmulas. Seu desejo era afastar-se tanto de um pensamento cuja lógica aprisiona o dado particular, individual, na armadura do geral, do universal, quanto de uma visão que, como seu reverso, só consegue retirar do geral o particular, sem perceber suas mediações com o todo. A filosofia de Benjamin tinha um modelo, chamado por Adorno de “rebus [a visada da coisa]”. Esse era o modelo que permitiria um conhecimento, no sentido que a tradição kantiana dera à palavra, do essencial “ali onde ele não se deixa destilar”.<sup>4</sup> Para Benjamin, ainda segundo Adorno, esse essencial só se configurava a partir do histórico.

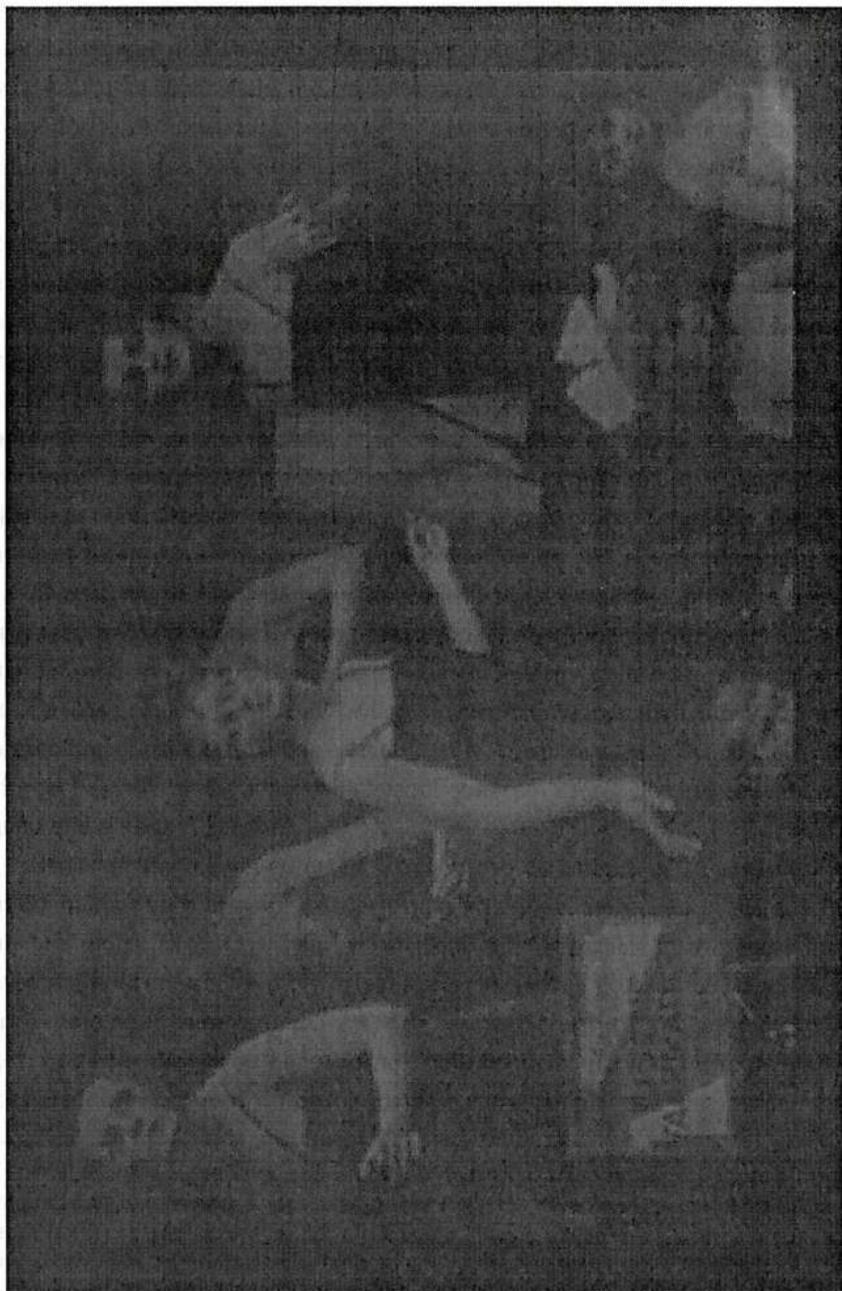
Mas Benjamin não abordava o histórico como maneira de ilustrar os conceitos. Ao contrário, na tentativa de escapar “à prisão do conformismo cultural”, delineava “constelações do histórico”, que não se reduziam a fórmulas que pudessem se intercambiar abstratamente como um jogo de idéias. Essas constelações eram pensadas como constituintes da própria historicidade das idéias. Em outras palavras, Benjamin concebia as idéias como sendo elas mesmas históricas.

Adorno afirmou que esse procedimento inusitado trouxera-lhe a fama de ensaísta, alimentando ainda mais a aura de “refinado literato” que o autor já havia projetado para si, a esse comentário, acrescentou a sua própria *caracterização* de Benjamin (opondo, precisamente, caracterização à classificação). A intenção de Benjamin, que a Adorno interessava resgatar, era rejeitar aquilo que já se encontrava desgastado na filosofia e na sua maneira de expressar as coisas do pensamento – o seu jargão, a “linguagem de gigolô”.<sup>5</sup> Por essa atitude de afastamento, Benjamin teria angariado a “fama”, que poderia ser entendida também como “má fama”, de *ensaísta*. O duplo sentido do epíteto é explorado no texto adorniano, e, cotejando

<sup>3</sup> *Id.*, *ibid.*, pp. 167-187.

<sup>4</sup> “Caracterização de Walter Benjamin” *in: op. cit.*, p. 189.

<sup>5</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 191.



Berlin, Sinfonie der GrosStadt, imagem do filme de 1927.



a caracterização de Benjamin mais uma vez com “O ensaio como forma”, pode-se esclarecer essa duplicidade, interessante de ser acompanhada.

Adorno demonstra que, num sentido mais corriqueiro, a designação de ensaísta é um clichê que, à primeira vista, serve para encobrir uma apreciação duvidosa sobre um autor, ou para expressar o desconforto perante a sua incipiente “ortodoxia” de pensamento. Num segundo sentido, referido no texto, o epíteto torna-se uma evocação da liberdade de espírito – que, entretanto, por esse mesmo motivo, desperta uma atitude defensiva. Sobretudo numa Alemanha que, à época de Benjamin, via-se às voltas com o fracasso de um iluminismo que até então não dera frutos concretos (exatamente na esfera capital da sociedade, a política). Ele se contentara com uma simples liberdade formal, que se mostrava sempre disposta a proclamar “a subordinação a uma instância qualquer como sua mais alta aspiração”,<sup>6</sup> mitigando constantemente a autêntica liberdade de espírito. Tendência que, por sua natureza compartimentalizadora, aniquila o núcleo do procedimento ensaístico.

O ensaísta, na hipótese adorniana, afasta-se da ortodoxia, pois, em decorrência de seu próprio procedimento, de sua *forma*, não pode admitir que haja um âmbito determinado de sua competência. Ele cinde, por assim dizer, a partir de dentro, de suas próprias exigências formais, a compartimentalização intelectual. Em vez de escolher entre executar “algo científico” e “produzir algo artístico”, ele, em seu esforço, “espeleja a disponibilidade infantil que, sem escrúpulos, se entusiasma com aquilo que outros já fizeram”.<sup>7</sup>

Benjamin aferrou-se, com seu “coquetismo de antiquário”, a esse espírito do ensaio, matizando-o com tons próprios, para além da imprecisão inicial que, supostamente, ele contém. O ensaio benjaminiano é a forma pela qual o autor considerou possível “contemplar o histórico, as manifestações do espírito objetivo, a ‘cultura’, como se fossem natureza”.<sup>8</sup> E, por essa característica, seu pensamento ensaístico pôde ser designado por Adorno como histórico-natural. Nele, os elementos “fossilizados, congelados ou obsoletos da cultura, tudo o que nela perdeu a acon-

<sup>6</sup> “Apesar de toda a confiança que Simmel, o jovem Lukács, Kässner e Benjamin manifestaram em relação ao ensaio, à especulação sobre objetos específicos, já preformados culturalmente, a corporação acadêmica só tolera como filosofia aquilo que se reveste com a dignidade do universal, do permanente, e, hoje em dia, porventura, com a dignidade do ‘originário’.” Adorno, Theodor W. “O ensaio como forma”, in: *op. cit.*, p. 168.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 168.

<sup>8</sup> “Caracterização de Walter Benjamin” in: *op. cit.*, p. 192.

chegante vivacidade",<sup>9</sup> seriam tão sedutores para o crítico como é atraente, para um colecionador, a imagem de objetos petrificados ou de plantas em herbários. Esse é um contexto de desencantamento da natureza e encantamento da história, por assim dizer, em que a natureza é desmistificada e historicizada, e a história é vista e criticada na sua aparência de mito.<sup>10</sup>

Ainda no entender de Adorno, por essa característica, o conceito hegeliano de "segunda natureza" reapareceria em Benjamin como um conceito-chave. Elaborado com base, talvez, em suas incursões tanto no pensamento místico e romântico quanto no utópico – de um Fourier, por exemplo – para dar conta do entendimento da objetivação das relações humanas, alienadas de si mesmas. Também adquiriria importância e desdobramentos a categoria marxista do "fetichismo da mercadoria", com a qual Benjamin travava contato no capítulo sobre a mercadoria de *O capital*, de Marx, e de *História e consciência de classe*, de Lukács; mas também pelas conversas com Adorno, Gretel Karplus, Horkheimer e, para o desgosto destes, com Brecht.

Enfim, para Adorno, o que caracterizava o procedimento de Benjamin, e que está contido na forma de seu ensaio,

não era apenas – como na alegoria – despertar no que estava petrificado a vida congelada, mas também considerar o que está vivo de modo tal que se apresente o que há muito já transcorreu, o 'proto-histórico', para liberar de súbito a significação.

Entretanto, resta dar um passo adiante para que se possa questionar o estatuto da história em seu pensamento um pouco mais detidamente, se o que se pretende é aproximar o seu ensaísmo dos estudos históricos.

É possível, neste momento, recorrer à proposta de definição de seu trabalho que está apresentada na "Introdução" de *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Benjamin definiu-o como uma "história das idéias no âmbito da filosofia". Com isso, buscava situar seu trabalho entre as pesquisas de "história dos problemas". Também pretendia diferenciá-lo de uma história da crítica de arte própria

---

<sup>9</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>10</sup> Cf., para essas discussões, o interessante intercruzamento de temas que faz Susan Buck-Morss na parte II de seu livro *Dialectics of Seeing, Walter Benjamin and the Arcades Project* ("Natural History: Fossil", "Mythic History: Fetish", "Mythic Nature: Wish Image", "Historical Nature: Ruin"). Cambridge/Londres, MIT Press, 1989.

mente dita, pois, ao contrário de expor uma sucessão de críticas de arte de algum período histórico, sua pesquisa consistiria na exposição do conceito de crítica de arte em suas transformações históricas. Seu trabalho seria, além de um trabalho de história, uma tarefa filosófica, já que trataria da análise de conceitos. A nota explicativa de Benjamin talvez possa desenrolar a dupla imbricação dessa concepção:

Pesquisas de história dos problemas podem concernir também disciplinas não filosóficas. Para que fosse evitada qualquer ambigüidade, dever-se-ia cunhar a expressão 'história dos problemas no âmbito da filosofia', sendo que a expressão utilizada por nós é apenas uma abreviação desta.<sup>11</sup>

Segundo a explicação de Benjamin, seria necessário diferenciar seu trabalho, inscrito na "história dos problemas", ou história das idéias, de uma pesquisa sobre o conceito de crítica de arte em geral, pois o seu teria um recorte histórico determinado. Contudo, seriam ainda mais necessárias outras duas determinações de limite: diante da história da filosofia e da filosofia da história. Pois pesquisas de história dos problemas se diferenciariam das pesquisas de história da filosofia em sentido estrito, por mais que, em alguns casos particulares, os limites entre elas possam ser fluidos. Segundo ele, conceber o conjunto da história da filosofia como o desenvolvimento de um único problema seria, no mínimo, uma hipótese metafísica.

Na concepção de Benjamin, é certo que, quanto ao objeto, a exposição da história dos problemas está entrelaçada de modo plural com a da história da filosofia. Entretanto, não se pode pressupor que o mesmo se dê quanto ao método, pois, aí, tratar-se-ia de um deslocamento de fronteiras.

Quando Benjamin, diante da experiência da ascensão do fascismo, decidiu-se pelo partido teórico da crítica de seu momento presente, sua estratégia surge como uma análise da formação desse momento, remontando ao século XIX,<sup>12</sup> para estudar a mentalidade responsável, na sociedade, pela abertura da possibilidade de eternalização da barbárie que se efetivava com o nazi-fascismo. Esse foi, portanto, um segundo momento em direção a uma definição de seu trabalho historiográfico. Com base nessa premissa, delineou seus combates em direção a uma crítica à historiografia historicista alemã, a história feita em sua época, pois considerava a men-

<sup>11</sup> Benjamin, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. São Paulo, Iluminuras/EDUSP, 1993, p. 19, nota 1.

<sup>12</sup> Como o livro sobre o Barroco havia sido uma "radiografia" da República de Weimar, "uma alegoria crítica da cultura do ângulo da barbárie". Bolle, Willi, *op. cit.*, p. 18.

talidade do historicismo análoga à mentalidade que havia gerado o fascismo: a recusa do presente e a glorificação do passado a ser resgatado como algo idílico, idealizado, mediante a empatia com os mitos, os ideais e as imagens de outrora.

Quando passou a estruturar seu trabalho como uma investigação da história da cultura, cujo resultado foi o projeto do *Trabalho das passagens*, aproximou-se do materialismo histórico, estudando Marx, Engels e Lukács.

Torna-se importante, tendo em vista essas constatações, seguir a hipótese de que Benjamin, a uma certa altura de sua produção, buscou uma definição de seu trabalho no âmbito da *história* “propriamente dita”, afastando-se tanto da “história da filosofia”, quanto da “filosofia da história”. O que invoca a necessidade de compreender em que, mais precisamente, residiria a sua maneira de fazer História, de que forma e a partir de quais conceitos ele o fez.

É imprescindível reconhecer que Walter Benjamin procedeu segundo aquilo que comumente se reconhece como exercício historiográfico ao fazer *história dos problemas*, no caso de *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*, e posteriormente *história da cultura*, com os projetos do *Trabalho das passagens*. As anotações para o *Trabalho*, reunidas sobre a letra N, “Reflexões teóricas sobre o conhecimento, teoria do progresso”, dão testemunho de suas preocupações de historiador. Notem-se algumas. Em relação às fontes:

É preciso pôr em evidência a dificuldade particular do trabalho histórico sobre a época posterior ao fim do século dezoito. Desde o nascimento da grande imprensa, as fontes se multiplicaram ao infinito. [N 4a, 6]<sup>13</sup>

Sobre a apresentação de fatos:

Todo conhecimento histórico se deixa apresentar na imagem de uma balança que oscila, na qual em um dos pratos está aquilo que já foi, e no outro, o conhecimento do presente. Enquanto sobre o primeiro os fatos não podem ser reunidos de modo a não chamar atenção nem em número suficiente, sobre o segundo devem estar apenas alguns poucos pesos grandes e maciços.<sup>14</sup>

Sobre a cultura:

<sup>13</sup> Seção N, “Reflexões teóricas sobre o conhecimento, teoria do progresso”, in: *Paris, capitale du XIX Siècle, Le livre des passages*, Paris, CERF, 1993, pp. 473-507.

<sup>14</sup> N 6, 5, “O Trabalho das passagens”, tradução de fragmentos por Sônia Campaner Miguel Ferrari, in: *Cadernos de Filosofia Alemã 3*, Departamento de Filosofia da USP, 1997.

Marx expõe a conexão causal entre economia e cultura. O que importa aqui é a conexão expressiva. Não se deve apresentar a gênese econômica da cultura, mas a expressão da economia em sua cultura. Trata-se, em outras palavras, da tentativa de apreender um processo econômico como um protofenômeno visível (*anschauliches Urphänomen*), do qual procedem todas as manifestações de vida das passagens (e, nessa medida, no século XIX). [N 1a,6]

E sobre a história da cultura:

Pequena proposição metodológica para uma dialética histórico-cultural. É muito fácil propor para cada época, nos seus diferentes "domínios", bipartições segundo pontos de vista determinados, de modo que, de um lado, se situe a parte da época "fértil", "plena de futuro", "vital", "positiva" e, de outro, aquela inútil, atrasada e morta. Até mesmo os contornos dessa parte positiva só se revelarão nitidamente quando ela for perfilada com a negativa. Mas, por outro lado, cada negação tem valor apenas como fundo sobre o qual se traça o vital, o positivo. Por isso, é de decisiva importância aplicar novamente à parte negativa, anteriormente segregada (*ausgeschiednen*), uma divisão de modo que com um deslocamento do ângulo de visão (mas não da escala!) surja também nela novamente algo positivo e diverso do que era assinalado antes. E assim até o *infinitum*, até que todo o passado seja traduzido para dentro do presente em uma *apocatástase*<sup>15</sup> histórica. [N 1a,3]

Como se pode observar, principalmente nessas anotações para o *Trabalho das passagens*, ele *de fato* procedia como historiador: pesquisava arquivos, historiava fatos, estudava os documentos de cronistas de época, pesquisava bibliografia histórica e historiográfica sobre as épocas que abordou em seus escritos. Ainda é preciso perguntar se haveria, para Benjamin, um procedimento diferenciado para a execução dessa *história*. Segundo uma nota da seção N do *Trabalho das passagens*, depreende-se que sim:

Um método científico se caracteriza pelo fato de que, em achando novos objetos, ele desenvolve novos métodos. Exatamente como a forma na arte se caracteriza pelo fato de que, conduzindo a novos conteúdos, ela desenvolve no-

---

<sup>15</sup> Redenção, para Orígenes, o teólogo cristão de Alexandria, de todos os seres no juízo final, inclusive os condenados, entre eles o próprio demônio; ou *revolução*, no sentido astronômico. Cf. "O narrador".

vas formas. É somente através de um olhar externo que a obra de arte tem uma forma e somente uma, e que o tratado tem um método e somente um.<sup>16</sup>

Não obstante a existência de todo esse material especulativo, é incrível notar a tendência geral, talvez presente até em alguns dos mais brilhantes escritos sobre Benjamin, que leva os autores a simplesmente esquecer de indagar *para quem* Benjamin está falando. Principalmente quando se nota o desinteresse ou até mesmo desconhecimento<sup>17</sup> de textos como os acima referidos do *Trabalho das passagens*, o importantíssimo e ainda inédito no Brasil, "Eduard Fuchs, colecionador e historiador",<sup>18</sup> até os mal-entendidos relativos a "Sobre o conceito da história" e "O narrador".

Quando buscou reunir seus escritos sobre a história e transformá-los em um apêndice ao *Trabalho das passagens*, não como algo que pudesse ser pensado em separado e servisse como metodologia, mas como algo que, num espelhamento, iluminasse e fosse iluminado pelo conteúdo histórico dos escritos, Benjamin pretendia falar para os *historiadores*, não para filósofos, lingüistas ou críticos literários. E talvez seja um sintoma preocupante que se tenha abstraído esse fato para compor uma filosofia, uma epistemologia e uma teoria literária benjaminianas em separado dessa preocupação histórica.

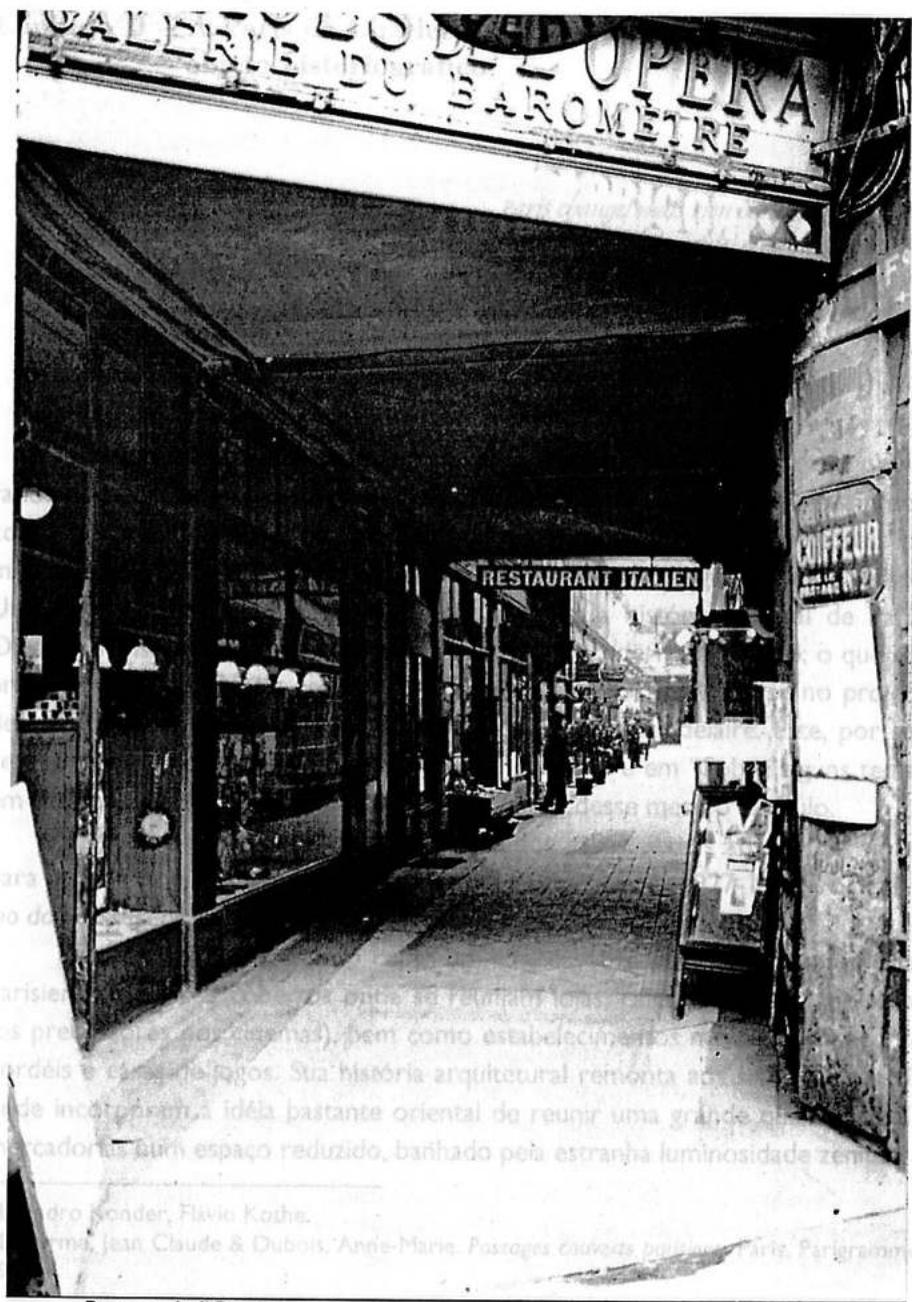
Mas se for aceita a indicação adorniana, antes de um método, é preciso identificar um *modelo processual* nas reflexões benjaminianas. Tal tarefa só pode ter por base uma análise detalhada de seus textos, buscando traçar as linhas gerais dessa reflexão.

---

<sup>16</sup> N 9,2.

<sup>17</sup> Ainda mais quando unidos à fascinação (nem sempre benéfica) por "Sobre o conceito de história", texto utilizado na maioria das vezes para a justificação dos mais diversos mal-entendidos historiográficos (celebração do fim da história como ciência em prol de uma história como narrativa ou "arte"; apontamento da mística como antídoto para os descaminhos da "ciência tradicional"; apelo ao irracional contra os abusos da razão e inúmeros outros). Ademais, as assim chamadas "Teses" são peça muitas vezes indispensável de introduções de estudos os mais variados, utilizadas para dar testemunho de uma atualidade dos estudos e uma proximidade com as linhas mais "contemporâneas e abertas de pensamento", como a "Escola de Frankfurt" (*sic*), quase sempre no sentido de denotar um atestado de qualidade prévio, em sintonia com o que há de mais *up to date* no mercado das idéias.

<sup>18</sup> "Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker" in: *Werke*, II; "Historia y Coleccionismo: Eduard Fuchs" in: *Discursos interrumpidos I*. Taurus, 1973.



Passage de l'Opera.



## Capítulo II – A Paris de Charles Baudelaire como objeto historiográfico

*Paris changel mais rien dans ma mélancolie  
N'a bougé palais neufs, échafaudages, blocs,  
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,  
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.*  
Charles Baudelaire, Le Cygne

Os textos sobre a cidade de Paris na poesia de Charles Baudelaire elaborados por Benjamin situam-se na produção do período muitas vezes classificado como sua fase “madura” ou “materialista”.<sup>1</sup> Constituem um conjunto mais ou menos coeso, embora muitas vezes estilística e metodologicamente diversos. Uma problemática, ao menos, lhes é recorrente: a história cultural de Paris. Olhando mais detidamente, percebe-se que um texto deriva do outro: o que era projeto no *exposé* de 35, reiterado no *exposé* de 1939, desdobra-se no projeto de livro sobre a cidade de Paris na poesia de Charles Baudelaire. Este, por sua vez, tem em “Paris do Segundo Império” um capítulo e em “Sobre alguns temas em Baudelaire” uma reelaboração da parte central desse mesmo capítulo.

Em gradações maiores ou menores, todos esses textos advêm das notas para o projeto que Benjamin alimentou por muitos anos (1927-1940), o *Trabalho das passagens*.

Esse trabalho foi pensado como um ensaio sobre as passagens ou galerias parisienses. Espaços cobertos onde se reuniam lojas, cafés, livrarias, panoramas (os precursores dos cinemas), bem como estabelecimentos menos lícitos, como bordéis e casas de jogos. Sua história arquitetural remonta aos *souks* árabes, de onde incorporam a idéia bastante oriental de reunir uma grande quantidade de mercadorias num espaço reduzido, banhado pela estranha luminosidade zenital.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Leandro Konder, Flávio Kothe.

<sup>2</sup> Delorme, Jean Claude & Dubois, Anne-Marie. *Passages couverts parisiens*. Paris, Parigramme, 1996.

Parte importante do espaço público do século XIX, essas construções existiam em grande número no coração da cidade. Concentradas na margem direita do Sena, foram orientadas segundo dois pólos principais, um norte-sul, numa das regiões mais freqüentadas no período da Restauração (1815-1830), que se estende do Palais-Royal aos Boulevard des Italiens e Montmartre, setor dos novos-ricos, dos bancos e dos homens de negócios, além de numerosos teatros. O outro pólo, leste-oeste, menos nobre, mais burguês ou plebeu, em torno da rue Saint-Denis, eixo da Paris industrial e comercial.

Anteriores ao fausto do Segundo Império, cuja arquitetura de ferro e vidro era uma arma para o culto da grandiosidade, tais galerias cultivavam a intimidade, diferentemente de outras passagens européias desenvolvidas tardiamente, como as de Milão. Surgidas no final do século XVIII, acompanham a transformação radical de Paris no século XIX. À época de Benjamin, esses espaços já eram decadentes, muitos deles inclusive haviam desaparecido.

Ao longo dos anos, o projeto benjaminiano de fazer uma história desses espaços urbanos paradigmáticos do século XIX foi tomando vulto, tornando-se o objeto central das investigações do autor. Para concretizar seu projeto, elaborou planos de trabalho, anotações e dois resumos, ou *exposés*, datados de 1935 e 1939. Em toda sua vida, nunca deixou de ampliar e repensar essas anotações, que foram reunidas na forma de livro pela edição das obras completas de Benjamin, com o título de *Passagen-Werk*.<sup>3</sup> O estatuto dessa obra é problemático. Muitos, como Gershom Scholem e Theodor Adorno, consideraram-no praticamente impossível de ser acabado. Tal estatuto fez gerar duas grandes polêmicas, a de 1965-67, entre Adorno e intelectuais da revista *Alternative*,<sup>4</sup> e outra, da década de 1980, que chega até hoje, colocando de um lado seus editores, Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser (que, de modo geral, representavam o entendimento que tinha Theodor Adorno da organização do material), e de outro aqueles que discordavam da orientação dada pelos editores para a reunião das obras completas do pensador (como Espagne e Werner, autores do artigo que levantou a mais recente discussão sobre o tema).<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Traduzido em italiano (*I Passages di Parigi*, Einaudi "Millenni", 1986), francês (*Paris, capitale du XIXème siècle, Le livre des passages*, CERF, 1986) e inglês (*The Arcades Project*, Belknap, 1999).

<sup>4</sup> Rosemarie Heise, Werner Kraft, Helmut Heissenbüttel, Hannah Arendt. *Apud.* Bolle, Willi, *op. cit.* p. 54, nota 31.

<sup>5</sup> Espagne, Michael; Werner, Michael "Vom Passagen-Projekt zum 'Baudelaire' Neue Hand-

Contudo, talvez seja possível entender o percurso reflexivo de Benjamin, que desembocará no estudo das passagens, voltando alguns passos.

Ele começara seguindo a influência do filósofo da *Crítica da razão pura*, Emmanuel Kant, no estudo de um problema central de sua filosofia: o do significado da experiência histórica. Não satisfeito com a limitação imposta por Kant à experiência, debruçou-se sobre a tradição do filósofo da *Aufklärung*. Desse modo, aproximou-se dos filósofos românticos, e de Goethe, que por assim dizer, deram-lhe elementos para percorrer um caminho próprio. Questionou a maneira como se dá o conhecimento, tentando ampliar os limites kantianos. Ao chegar ao problema do método científico, reconheceu que o método de conhecimento das ciências naturais não poderia ser aplicado às ciências do espírito, ou seja, a experiência de conhecer o mundo natural não é similar àquela do conhecimento das coisas espirituais, para falar a linguagem da época. E foi por essa questão que acabou por levar suas conclusões para o âmbito da Teoria da História, passando a polemizar com a historiografia historicista, ainda fortemente hegemônica à sua época na Alemanha. Centrando sua crítica especialmente em Ranke e Dilthey, baluartes da historiografia alemã, afirma que não é possível, como queria o historicismo, conhecer a história “como ela de fato foi”. Uma experiência histórica não seria, por conseguinte, resultado de um reconhecimento pautado pela empatia. Seria preciso, sim, pensar a história e o fazer histórico com as ferramentas da crítica.

Gershom Scholem fez uma retrospectiva desse percurso filosófico:

Por cerca de dez anos ele preservou o conceito de sistema filosófico como forma apropriada para a filosofia, atrás da qual ele próprio estava tateando. A influência de Kant sobre ele foi constante, mesmo onde – como no recentemente publicado *Programm der kommenden Philosophie* – ele, apaixonadamente, desafia a validade da experiência histórica expressa nessa filosofia. Ele esperava que uma experiência de riqueza infinitamente maior ainda teria de ser ajustada àquilo que era, basicamente, o parâmetro de referência de Kant; mas este ideal de sistema, refletindo os cânones da filosofia, foi corroído e, eventualmente, destruído em sua mente por um ceticismo que se originava, em proporções

---

schriften zum Spätwerk Walter Benjamins”, *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 4 (1984), também “Les manuscrits parisiens de WB et le Passagen-Werk” in: Weismann, Heinz (org.). *Walter Benjamin et Paris, Colloque International 27-29 juin 1983*. Col. Passages. Paris, CERF, 1983.

iguais, do estudo dos sistemas neokantistas e de sua própria experiência específica.<sup>6</sup>

Scholem, explicando esse trajeto, fala de uma tendência, identificada por Margarete Susman, nomeada “êxodo da filosofia”, entre os intelectuais alemães no período pós-Primeira Guerra Mundial. Ela consistiria na inauguração de um novo modo de pensar, que migra do idealismo em direção ao existencialismo e à teologia. Benjamin seria um grande exemplo a ilustrar esse êxodo, pois seu movimento foi justamente o do abandono da filosofia sistemática para enveredar no que chamou “comentário”. Scholem afirma que, à época, a tarefa parecia a Benjamin como um trampolim para o comentário dos textos sagrados. Porém, acrescenta que tal objetivo, embora seriamente considerado, nunca foi alcançado: “o provisório permaneceu o sempre mutante e ao mesmo tempo duradouro campo de sua produtividade”.<sup>7</sup> O método do comentário passou, assim, a determinar a sua forma filosófica.

Seu projeto passou a ser escrever, utilizando-se do “método” do comentário, uma *história da mudança no caráter da experiência*. O que trouxe para o centro de suas atenções o questionamento da memória histórica e do processo de transmissão cultural. Com base nessas considerações, podemos dizer que a crítica da cultura tornou-se, precisamente, o centro de sua reflexão sobre a experiência, pois se esta é, em Benjamin, pensada historicamente, analisada do interior e em relação aos fenômenos históricos, é também reconhecida pelo olhar que lança sobre a cultura, pois é nesta que aquela se galvaniza.

O intuito de Benjamin era fazer do *Trabalho das passagens* um comentário de uma época. Porém, hoje, como lembra Susan Buck-Morss, para seus leitores, o estado de incompletude da obra tem a particular característica de transformá-los em “detetives históricos”, forçando o envolvimento na reconstrução, tanto de sua unidade, quanto dessa forma especial de comentário (não apenas filosófica, nem principalmente; mas histórico-crítica). Como ressaltou Buck-Morss, o trabalho também leva à procura de imagens da experiência histórica de Benjamin, que seriam, num duplo movimento, tanto chave para o significado de seu comentário sobre a história do século XIX, quanto o comen-

<sup>6</sup> Scholem, Gershom. *O Golem, Benjamin, Buber e outros justos: Judaica I*. São Paulo, Perspectiva, 1992 (pp. 181-211), pp. 190-191.

<sup>7</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 191.



Nadar, photograph of Charles Baudelaire, 1855



tário é a chave para o entendimento das preocupações benjaminianas sobre sua época.<sup>8</sup> Uma característica ainda deve chamar a atenção: Benjamin frequentemente deixa a cena para que a luz brilhe sobre os fenômenos especificamente históricos. Ou mais precisamente, o autor deixa que seu leitor *experimente* a descoberta do significado desses fenômenos como se ela fosse sua.<sup>9</sup>

Como fica patente, o *Trabalho das passagens* é um texto que contém uma duplicidade de sentido, o que se pode dizer também dos textos abordados nessa monografia. Ele se apresenta, ao mesmo tempo, como história social e cultural da Paris do século XIX e como reflexão sobre o presente, o que faz aflorar seu significado político, no contexto da produção intelectual dos anos 20 e 30. Nesse sentido, entende-se o que Benjamin pretendia ao denominar o projeto uma *Urgeschichte* [proto-história, pré-história]: fazer uma história das origens do seu presente, ainda que ela esteja aparentemente invisível, porque pressuposta na tarefa de investigar o passado.<sup>10</sup>

Nem os documentos publicados com o título de *Passagen-Werk*, como tampouco os textos para o livro sobre Baudelaire, formam uma totalidade. Nesse sentido, é difícil falar propriamente em um trabalho, pois o que o autor pretendia nos dois projetos não se concretizou. Porém, a coerência e a importância de ambos os escritos se estabelece pela comparação com os outros trabalhos de Benjamin. Ele mesmo fez questão de demonstrar a inter-relação entre seus vários ensaios, fazendo-os circular em torno dos temas de seu “trabalho maior”.

Susan Buck-Morss expôs essas correlações lembrando, por exemplo, que Benjamin teria dito que o ensaio sobre o surrealismo, de 1929, “era um opaco

---

<sup>8</sup> Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing, Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, The MIT. Press, 1991. p. X.

<sup>9</sup> *Id.*, *ibid.*, p. X.

<sup>10</sup> Benjamin tem uma especial inclinação para com o radical *Ur*, seus dois maiores projetos giram em torno dos conceitos que contemplam o conceito de origem: *Origem do Drama Barroco*, [*Ursprung des deutschen Trauerspiels*], e a *Pré-História do Século XIX*, [*Urgeschichte des XIX. Jahrhunderts*], título pelo qual Benjamin e Adorno se referiam ao *Trabalho das passagens*, por volta de 1935.

Jeanne-Marie Gagnebin discute com maestria o conceito, essencial para compreender sua noção de história e de modernidade no capítulo “Origem, original, tradução” de seu livro *História e narração em W. Benjamin*, Buck-Morss utiliza o conceito nos títulos dos capítulos de seu livro, “Temporal Origins”, “Spatial Origins”, e outros que ligam-se a ele, como a imagem de fóssil em “Natural History: Fossil”.

pára-vento antes do *Trabalho das passagens*”,<sup>11</sup> podendo servir de introdução para este. Os ensaios sobre Proust e Kafka também poderiam ser considerados parte do projeto. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, por sua vez, ancorava-se na pesquisa histórica das passagens, fixando “a posição presente da arte, a partir da qual foi possível reconhecer o que fora decisivo sobre seu ‘destino’ histórico”.<sup>12</sup> Benjamin ocasionalmente falou desse ensaio como o “segundo *exposé*” do projeto, uma contrapartida ao *exposé* de 1935.<sup>13</sup> Os dois ensaios sobre Baudelaire, “Paris do Segundo Império” e “Sobre alguns temas em Baudelaire”, de 1938 e 1939 respectivamente, para os quais “Parque Central” fornece a armadura teórica, foram pensados como um “modelo em miniatura”<sup>14</sup> para o *Trabalho das passagens*. Por último, “Sobre o conceito da História” emergiu em grande parte das notas metodológicas contidas nos arquivos de letra N, do *Trabalho das passagens*.

Atendo-se ainda à gênese do *Trabalho das passagens*, vê-se que a intenção de Benjamin no período entre 1927 e 1929 era fazer um “conto de fadas dialéctico”,<sup>15</sup> seguindo o tema do *despertar*, que anteriormente tinha tratado no escandaloso prefácio não publicado de *Origem do drama barroco alemão*. Neste, que se propunha a “contar de novo a história da Bela Adormecida”, o que estava em jogo era a verdade, e ela não seria revelada pelo beijo do noivo de Cinderela, mas pela sonora bofetada dada pelo cozinheiro em seu ajudante. Como explicou Sérgio Paulo Rouanet, o cozinheiro era o próprio Benjamin, a bofetada se dirigia à ciência oficial, e a heroína era a Verdade que dormia nas páginas do livro.<sup>16</sup> Seguindo o tema do *despertar*, Benjamin pretendia recontar agora a história do XIX em termos materialistas. Lê-se em uma das entradas dos primeiros arquivos do *Trabalho das passagens*:<sup>17</sup>

<sup>11</sup> Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*, V, p. 1090, *apud* Buck-Morss, Susan. *op. cit.* p. 391, nota I.

<sup>12</sup> Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*, V, p. 1148, *apud* Buck-Morss, Susan, *idem*.

<sup>13</sup> Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften*, V, p. 1151, *apud* Buck-Morss, Susan, *idem*.

<sup>14</sup> “Benjamin a Horkheimer, 16 de abril de 1938” in: Scholem, G. & Adorno, T. (orgs.). *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940*. Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1994. p. 556.

<sup>15</sup> *Apud* Buck-Morss, *op. cit.*, nota 5, p. 49.

<sup>16</sup> Rouanet, Sérgio Paulo. “Apresentação” in: Benjamin, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984, p. 11.

<sup>17</sup> Organizados em seqüência que vai de A° a Q°, datam de junho de 1927 a dezembro de 1929, primeiro período do trabalho. Muitas dessas anotações foram rearranjadas nas se-

Boa fórmula de Bloch sobre o *Trabalho das passagens*: A história mostra sua insignia de Scotland Yard. Isto quando de uma conversa, na qual eu explicava como esse trabalho, comparável ao método da fissão do átomo que libera forças gigantescas, deve liberar as enormes forças da história que são dissipadas no “era uma vez” da narrativa histórica clássica. A história que se esforça por mostrar “como as coisas de fato se passaram” [Ranke] foi o mais potente narcótico do século XIX.<sup>18</sup>

Logo depois ele abandonaria o título de “conto de fadas dialético”, porque lhe pareceu “impermissivelmente poético”.<sup>19</sup> Esboçou um novo posicionamento, pois, a partir de então, procuraria tratar o material reunido em suas anotações para o estudo menos como uma “galvanização do passado, do que uma antecipação de um futuro mais humano”.<sup>20</sup> Tal preocupação resultou no “*Exposé de 1935*”.

O *exposé* foi escrito em maio desse ano, para a revista do Instituto de Pesquisa Social, a pedido de Friedrich Pollock (que dirigia a instituição juntamente com Max Horkheimer). Ele não se destinava à publicação, mas à apresentação de seu tema de trabalho ao Instituto, e assim ser mantido por ele. Benjamin escreveu a Scholem que, “com este *exposé*, o trabalho entrava numa nova fase, a primeira que, de longe, se aproxima de um livro”.<sup>21</sup>

O título de *Passagens parisienses* desaparecia, dando lugar a *Paris, die Hauptstadt des neunzehnten Jahrhunderts* [Paris, a capital do século XIX], porém, “em silêncio” seria por ele chamado, em francês: *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*. Tal texto prescreve seis capítulos para o trabalho, cada um trazendo unidos uma figura histórica e um fenômeno histórico, da seguinte forma: I. *Fourier ou As passagens*; II. *Daguerre ou Os panoramas*; III. *Granville ou as Exposições Universais*; IV. *Luís Felipe ou O interior*; V. *Baudelaire ou As ruas de Paris*; VI. *Hausmann ou As barricadas*.

A 31 de maio, Benjamin enviou uma versão a Adorno, acompanhada de uma carta que contém indicações sobre a gênese do projeto que remonta, nas

---

qüências posteriores de anotações. Cf. nota 1, p. 953, às “*Premières notes*” in: Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle, Le livre des passages*. Paris, CERF, 1993.

<sup>18</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 859, Oo, 71.

<sup>19</sup> Benjamin a Gretel Karplus, 16 de agosto de 1935.

<sup>20</sup> Benjamin a Adorno, 18 de março de 1934.

<sup>21</sup> Benjamin a Scholem, 20 de maio de 1935.

palavras de Benjamin, à leitura do *Paysan de Paris*, de Aragon, de 1926, passando pela amizade com o escritor berlinense Franz Hessel, até o encontro com Brecht e suas relações com os intelectuais do Instituto, especialmente Horkheimer e Adorno. Este respondeu,<sup>22</sup> fazendo uma série de observações, nas quais criticou, em particular, o caráter não dialético da teoria da imagem que Benjamin teria esboçado, bem como o que acreditou ser uma tendência mitologizante ou arcaizante do *exposé*.

Com esse resumo, Benjamin pretendia delinear o projeto do livro sobre as passagens em termos “mais marxistas”. O conceito do caráter fetichista da mercadoria passaria a ser central. Neste texto, porém, Benjamin tratou somente de alguma parte do material já reunido, deixando de fora muito do que fora anteriormente concebido, como observou Theodor Adorno na carta acima referida. No resumo em questão, a unidade provém da problemática central que tematiza o efeito da produção industrial sobre as formas culturais tradicionais. O que o liga diretamente ao ensaio de 1936, sobre a obra de arte, que busca revelar o caráter estrutural secreto da arte moderna; a saber, a reproduzibilidade técnica. Em carta a Gretel Karplus, Benjamin explicitou a relação<sup>23</sup> entre o caráter da arte do século XX e aquele da arte do século XIX. Explicou que, naquele momento, através do *exposé*, havia elaborado sua teoria do conhecimento, que se cristalizava no conceito, anteriormente por ele tratado de modo “muito esotérico”, “o agora da conhecibilidade”.<sup>24</sup> Ele havia descoberto, então, os elementos da arte do século XIX que só poderiam ser conhecidos naquele momento, pois não poderiam tê-lo sido antes nem voltariam a ser.<sup>25</sup>

A preocupação do *exposé* centrou-se nos efeitos da industrialização e suas implicações para a arte. Essa abordagem exigiu uma reorganização do material já reunido tematicamente nas anotações do trabalho, o que se constata ao observar

---

<sup>22</sup> Escrevendo por si e sua mulher, Gretel, ativa interlocutora de Benjamin, em dura carta de 2 de agosto de 1935.

<sup>23</sup> Ainda não amplamente formulada, já que o texto sobre a reproduzibilidade só seria escrito no ano seguinte.

<sup>24</sup> Ou da reconhecimento, acompanhando Buck-Morss.

<sup>25</sup> “I have thereby, in a decisive example, realized my theory of knowledge that is crystallised in the concept I have [previously] handled very esoterically, the ‘now of recognition’. I have discovered those elements of the art of the nineteenth century that are only ‘now’ recognizable, that never were before and never will be again”. 9 de outubro de 1935. Apud Buck-Morss, *op. cit.*, nota 26, p. 392.



Constantin Guys, Promenade aux Champs Élysées.

... e se, se dirige ad presentem, semperque esse presentem in sinu visum per eis". In Benjamin Franklin's *Essays and Lectures*, ed. by J. G. S. [?], London, 1937, p. 224.



que muitas das citações e elaborações que apareciam organizadas sob um tema nos fragmentos estão, nesse resumo, deslocadas de sua colocação original.

Entende-se essa reorganização se levarmos em conta a tão evocada atitude de colecionador de Benjamin. Como explicou Susan Buck-Morss na introdução à parte II de seu estudo sobre o *Trabalho das passagens*,<sup>26</sup> ele sobrepõe as considerações, as idéias e os problemas que são relevantes para o confronto com o material – a massa de fatos históricos que reúne e reelabora. Por exemplo, o que pode aparecer nas notas com o título de “Exposições Universais”, aparece combinado ora com referências a Granville, como no *exposé*, ora pertencendo ao título “Baudelaire”. Um assunto pertence a mais de uma reflexão teórica e vice-versa. O resultado que se vislumbra é caracterizado pela sobredeterminação. Isto é, as concepções se dobram umas sobre as outras, tornando impossível fechá-las em apenas uma rede de raciocínio. Os fragmentos podem, por conseguinte, levar os intérpretes a um abismo de significados. Entretanto, aqui, a ausência de uma estrutura narrativa não significa ausência de uma estrutura conceitual; como observou o próprio Benjamin, a propósito da multidão em Poe, “a descrição da confusão não é o mesmo que uma descrição confusa”.<sup>27</sup>

Na visão de Buck-Morss, o *Passagen-Werk* tornara-se, para Benjamin, uma representação “gráfica”, concreta do século XIX, no qual suas imagens históricas viriam para traduzir, visivelmente, idéias e conceitos. Nelas, a história encontraria a sua “verdade” (Buck-Morss)<sup>28</sup> sem, entretanto, construir uma “rede totalizante”, o que significaria pretender uma “reconstrução” filosófica da “to-

---

<sup>26</sup> Buck-Morss, Susan, *op. cit.*, p. 53.

<sup>27</sup> Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle, Le livre des passages*. Paris, CERF, 1993, p. 344, J 56 a,7.

<sup>28</sup> Morss fala em representação da verdade ( *op. cit.*, p. 55), o que não parece corresponder propriamente ao que Benjamin compreendia como resultado do trabalho do historiador. Entende-se que, para ele, a existência de uma verdade histórica era uma possibilidade muito tênue, e sempre problemática. Cf. o fragmento cinco de “Sobre o conceito da História”: “A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja, irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. “A verdade nunca nos escapará” – essa frase de Gottfried Keller caracteriza o ponto exato em que o historicismo se separa do materialismo histórico. Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela”. In: Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas I, Magia e técnica, arte e política*. Brasiliense, 1989, p. 224.

talidade”.<sup>29</sup> Adorno compreendeu essa atitude da seguinte forma: Benjamin não pretendia reconstruir a totalidade da sociedade, mas colocá-la “sob a lupa”, enquanto “coisa difusa”. Pois a concepção da mediação universal, tradicional ao pensamento dialético de Hegel e Marx, que funda a totalidade, nunca teria sido incorporada totalmente ao seu método “microscópico fragmentário”. Ainda segundo Adorno, para Benjamin,

interpretar fenômenos de modo materialista significava menos explicá-los a partir da totalidade social do que relacioná-los imediatamente, em sua individualização, a tendências materiais e lutas sociais. Assim ele pensava em subtrair-se à alienação a à coisificação pelas quais o exame do capitalismo como sistema ameaça parecer-se com ele.<sup>30</sup>

Como resultado, seus elementos conceituais aparecem em mais de uma imagem, em uma grande variedade de configurações, a ponto de interditar uma fixação puramente abstrata de seus significados. Seu trabalho seria tanto uma construção histórica da filosofia quanto, dialeticamente, uma reconstrução filosófica da história, na qual os elementos da história da cultura se expressam como significados cambiantes, por meio de imagens históricas que são elas mesmas descontínuas.<sup>31</sup> Seu esforço era esquivar-se do conformismo cultural, e, como disse Adorno, essa tentativa obedecia a “constelações da história que não se reduzem a meros exemplos permutáveis de idéias, mas que, no entanto, em sua peculiaridade, constituem as idéias como sendo elas mesmas históricas”.<sup>32</sup>

Em 1937, Benjamin planejou escrever um livro sobre Baudelaire que teria como base as anotações reunidas nos manuscritos do *Trabalho das passagens* sob a letra J. Ele pensara poder fazer desse projeto um modelo em miniatura para seu trabalho maior, quando discutia seus projetos com Adorno, durante a temporada em que passaram juntos em San Remo, entre dezembro de 1937 e

---

<sup>29</sup> Buck-Morss, *op. cit.*, p. 55. Pode-se dizer que a totalidade, em Benjamin, aparece muito mais como uma problemática esperança de resultado de um processo, do que pressuposto localizado anteriormente à análise. Se ela pudesse ser visualizada, seria antes num fulgor instantâneo, no “momento do perigo” ao qual alude o aforismo seis de “Sobre o conceito da História”, *loc. cit.*, p. 224.

<sup>30</sup> Adorno, Theodor. “Caracterização de Walter Benjamin”. In: Cohn, Gabriel (org.). *Theodor Adorno*. São Paulo, Ática, 1986, p. 195 (Coleção Grandes Cientistas Sociais n. 54).

<sup>31</sup> Buck-Morss, *op. cit.*, pp. 55-56.

<sup>32</sup> Adorno, Theodor, *op. cit.*, p. 191.

janeiro de 1938. O projeto recebeu suporte financeiro do Instituto para Pesquisa Social, muito bem-vindo dadas as extremas dificuldades materiais de Benjamin naquele momento. Consistiria em um livro de três seções. O autor completou a seção segunda no outono do mesmo ano. Essa seção chamou-se “Paris do Segundo Império”. As outras duas, incompletas, seriam: a primeira, uma abordagem de Charles Baudelaire alegorista e, a terceira, um fundamento filosófico para as outras duas, analisando a mercadoria como objeto poético.

Adorno, após discutir o texto com outros membros do Instituto e com Gretel Karplus, foi encarregado de recusá-lo. Criticou-o duramente em uma carta de 10 de novembro do mesmo ano, considerando fracassada a justaposição de imagens e comentário, elaborada à maneira da montagem cinematográfica e surrealista. Repreendeu-o pela pretensão equivocada, a seu ver, de uma abordagem “marxista” em sua dialética, apontando a ausência de mediação na apresentação dos fatos, requisito necessário dessa guinada marxista que, entretanto, não prescrevia.<sup>33</sup> A introdução de sua carta já dá conta de sua decepção:

A sua idéia de fazer do *Baudelaire* um modelo para o estudo sobre as passagens foi algo que tomei com uma seriedade excepcional, e eu me aproximei da cena satânica como Fausto, que aproximou-se da fantasmagoria da Montanha Quebrada, onde ele pensou que muitos enigmas pudessem ser enfim resolvidos. Poderei ser desculpado por ter que dar eu mesmo a resposta de Mefistófeles, que, por sua vez, muitos enigmas recoloca? Pode você entender que a leitura de seu texto, que tem um dos capítulos intitulado “O *flâneur*”, outro “A modernidade”, produziu um certo desapontamento em mim?... A razão fundamental para esse desapontamento é que essas partes do estudo, com o qual tenho familiaridade, não constituem um modelo para o projeto das passagens, e sim, mais propriamente, um prelúdio para ele.<sup>34</sup>

Benjamin foi convidado a rescrever o ensaio. Para tanto, escolheu revisar somente a segunda parte do texto, que era composto por três subtítulos, “A

---

<sup>33</sup> Para a discussão que dá uma nova leitura da polêmica Adorno-Benjamin e se contrapõe à interpretação corrente do debate, que costuma taxar de “marxistas” as cobranças de Adorno feitas a Benjamin nessa carta, cf. Nobre, Marcos, “Objeções marxistas? Adorno e Benjamin na ‘encruzilhada de magia e positivismo’ dos anos 30” in: *Cadernos de Filosofia Alemã*, n. 3, 1997, pp. 45-59.

<sup>34</sup> “III. From Adorno to Benjamin, New York, 10 November, 1938.” In: *New Left Review*, n. 81, 1988, p. 69.

Boêmia”, “O *flâneur*” e “A modernidade”. “O *flâneur*” foi desdobrado em “Sobre alguns temas em Baudelaire”. Essa versão, bastante alterada, com vários cortes e acréscimos de idéias e referências ausentes na versão anterior, era também bastante mais teórica. Ela foi aceita com grande entusiasmo em 1939 pelos membros do Instituto. Entretanto, diversos autores (Bolle, Buck-Morss, entre outros) consideram, ao cotejar os textos com as anotações do *Trabalho das passagens*, que o ensaio anterior assemelhava-se, em sua notável reunião de fatos, muito mais ao espírito de seu projeto.

A questão do caráter modelar desse trabalho sobre Baudelaire, em relação ao projeto da obra sobre as passagens, transformou-se em um tema controverso para seus estudiosos. Tal discussão acirrou-se depois da descoberta – feita por Giorgio Agambem,<sup>35</sup> editor italiano de Benjamin –, nos arquivos *Georges Bataille*, de papéis que o autor teria conferido ao importante bibliotecário da Biblioteca Nacional da França. Entre esses papéis, encontrou-se um detalhado plano para o livro sobre Baudelaire, que consiste em longas listas de temas, organizando os fragmentos já reunidos no *Trabalho das passagens*.

Benjamin procedeu da seguinte forma na preparação desse livro: marcou os fragmentos com códigos de cor onde havia interesse de inseri-los no *Baudelaire*. Segundo os comentadores que tiveram acesso ao manuscrito (Buck-Morss, Bolle), Benjamin primeiramente teria lido todo o material, marcando com esse código de cor qualquer referência relevante. Feito isso, listou sob o mesmo código idéias ou categorias, adicionando pequenas observações que ligavam esse material ao contexto particular do trabalho sobre o poeta. Muitos fragmentos apareceriam com mais de um código de cor, o que indica que poderiam ser utilizados em mais de uma parte do livro sobre Baudelaire.

Quando, no verão de 1938, trabalhou novamente o material, organizou tais fragmentos num esquema de três partes. Feito isso, arranhou as entradas dos fragmentos da segunda parte de um modo que corresponde quase exatamente ao “Paris do Segundo Império”.

Já lembraram seus comentadores que esse texto tem, para utilizar uma expressão de Morss, pouca “argamassa teórica”.<sup>36</sup> Adorno, por esse motivo,

<sup>35</sup> Agambem, Giorgio. “Un importante ritrovamento di manoscritti di Walter Benjamin”. *Aut., Aut.* 189/90, 1982. *Apud* Buck-Morss.

<sup>36</sup> No original, “*theoretical mortar*”. Buck-Morss, *op. cit.*, p. 206.



Constantin Guys, O Flâneur.



identificou o domínio do princípio da montagem sobre o ensaio. Isto que, para ele, era lamentável, para o próprio Benjamin era uma necessidade estrutural do projeto. Pode-se conferir, nas primeiras notas, uma indicação da procedência dessa necessidade:

O coletivo que sonha ignora a história. Para ele, os eventos se desenvolvem segundo um curso sempre idêntico e entretanto novo. A sensação do totalmente novo, do totalmente moderno é, com efeito, uma forma do devir tão onírica quanto o eterno retorno do mesmo. A percepção do espaço que corresponde a essa impressão é a superposição. Quando essas formas se dissipam na consciência esclarecida, as categorias político-teológicas aparecem em seu lugar. E é somente com essas categorias, que congelam o fluxo dos eventos, que se forma, em seu seio, a constelação cristalina da história – as condições econômicas que se impõem à sociedade não determinam somente a existência material e a superestrutura ideológica: elas encontram aí, também, uma expressão. O estômago muito cheio de um homem que dorme não acha sua superestrutura ideológica no conteúdo do sonho. Passa-se o mesmo com as condições econômicas da vida para o coletivo. Ele as interpreta, as explica; elas acham sua expressão no sonho e sua interpretação no acordar.<sup>37</sup>

Retornando à seqüência de textos, cabe ainda falar do *exposé* de 1939. Ele não tem seqüência direta com os outros, a não ser, é claro, com o *exposé* de 35, de cujo texto, entretanto, é uma versão bastante alterada. Lembre-se também que ele não é um passo anterior aos textos do Baudelaire, mas sim resultado das organizações do livro. Foi escrito originalmente em francês, em março daquele ano, a pedido de Horkheimer, que pensava com ele interessar um mecenas nova-iorquino, o banqueiro Frank Altschul, no financiamento do livro sobre as passagens. Organiza-se da seguinte forma: *Introdução*; A. *Fourier ou As passagens*; B. *Granville ou As Exposições Universais*; C. *Luis Felipe ou O interior*; D. *Baudelaire ou As ruas de Paris*; E. *Hausmann ou As barricadas*; *Conclusão*.

São cinco capítulos (um a menos que a versão de 1935), mais uma introdução e uma conclusão. O capítulo excluído foi “Daguerre ou Os panoramas”. Os restantes foram arranjados por uma seqüência de letras, divididos cada um em três partes (o capítulo sobre Baudelaire, e sobre Hausmann, da versão de 35, já eram divididos desse modo), reorganizando parágrafos inteiros da versão anterior. Especialmente a parte D teve seu material radicalmente redesenhado

---

<sup>37</sup> “Premières notes, Passages parisiens I”, *loc. cit.*, p. 851, M°, 14.

em relação a 35. As suas três divisões correspondem, em potência, às três partes do “livro” sobre Baudelaire. A primeira corresponde à apresentação do modo alegórico da poesia de Baudelaire. A parte II, à fantasmagoria urbana e ao contexto socioeconômico da produção literária de massa, como essa se refletiu nos trabalhos baudelairianos. A terceira parte, à alegoria como expressão da realidade social, sob o signo da forma-mercadoria.

A justificativa da retirada de “Daguerre...”, dada por Benjamin a Horkheimer em carta de 13 de março de 1939, argumenta que isto se deu pois suas partes essenciais tinham sido cobertas por considerações que estão presentes na versão francesa do texto sobre a obra de arte.<sup>38</sup>

Ao estabelecer e elaborar a comparação dos textos, aproximam-se, progressivamente, suas reflexões, e identificam-se mudanças e permanências. Certamente, para Benjamin, a figura de Baudelaire e sua obra representam um objeto histórico-cultural, central para esses três textos, que foi essencial para essas formulações. Na medida em que a figura do poeta se tornava mais presente, a ponto de ser tema de seus últimos textos, ela se conforma num terreno muito fértil para aqueles que consideram importante estudar as reflexões sobre a história da cultura feitas por Benjamin.

Benjamin encontrou em Baudelaire um objeto de estudo ideal para a sua história da cultura, podendo refletir também, através dele – e, por que não, por sua causa – sobre a memória histórica e o processo de transmissão cultural. Essas duas questões são de grande importância para uma reflexão crítica da cultura moderna, ponto central de sua concepção da história da cultura, que se procura em Walter Benjamin.

---

<sup>38</sup> Benjamin chamou de “versão francesa” a segunda versão do texto sobre a obra de arte, publicada somente em 1955. Foi essa versão, traduzida por José Lino Grünnewald, que se publicou em *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969, e também na coleção *Os Pensadores*, no volume *Benjamin, Adorno, Horkheimer e Habermas*.



Passage Jouffroy.



### Capítulo III – Momentos decisivos: Crítica à experiência do fascismo

#### Parte I

#### IMAGENS DA CULTURA DOS ANOS 20 E 30 EM TRÊS TEXTOS DE WALTER BENJAMIN

*Na medida em que a nostalgia dos anos vinte se prende efetivamente a qualquer coisa de profundamente intelectual, e não se contenta em fantasiar sobre uma época vanguardista; certamente, mas ainda não condicionado sob o celofane da modernidade, o elemento decisivo não será tanto o nível e a qualidade daquilo que se produzia, mas principalmente a atitude intelectual dessa época – que ela seja verdadeira ou que se suponha tanto.*

T.W. Adorno, “Os famosos anos vinte”

*TORSO. Somente quem considerar o próprio passado com fruto da coação e da necessidade seria capaz de fazê-lo, em cada presente, valioso ao máximo para si. Pois aquilo que alguém viveu é, no melhor dos casos, comparável à bela figura à qual, em transportes, foram quebrados todos os membros, e que agora nada mais oferece a não ser o bloco precioso a partir do qual ele tem de esculpir a imagem de seu futuro.*

Walter Benjamin, “Rua de mão única”

Os anos 20 e 30 são um dos períodos históricos mais visitados pela história contemporânea, especialmente pelos estudos de história da cultura. Nesses anos, a historiografia busca localizar desde processos de ruptura artística até histórico-culturais, analisando grandes mudanças na vida social e política acontecidas nessas décadas. Para uns, a década de 20 é considerada era paradigmática da idéia modernista, para outros, um momento decisivo da afirmação do

modo de produção capitalista. Inegável, entretanto, é que os anos 20 são a “menina dos olhos” dos historiadores do século XX, e, num balanço final, frequentemente aparecem povoando a imaginação dos historiadores com um sinal positivo, quase sempre pedindo comemoração, num clima de nostalgia.

Em contrapartida, nas imagens do século XX comumente desenhadas, os anos 30 pedem esquecimento. Seus aspectos sombrios, sintetizados nos fantasmas da inflação, do *crack* da bolsa, sempre estão na lembrança como tempos de crise, que culminaram no fenômeno do fascismo e da ascensão do nazismo. Justamente, para entender a reflexão benjaminiana sobre a cultura, é essencial refletir sobre essa duplicidade de imagens.

Theodor Adorno, de sua parte, analisou o significado cultural dos “Famosos anos vinte”<sup>1</sup> em um texto, de mesmo título, publicado no início de 1962, apoiado pela reflexão crítica sobre os anos 60, época em que ele próprio vivia. Nesse ensaio, sua crítica incide sobre o caráter irrestrito, idealizado, que se tinha decalcado nas pretensas reflexões sobre os chamados “anos loucos”. Sua abordagem oferece elementos para se pensar também os desenvolvimentos reacionários que sucederam nos anos 30.

A fama dos anos loucos, feita de uma constante referência às imagens de utopias libertárias, construídas pelas vanguardas políticas e culturais ativas nesses anos, fazia-os ressurgir na memória dos contemporâneos dos anos 60 como um passado idílico, um reino de infindáveis esperanças de liberdade.<sup>2</sup> Essa imagem, tão atraente para uma Europa devastada e desmoralizada pelo horror de duas guerras, vinha como resposta a um sentimento de revolta contra a tradição e a história que, afinal de contas, tinham produzido toda espécie de barbaridades, menos em nada semelhante a um idílio. Nas palavras de Adorno, quando a barbárie nazista foi derrotada, imediatamente brotaram imagens compensatórias de tempos de utopias vanguardistas. Uma moral sexual permissiva, a crença irrestrita na técnica e seu potencial libertário passaram a habitar o imaginário coletivo como a idéia de um paraíso perdido. A designação “anos vinte”, mais do que uma periodização, passou a cristalizar um ideário difuso, baseado num também impreciso desejo de liberdade. Esse ideário relacionava-se principalmente com uma concepção do que *teria sido* o período histórico da

---

<sup>1</sup> Adorno, T.W.: “Les fameuses années vingt”, in: *Modèles critiques*. Paris, Payot, 1984, pp. 47-54.

<sup>2</sup> Da mesma forma que os anos 60 se apresentam, agora, em imagens para a atualidade.

República de Weimar e dos movimentos das vanguardas artísticas européias, desde vanguardas francesas à Rússia revolucionária do suprematismo, da poesia futurista, da arquitetura construtivista. “Anos vinte” transforma-se assim num clichê, amálgama de projetos e atitudes a serem ressuscitados e “revividos” sempre que se desejasse.

Adorno lembrou, numa linha que posteriormente seria retomada por Carl Schorske<sup>3</sup> e Peter Gay,<sup>4</sup> que o comumente reputado pelo público dos anos 60 como produtos das vanguardas elaborados nos anos 20 – o *art-nouveau*, o cubismo sintético, o início do expressionismo alemão, a música atonal de Schönberg, o teatro e o cinema revolucionário russo<sup>5</sup> – situava-se mais propriamente nos anos 10, sendo já em 1924 tendências em franco declínio. Confundindo-se a essas, muitas das obras realmente produzidas na década de 1920 não seriam mais do que testemunhas do “espírito do tempo”, sem terem em suas elaborações nada de particularmente vanguardista. Ao contrário, segundo Adorno, seria bem possível dizer que o expressionismo e a nova música tiveram bem menos ressonância do que essas “imagens-testemunho”, geralmente nascidas da imaginação erótica. Nomeando-as, Adorno cita, obviamente sabendo bem contra quem se armava, óperas de Bertolt Brecht e Kurt Weill, como *A ópera dos três vinténs* e *Mahagonny*. Criticando a atitude intelectual de uma certa vertente do modernismo que não considerava verdadeiramente transgressora, Adorno afirmou que a principal função dessas obras foi “fornecer aos nazistas as palavras de ordem utilizadas para impor o terrorismo cultural”.<sup>6</sup> Elas testemunhavam a dessexualização do mundo, ao mesmo tempo em que o surgimento de desejos românticos de anarquia sexual, de uma sociedade permissiva, e o entusiasmo por essa permissividade vinham fazer par com a caça às prostitutas dos comandos de salubridade.

Não obstante, no seu entender, os anos 20 foram um momento em que a possibilidade de “uma sociedade politicamente liberada”<sup>7</sup> esteve mais perto, ao

---

<sup>3</sup> Schorske, Carl. *Viena fin-de-siècle*. São Paulo, Cia. das Letras, 1989.

<sup>4</sup> Ver Gay, Peter. “I. O trauma do nascimento: De Weimar a Weimar” in: *A cultura de Weimar*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

<sup>5</sup> Adorno, Theodor, *op. cit.*, p. 47.

<sup>6</sup> *Idem*, p. 49.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 49.

menos na Alemanha. Mas isso não se confirmou a não ser como *aparência*. Pois, desde 1919,

(...) os jogos já haviam sido feitos, contra o potencial político que, em outras circunstâncias, teria muito provavelmente influído sobre a evolução da Rússia e impedido o estalinismo. É difícil não pensar que esse duplo aspecto – o de um mundo que poderia ter-se tornado melhor e, outro, de um mundo onde essa possibilidade foi destruída pelo estabelecimento de poderes que se revelaram plenamente no fascismo – exprimia-se igualmente na ambivalência da arte, efetivamente característica dos anos vinte...<sup>8</sup>

Esse último raciocínio é particularmente importante para compreender a proclamada ambigüidade das reflexões benjaminianas dos anos 30, como as expostas em “Melancolia de esquerda”, “Teorias do fascismo alemão” e “Experiência e pobreza”, bem como a disparidade existente entre textos como “O narrador” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, que tentam fazer a crítica de tendências cujo potencial revolucionário é soterrado por uma catalisação conservadora.

Ainda segundo Adorno, ao mesmo tempo pode-se perceber que, no ventre da *euforia* dos anos 20, já estavam em gestação as formas do totalitarismo – tanto o nazismo alemão quanto o estalinismo. Assim, os fenômenos de regressão e neutralização, a “paz de cemitérios” que se atribuía somente à pressão do terror nazista, já apareciam na República de Weimar e, em geral, nas sociedades liberais européias. As “ditaduras”, no entender de Adorno, não se haviam fundado sobre essas sociedades a partir do exterior, “como Cortez invadindo o México”, mas tinham sido engendradas pela dinâmica social do período posterior à Primeira Guerra Mundial, e projetado sua sombra sobre o porvir.<sup>9</sup>

Não se pode, de acordo com Adorno, resumir o período nem a um momento puramente libertador, nem a uma mera catapulta para o nazismo ou para outras formas da barbárie contemporânea. Ambos os aspectos são necessários e se inter-relacionam de maneira *contraditória* (esse é o raciocínio mais interessante). As próprias ambigüidades da época resultaram nessa descontinuidade histórica de uma promessa que, segundo a avaliação de Adorno, certamente inspirada nas reflexões benjaminianas, é obliterada pela história.

---

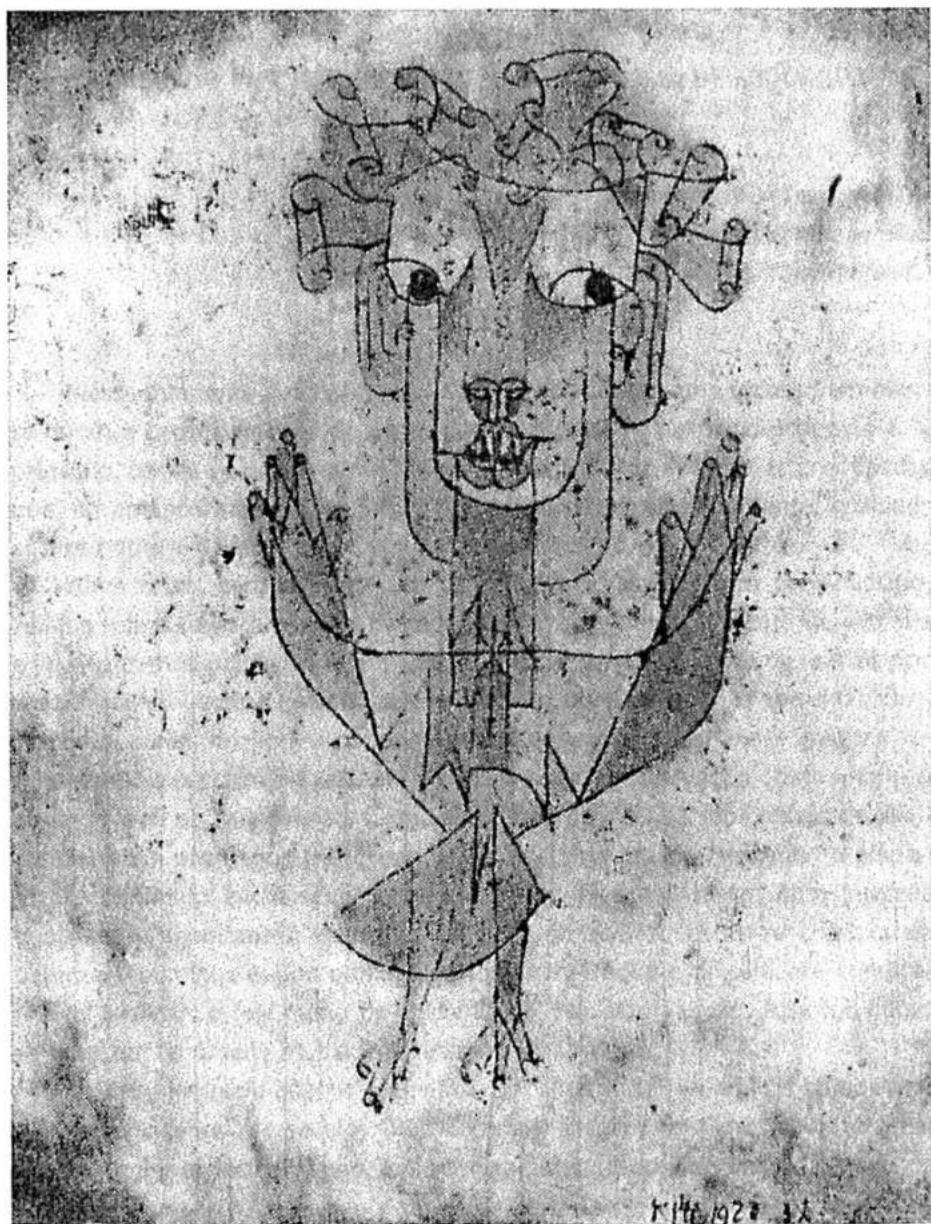
<sup>8</sup> *Idem.*

<sup>9</sup> *Idem.* p. 47.

Os anos 30 foram uma época de muitos acontecimentos, não raro difíceis e até mesmo desastrosos para Benjamin; entretanto, também foram um período de amadurecimento e tomada de posição, muitas vezes por imposição das circunstâncias, cada vez mais adversas.

Ao final dos anos 20 e começo dos anos 30, Benjamin já era doutor (obteve o título em 1919). Porém, na Alemanha esse título não assegurava nenhuma estabilidade profissional. Em 1924, em uma viagem a Capri, ele conhece Asja Lacis – o que, para muitos, é um marco em sua aproximação a Marx e ao materialismo histórico. Em 1925, tem sua tese de livre-docência, *Origem do drama barroco alemão*, recusada, marcando o fim do que teria sido um caminho para a profissionalização, com a entrada na universidade. Nos anos de 1926-27 ele visita Moscou, indo ao encontro de Lacis que lá estava. Nessa época, já familiar com o pensamento marxista, teve a oportunidade de ver as mudanças sociais, sobretudo culturais (em suas visitas a museus e a cinemas e, principalmente, ao teatro) na União Soviética, com a ascensão de Stálin. A partir de então, Benjamin tenta ganhar a vida como *ensaísta*, período em que escreveu talvez seus textos mais importantes, sob o impacto desse caleidoscópio de experiências, vanguardistas e reacionárias.





Angelus Novus, Paul Klee.



## Parte II

## “TEORIAS DO FASCISMO ALEMÃO” E “MELANCOLIA DE ESQUERDA”

...desumanidade contra o engodo do  
inteiramente humano.

T.W. Adorno, *Mínima Moralía*

Nesse momento já se pode ter claro o aviso adorniano e trazê-lo em mente durante o trabalho que se segue: pensar o período histórico proposto é, a princípio, ter de se defrontar com esse emaranhado de imagens estereotipadas que, no entanto, situa-se no âmago da cultura, da qual, certamente, qualquer análise crítica é devedora.

Além disso, para o historiador educado pelo pensamento benjaminiano, refletir sobre a época é, antes de tudo, afastar qualquer sentimento de empatia e julgá-la menos pela qualidade e pelo nível do que nela se produzia, e mais por sua atitude intelectual, quer ela seja verdadeira, quer se suponha como tal. Dar-se conta, enfim, do perigo constantemente engendrado por essas imagens sedutoras, pois o período fixa-se na memória como uma erupção criativa, com o risco de levar ao saudosismo. Como se poderá depreender dos textos de Walter Benjamin analisados neste capítulo, a nostalgia era um sentimento amplamente difundido entre seus contemporâneos. Eles deparavam com imagens duplamente agonizantes: viam, por um lado, a tradição esvaír-se como areia perante seus olhos e, por outro, algo totalmente novo e dificilmente compreensível avançar: o fenômeno da *modernidade*. No caso alemão, esse foi, como se sabe, um fenômeno muito ambigualmente avaliado.

Adorno lembrou que, na Alemanha, os “anos vinte” viviam um saudosismo dos “anos oitenta” do século XIX: “o caráter insólito dos ‘anos vinte’ é o espectro de um espectro”. Logo, é preciso tomar cuidado, pois, para a história da cultura desse século, é bastante tentador deixar-se levar por esse tipo de sucessão fantasmagórica.

Os textos debatidos em seguida podem ser entendidos como a tentativa de Benjamin de absorver e criticar a sua própria experiência histórica. Em sua juventude, o autor participou dos círculos juvenis alemães, a *Jugendbewegung*. Como já se lembrou inúmeras vezes, tal movimento, que organizava os jovens em torno de uma figura espiritual chave, tinha uma tendência contestatória em grande medida dúbia. Opunha-se principalmente às tradições educacionais e queria renovação cultural. Entretanto, esse potencial ficava limitado, em virtude da falta de posicionamento político das organizações que o compunham, já que, ao recusar a legitimidade da esfera política como um campo de luta pelas mudanças que preconizavam, afastavam-se da sociedade. Com essa atitude, o movimento não ia além de uma reação ingênua, “romântica”, tanto da tradição e dos costumes arraigados e opressores, quanto das tendências, não menos opressoras, de mecanização e desumanização da vida na era industrial.

O historiador teuto-americano Henry Pachter, ele também um participante desses círculos, talvez tenha feito uma descrição perfeita de seu ambiente. Testemunhou que dava pouca atenção às danças folclóricas, aos hinos entoados por todos, que considerava infantis, aos contos de fada africanos ou indonésios dos quais não se entendia a mitologia, às expedições românticas em busca de edifícios antigos e becos malcheirosos, ao amor por canções patrióticas e baladas sangrentas sobre a guerra dos trinta anos. Mas as viagens de férias, os encontros em volta da fogueira, a dança e o canto nos encontros, as noites nos albergues ou celeiros, o ritualístico “hail” como cumprimento que distinguia os iniciados, a camaradagem que podia ser evocada a qualquer hora, em qualquer lugar, por qualquer um cuja atitude indicava que ele “pertencia”, tudo isso tornava o movimento único em sua visão. Era o que o atraía.

Pode-se imaginar que, para Benjamin, o sentido dessas reuniões não fosse muito diferente. Entretanto, seriam justamente essas idéias de comunhão, de mistificação da política, evocação de naturezas primitivas, que se organizam em torno do culto do líder como guia espiritual, que levariam aos desdobramentos fascistas do movimento juvenil. E são essas tendências, transpostas para a arte, que Benjamin esforçou-se por criticar em dois ensaios, “Teorias do fascismo alemão” e “Melancolia de esquerda”.

## “Teorias do fascismo alemão”

Benjamin fez a resenha da coletânea organizada pelo célebre prosaísta alemão Ernst Jünger, o qual, na perfeita imagem de Anatol Rosenfeld, foi apresentado como a endívia violácea da literatura alemã – o fruto nobre putrefato, o vegetal de aspecto e sabor delicado apodrecido pelo tempo, tornando-se violeta, cor dos cadáveres.<sup>10</sup> Tal livro se intitulava *Guerra e guerreiros* (*Krieg und Krieger*). Lançando uma primeira comparação, Benjamin lembrou o crítico literário Léon Daudet, que, em um relato sobre o salão do automóvel, havia atestado: *l'Automobile c'est la guerre*. Para o resenhista, tal frase não poderia dar melhor testemunho de uma concepção que identificava, na aceleração dos recursos técnicos, dos tempos e das fontes de energia, “os quais não encontram aproveitamento pleno, adequado, e no entanto insistem para se justificar”,<sup>11</sup> o princípio da guerra moderna.

Portanto, na medida em que renunciavam à interação harmônica, esses fenômenos encontrariam justificativa na guerra,

a qual, com sua destruição, prova que a realidade social não estava madura para fazer da técnica seu órgão, e que a técnica não estava suficientemente forte para dominar as forças elementares da sociedade.<sup>12</sup>

Sem diminuir a importância das causas econômicas da guerra, da expansão das nações capitalistas em crise de desenvolvimento, Benjamin analisou que a guerra imperialista, em seu aspecto mais duro e mais funesto, fora, e continuaria sendo na *próxima guerra*, determinada também pela enorme discrepância entre os gigantesco meios de produção e a quase ausência de uma moral que pudesse lidar com tais meios. Assim, a guerra moderna deveria ser entendida como a insurreição *dos escravos da técnica*. E toda guerra futura, enquanto a humanidade não pudesse lidar com essa discrepância, seria desse tipo.

---

<sup>10</sup> Lembre-se o arrebatador perfil de Jünger traçado por Anatol Rosenfeld “Endívias violáceas” (cf. Bibliografia). “A guerra afigurava-se-lhe [a Jünger] agora como um vasto ‘processo de trabalho’, em que a nação, gigantesca equipe coletiva, passa a ser a unidade operante. A própria paz é parte desse processo total, sendo apenas uma manifestação menos intensa de uma dinâmica que atinge sua expressão máxima na ‘obra’ da guerra” (pp. 198-199).

<sup>11</sup> Benjamin, Walter. “Teorias do fascismo alemão” in: *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie, Escritos Escolhidos*, São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1986, p. 130.

<sup>12</sup> *Id. ibid.*, p. 130.

Preocupado com a iminência da “próxima guerra”, Benjamin denunciava os princípios belicistas mistificados nos textos reunidos por Jünger.

Eles falavam na última Guerra Mundial como a “primeira”, esperando, ansiosos pela eclosão da “próxima” guerra. Seu espírito de prazer e ênfase fortemente abstrato impedia uma visão da concretude bárbara desse fenômeno premente. Ou seja, aquilo que parte da intelectualidade alemã – aqui, na voz de Benjamin – identificava como um perigo eminentemente próximo e concreto, aqueles autores celebravam como um ideal quase atemporal e abstrato, como um fim em si.

A posição dessa parcela da cultura artística da época pautava-se pela fascinação por todos os elementos da guerra, seus signos e mitos, desvinculados de suas conseqüências: o desejo pelo uniforme, por exemplo, excluía a lembrança das circunstâncias de seu uso.

Entretanto, essa ideologia da guerra estava obsoleta. Ela se encontrava em descompasso com os avanços das características da própria guerra, identificadas no armamentismo. Analisando essa discrepância, Benjamin explicou que a antiga técnica da batalha material, corpo a corpo, que glorificava o heroísmo épico do soldado (aquele que desprendido do medo e movido de altruísmo dava a sua vida pela Pátria, como outrora pelo rei ou pela cristandade) já não faria mais sentido perante os últimos avanços da guerra química, por exemplo.

Da rítmica em bailado do soldado passar-se-ia ao compasso mecanizado do esportista,<sup>13</sup> sempre em busca do recorde mais baixo, do índice mais produtivo. A guerra, de um balé coreografado pelo heroísmo, tornar-se-ia agressão despida de qualquer qualidade que a glorificasse, pois, com o desenvolvimento da tecnologia orientada para a guerra, nada poderia lhe fazer frente. Seus riscos iriam ultrapassar a barreira do absurdo, inclusive de seus próprios princípios, estabelecidos nos acordos de direito internacional. A guerra imperialista, como a chamou Benjamin, por sua desorganização desde os níveis estratégicos até os morais, corria o risco de tornar-se uma guerra sem fim, sem limites temporais ou espaciais.

Os textos reunidos por Jünger passavam ao largo de todas essas constatações práticas inventariadas por Benjamin. Seu caráter obtuso diante da realidade

---

<sup>13</sup> Cf. o item ‘Cinema e teste’ em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”.

de renunciada era sintomático do fanatismo juvenil desembocado na apoteose da guerra por seus profetas. Estes tinham suas raízes no mais “furioso decadentismo”, originado, segundo Benjamin, da transposição *ipsis litteris* das teses do *l'art pour l'art* para a guerra. Seus arautos lamentavam as direções tomadas pelas últimas transformações no “estilo” de guerrear, clamando pela volta dos “verdadeiros princípios” da pureza, do desprendimento, da coragem heróica do “homem a homem”; em uma palavra, de suas raízes aristocráticas:

Com a incorporação das massas, de sangue inferior, da mentalidade prática burguesa, em suma, do homem comum, sobretudo dentro do quadro dos oficiais e suboficiais, foram aniquilados cada vez mais os elementos eternamente aristocráticos do ofício militar.<sup>14</sup>

Esses guerreiros estavam tentando se apoderar do presente sem ter compreendido o passado. No seu parco entender, a guerra futura deveria ser a mais alta expressão da nação alemã, redimindo essa nação da última guerra, a guerra perdida. Justamente essa perda, mal compreendida, era reivindicada pela germanidade desses autores, o que, para Benjamin, significava uma evolução catastrófica dos estágios de absorção dessa experiência.

Inventariando essa absorção, Benjamin observou que, num primeiro momento, associado pelo autor com o espírito de vanguarda do expressionismo (culpa, dor, mal-estar no mundo, angústia), a tentativa fora de transformar a derrota em uma vitória interior, reconhecendo na culpa pela guerra uma falta de toda humanidade, do caráter *humano em geral*. A etapa seguinte teria sido a do esforço em esquecer, que tinha a sua correspondência intelectual no romance burguês do século XX. A terceira fase, na qual se encontravam os autores da coletânea, caracterizava-se pela tendência a dar mais valor à *perda* da guerra do que à própria guerra. Isto é, mais ao sentido de não possuí-la, da perda da guerra como *sua* propriedade.

...o vencido deixa de possuí-la; o vencedor a incorpora ao seu patrimônio, transforma-a em coisa sua, o vencido não a tem mais, é obrigado a viver sem ela.<sup>15</sup>

Ganhar ou perder a guerra era algo que penetrava tão fundo a existência, que tornava os seres mais ricos ou mais pobres em *experiências*. Perder uma

---

<sup>14</sup> pp. 131-132.

<sup>15</sup> p. 132.

das maiores guerras da história, seguia dizendo Benjamin, à qual estava vinculada a substância material e espiritual de um povo, dava a medida desse significado.

A atitude desses guerreiros foi a de simplesmente não parar de lutar. Celebravam a guerra mesmo quando não havia inimigo real. Posicionaram-se, assim, a serviço de uma burguesia que, na formulação explicitamente marxista de Walter Benjamin, “ansiava pela decadência do Ocidente (Spengler)”, ou seja, uma burguesia temerosa dos avanços políticos trazidos pela civilização e por um Estado democrático, que abriam caminho para a participação social das massas populares, ameaçando sua posição dominante na sociedade.

Esses guerreiros agiam, pois, “como um aluno que apaga com um borrão uma tarefa mal resolvida, e pregavam e propagavam a decadência, por onde andavam”.<sup>16</sup> Lutando permanentemente contra a reflexão – sempre libertadora na concepção benjaminiana –, haviam perdido a oportunidade que é descortinada historicamente aos vencidos: a de transpor a sua luta para uma outra esfera – a da política.

O idealismo, que mistifica a realidade histórica, fora fornecido pelo Estado, no início da Primeira Guerra, como justificativa. Com o crescente aniquilamento da possibilidade de experiência, a tropa passou a requisitar semelhante estímulo para poder seguir na linha de frente.

“No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos e sim mais pobres em experiência comunicável”,<sup>17</sup> atestava Benjamin alguns anos depois em “O narrador”. Seu heroísmo tornava-se cada vez mais sinistro e mortal, cada vez mais desconfiado da civilização e do mundo moral.

Sobreviventes da última guerra, esses guerreiros só sabiam reconhecer uma única pátria: o *front*, paisagem que identificam imediatamente a uma natureza mistificada e tornada refém de suas tendências reacionárias.

Os gênios da paz que tão sensivelmente a habitavam foram evacuando-se, e tão longe quanto se podia olhar a partir da beira da trincheira, toda a terra circundante transformada em terreno do idealismo alemão, toda cratera formada pela explosão de uma granada num Problema, todo arame farpado colo-

---

<sup>16</sup> p. 133.

<sup>17</sup> In: *Obras Escolhidas I*, p. 198.

cado para deter a progressão do inimigo numa Antinomia, toda farpa numa Definição, toda explosão numa Tese, e o céu, durante o dia, no forro cósmico do capacete de aço, e de noite, na lei moral acima de nós.

A técnica, tomada por sua própria perversidade quando impedida de desenvolver-se naturalmente – como Benjamin iria formular em “A obra de arte...” –, emudecia a natureza, embora pudesse ter sido a força que lhe daria voz.

A guerra, como abstração física, professada pelo novo nacionalismo, nada mais era do que a tentativa de desvendar por meio da técnica, de maneira mística e imediata, o segredo de uma natureza concebida em termos idealistas, em vez de elucidar e utilizar esse segredo indiretamente, pela organização das coisas humanas.<sup>18</sup>

O heroísmo transformara-se nas características do guerreiro fascista diante da luta de classes. Sua atitude era da identificação do grupo que defendiam, a classe dominante, com a nação inteira, formando uma classe que imperaria “das alturas”, sem prestar contas a ninguém, muito menos a si mesma. Intensificando as suas afirmações, quase proféticas, Benjamin apontou que o novo Estado formado pela nação fascista deveria usar a guerra para a sua preservação, pois o “velho” Estado do projeto democrático, pensado ao menos como forma de equilíbrio das contradições da sociedade, já não se mostrava mais confiável aos “magnatas das finanças e da inflação” para que os protegesse em sua posição de classe. Estes, mais do que depressa, evocaram o auxílio dos novos guerreiros, que funcionavam como a contrapartida, na guerra, dos altos funcionários de colarinho branco em tempos de paz.<sup>19</sup> O piloto de um avião carregado com bombas de gás concentraria, assim, todos os poderes – o de tirar ao cidadão a luz, o ar e a vida – que em tempos de paz estão repartidos entre milhares de chefes de escritório.<sup>20</sup>

No entendimento de Benjamin, a Alemanha não podia almejar nenhum futuro sem antes reverter a sua situação de refém do passado, do “olhar de medusa”, que a petrificara para a reflexão sobre o futuro. A saída que construía para si era a

---

<sup>18</sup> Mais a frente ver-se-á como essas considerações foram retomadas em “A obra de arte...” para se falar da estetização da política.

<sup>19</sup> Cf. a análise que se segue de “Melancolia de esquerda”.

<sup>20</sup> “Teorias do fascismo alemão”, p. 136.

guerra, e esse, no entender de Benjamin, era um caminho inevitável, considerando-se as escolhas feitas. Só restaria, diante dessa possibilidade terrível e derradeira, transformar o fato: converter a guerra em revolução, a única chance de os povos organizarem suas relações mútuas de acordo com o modelo de suas relações com a natureza, por meio da técnica, vista não como um fetiche para a destruição, mas como uma chave para a felicidade.

### “Melancolia de esquerda”

Em um segundo momento de abordagem do tema, um texto de 1931, intitulado “Melancolia de esquerda”, comentário do livro de poemas do escritor Erich Kästner, Benjamin retomou e desenvolveu algumas das questões acerca do potencial revolucionário da arte. Nessa época, Kästner gozava de grande difusão, tendo vários de seus poemas publicados em jornais. Sua popularidade o colocava como expoente do fenômeno de ascensão de uma camada social particular, a dos empregados.

No texto de Benjamin, é interessante acompanhar a descrição e a avaliação que ele fez desse *tipo*. Ao reconhecê-lo e descrevê-lo, o autor pretendia delinear uma estratégia de combate à atitude espiritual típica desse indivíduo. Tal atitude traduzia-se na ameaça à existência de uma experiência histórica libertadora, ameaça inscrita no interior mesmo da tão proclamada Cultura – não só dentro dos limites nacionais da Alemanha, nem mesmo os continentais da Europa, mas em todo o assim chamado mundo civilizado.

Benjamin, como se busca mostrar, tinha uma visão bastante aguçada do momento histórico. Ele sabia bem que o movimento de aniquilação da razão, que estava em gestação na sociedade alemã e se manifestava nos tons negros do fascismo, não era autóctone, mas vinha caminhando de impasse em impasse não só ao longo da história alemã, mas – o que demonstra uma visão que vai mais além em seu objeto – no seio do desenvolvimento capitalista.

A atmosfera do fascismo que envolvia as aspirações daquele tipo de indivíduo foi descrita por Benjamin como um desejo de hierarquização social, de uma diferenciação dentro da classe média mediante a ascensão ao poder e o subsequente afastamento das classes populares. Porém, a esse anseio correspondiam os fenômenos concretos de pauperização, melancolia e rotina.

A esse tipo de indivíduo na sociedade correspondia um tipo de intelectual, que Benjamin pretendia identificar e criticar nesse texto. Ele era aquele que, com suas obras – incluíam-se nessa categoria também os artistas –, esboçava uma crítica ao momento que vivia a sociedade européia naquele período, encontrando bastante ressonância na população de classe média. Melhor ainda, naquela fatia específica dessa classe: a dos empregados de “colarinho branco”, pessoas costumeiramente subordinadas que paulatinamente ascendiam a postos mais ou menos importantes na hierarquia social, sem contudo escapar à subordinação social e ao correlato sentimento de inferioridade que as acompanhavam.

Em outras palavras, introduzindo a tipologia da análise weberiana, Benjamin reconheceu nesse tipo o burocrata. É aquele indivíduo imiscuído no emaranhado de práticas administrativas e políticas que trabalha pela anulação dos interesses e reivindicações dos vários setores da sociedade em prol da concretização das necessidades de um *ser superior*, o Estado. A descrição de seu perfil por Benjamin segue a tradição da “fisiognomia” do século XIX:

Quem não os conhece: seus olhos sonhadores de nenê atrás das lentes do óculos com aros de tartaruga, as bochechas largas e esbranquiçadas, a voz arastada, o fatalismo dos gestos e do pensar?<sup>21</sup>

O que aqueles intelectuais tinham a dizer destinava-se exclusivamente a essas pessoas, pois tanto sua rebeldia era incapaz de atingir os despossuídos, já que se restringia a graus estrategicamente toleráveis, quanto sua ironia fracassava na tentativa de sensibilizar os grandes industriais, incapazes de uma auto-reflexão, chave do procedimento irônico.

Desse modo, tal qual todas as obras que se enquadravam nesse tipo, a lírica de Kästner era uma arte direcionada para um público: zelava sobretudo pelos interesses hierárquicos dessa classe média, com a qual se identificava. Ela e seus similares proclamavam o ódio contra a alta burguesia – que, preocupada mais em contar os prejuízos do que financiar a arte, já não via mais o mecenato como forma de projeção social –, destilando a saudade da época em que podiam contar com esse tipo de patrocínio. Seu pensamento é assim traduzido pela evocação de Kästner, que tentara ajustar contas com os banqueiros em um ‘hino’: “se ao me-

---

<sup>21</sup> “Melancolia de esquerda” in: *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie, Escritos Escolhidos*. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1986, p. 138.

nos existissem doze sábios com muitíssimo dinheiro”. Sua hipocrisia residia tanto em seu tom quanto na sua visão da economia. Como em outro poema seu, *Uma mãe faz balanço* (no qual apresentava os pensamentos noturnos de uma mulher proletária), ao fim e ao cabo, o lar e a renda tornavam-se “as rédeas” com as quais a classe abastada mantinha sob controle o “poeta *manhoso*”.<sup>22</sup>

Essa hipocrisia intelectual revelava também insatisfação e melancolia. Nas palavras de Benjamin,<sup>23</sup> tal estado de espírito nascia da rotina, que consistia em matar diariamente as próprias idiossincrasias, renunciando à capacidade de enojar-se, de reagir àquilo que feria seu direito à humanidade. Essa atitude restringia-se à imperitência, pois não era capaz de arregimentar forças políticas e ideológicas que se pudessem constituir numa oposição, propriamente dita, ao estado de coisas. Esta era, sim, no entender de Benjamin, uma cultura de esquerda, de oposição, que entretanto desperdiçava sua inteligência e seu poder de ação *subestimando* o verdadeiro adversário. Portanto, a atitude verdadeiramente radical, de esquerda, que pudesse estar presente em sua mentalidade, perdia-se em fúteis provocações, desperdiçando assim também a chance de constituir, juntamente com os operários, aqueles sobre os quais o peso da moderna civilização capitalista recaía mais diretamente, um contingente maior nas trincheiras da oposição. Sua atitude se enquadrava no fenômeno da decadência burguesa, fazendo, para o alívio das consciências culpadas dessa classe, o mimetismo em pastiche do proletariado.

Benjamin acreditava que a função política e artística que esses intelectuais poderiam ter era assim desperdiçada, apesar de serem eles, já quase há duas décadas, os agentes de todas as “conjunturas intelectuais”,<sup>24</sup> do Ativismo à Nova Objetividade. Isto porque só eram capazes de fornecer “cliques”, instantâneos de insurreição, em vez de criar partidos; só podiam inventar modas, não escolas; criavam agentes e não *produtores* de idéias.

Sua função política havia se esgotado na conversão de “*reflexos revolucionários* (na medida em que eles afluíam na burguesia) em objetos de distração, de divertimento, que pudessem ser canalizados para o *consumo*”.<sup>25</sup> O Ativismo havia feito a “liquidação na loja da inteligência”<sup>26</sup> da dialética revolucionária, apresentando-se

---

<sup>22</sup> *Idem*, p. 139.

<sup>23</sup> *Idem*.

<sup>24</sup> *Idem*.

<sup>25</sup> p. 139. Grifos meus.

<sup>26</sup> p. 139.

como consenso, ao abdicar de sua definição em termos de classe social. O Expressionismo, que pretendia denunciar a culpa burguesa pela inautenticidade da vida, alinhando-se nas trincheiras dos trabalhadores, do “povo”, havia exposto o gesto desse povo, do braço em riste e punho cerrado, símbolo da revolução, em “papel machê”, fazendo dele simulacro, dessubstancializando-o, despolitizando-o, estetizando-o.

Para Benjamin, essa era a campanha de publicidade em prol do novo estado de coisas, isto é, o nazismo. Faltava só o inventário dos objetos a se tornarem mercáveis, executado pela Nova Objetividade, cujo programa era mostrar a imagem atrozmente verdadeira da sociedade alemã, sem a “idealização” e a “mistificação” da “boa” pintura ou literatura. Pois, no lugar dos sentimentos de natureza, amor, entusiasmo e humanidade, que outrora existiam em “empoeirados corações de veludo”, segundo a expressão de Benjamin, a “elite intelectual” havia deixado um vazio, já que os havia vendido todos nessa “grande liquidação”. Naquele momento, apenas acariciavam esterilmente a forma oca, pois a ironia do autoconvencimento que despontava dessa atitude acreditava que formas vazias tinham mais valor que as próprias coisas, e, com essa visão, preferiam ostentar sua pobreza como um luxo, transformando em festa esse monótono vazio.

Benjamin viu que esse radicalismo de esquerda era uma postura que já não correspondia a nenhuma ação política. Essa postura situava-se à esquerda de toda possibilidade, isto é, não apontava *qualquer* possibilidade, pois o seu intuito era a simples fruição de si. A função das obras que ele pode produzir, como também considerou Adorno, era a de conciliar o tipo a que se destinavam, o agente do sistema representado pela figura do empregado, consigo mesmo, criando uma identidade entre vida profissional e vida particular que era usual chamar de “humanidade”, mas que era apenas a sua “face bestial”.

Logo, a qualidade da humanidade, nas condições da época, só poderia surgir da tensão entre esses dois pólos, da tomada de consciência de sua própria contradição. A partir desse ponto é que se poderia ter uma reflexão sobre aquele momento e uma ação que lançasse bases para um revolucionamento da sociedade. Só assim os indivíduos verdadeiramente comprometidos com a humanidade seriam capazes de lutar para reverter o quadro de barbárie em que estavam mergulhados, e se afundando cada vez mais.





Capa do livro *Rua de mão única*, projeto de Sasha Stone.



Parte III  
ESTETIZAÇÃO DA POLÍTICA – GUERRA COMO ARTE

*Todos os golpes decisivos hoje são desfechados  
com a mão esquerda.*

Walter Benjamin, "Rua de mão única"

*When a great social revolution shall have mastered the results of the bourgeois-epoch, the market of the world and the modern powers of production, and subjected them to the common control of the most advanced peoples, then only will human progress cease to resemble that hideous pagan idol, who would not drink the nectar but from the skull of the slain.*

Karl Marx,

"The Future Results of British Rule in India"

*[Paris]...vale cheio de sofrimentos reais, de alegrias muitas vezes falsas, e tão terrivelmente agitado que somente um acontecimento extraordinário é capaz de causar aí uma sensação um pouco duradoura. Encontram-se nele, porém, aqui e ali, dores que a aglomeração dos vícios e das virtudes torna grandes e solenes: diante delas, os egoísmos e os interesses se detêm e compadecem; mas a impressão que delas recebem é como um fruto saboroso, imediatamente devorado. O carro da civilização, semelhante ao ídolo de Jaggernat, retardado apenas por um coração menos fácil de triturar que os outros e que lhe alça a roda, rapidamente, o despedaça e continua sua marcha gloriosa.*

Honoré de Balzac, *O pai Goriot*

O clima intelectual da produção desses textos era o de fazer o inventário das forças a serem arregimentadas em prol do esclarecimento e da mudança social não reacionária, contra a guerra, pela revolucionamento da sociedade.

Eles buscavam entender e minimizar a dificuldade de se definir uma estratégia de ação contra a barbárie, mas diferenciada do pacifismo reformador de cunho conservador. Nesse sentido, esses textos são a tentativa benjaminiana de fazer crítica da cultura de uma perspectiva materialista fortemente influenciada pelas ferramentas de análise marxistas da sociedade, tendo resultado, como se pode notar, em um testemunho lúcido e aterrador. Sua estratégia é a de uma análise das manifestações culturais, centrada na literatura, que lança luzes impressionantemente fortes sobre toda a sociedade, constituindo-se, certamente, em um dos mais fecundos capítulos da crítica cultural.

Como já se identifica nas reflexões desse conjunto de textos ao relacioná-los com as posteriores formulações de “Experiência e pobreza” e “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, o fascismo e a estética da guerra que o acompanhou teriam surgido da contradição entre o desenvolvimento das chamadas forças produtivas e a apropriação privada de seus produtos. Na imagem de Benjamin: a revolta da técnica não emancipada, que não pode levar a cabo a sua função social, restrita a servir à dominação. A tecla insistentemente tocada por Benjamin foi: o que se esconde atrás da concepção da guerra obscurecida pela mentalidade fascista, e que pertence à própria significação da palavra *guerra* como algo imanente, é o impulso de revolta desperdiçado.

Como argumentou Benjamin em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, ao abordar a estética da guerra, o fascismo – que tentava organizar o proletariado sem alterar as relações de produção e de propriedade (as quais essas massas naturalmente tendiam a abolir) – via a salvação de sua classe no fato de permitir às massas a expressão de sua natureza, de seus *instintos*, mas certamente não de seus *direitos*, novamente mostrando aqui a natureza aprisionada no mito. Esta catalisava suas forças contra a civilização e a razão, transformados em seus antípodas.

A reprodução das massas captadas pelos aparelhos de filmagem, por exemplo, da epopéia olímpica de Leni Riefenstahl,<sup>27</sup> faria ver o seu próprio rosto. O instantâneo mais propício para fazê-lo era o da marcha para a guerra. Elas, que tinham o direito de exigir a mudança social, expressavam-se através

---

<sup>27</sup> Cf. o interessante ensaio de Susan Sontag, “Fascinante fascismo”, em *Sob o signo de Saturno*. Também a biografia cinematográfica sobre a cineasta, decepcionante do ponto de vista interpretativo mas abundante em imagens esclarecedoras.

dessa imagem e nela eram congeladas, como era bloqueada também a possibilidade de mudança. Ao transformar a política em espetáculo, o fascismo a estetizava, revertendo seu potencial libertador.

“Todos os esforços para estetizar a política convergem para um ponto. Esse ponto é a guerra.”<sup>28</sup> Do ponto de vista político do fascismo, somente a guerra permitiria, àquela altura, dar um objetivo aos grandes movimentos de massa sem modificar as relações sociais existentes. Da perspectiva da técnica, somente a guerra poderia mobilizar totalmente os meios técnicos da época preservando essas mesmas relações de produção.

A estética da guerra, que se vê nos filmes de Riefenstahl, nos manifestos da arte futurista de Marinetti, nos conceitos da Nova Objetividade, apresentava-se assim: já que a utilização *natural* das forças produtivas era bloqueada pelas relações de propriedade, a intensificação dos recursos técnicos, dos ritmos e das fontes de energia exigia uma utilização *antinatural*, ou seja, a guerra. Isto seria prova, para Benjamin, de que a sociedade ainda não estava apta a fazer da técnica seu órgão, e que a técnica não se desenvolvera a ponto de controlar as forças elementares da sociedade. A guerra “imperialista” era determinada em seus traços mais monstruosos pela distância que separava os poderosos meios de produção de sua utilização no processo produtivo, o que gerava os altíssimos índices de desemprego e a falta de mercados. Para Benjamin era uma “revolta da técnica” que cobrava vidas pelo entrave da sociedade.

Em vez de usinas energéticas, ela mobilizava energias humanas, na forma de exércitos. Em vez do tráfego aéreo, ela regulamentava o tráfego de fuzis, e na guerra dos gases encontrava uma forma de liquidar a *aura*. “*Fiat ars, pereat mundus*”, dizia o fascismo à espera de que a guerra proporcionasse a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica, como fazia Marinetti. Essa era a forma mais perfeita de *l'art pour l'art*, na opinião de Benjamin.<sup>29</sup> O comunismo deveria responder à altura, “com a politização da arte”,<sup>30</sup> proclamava mais uma vez o autor.

Para o autor, como está também esboçado no texto aqui comentado, essa atmosfera de não realização dos pressupostos sociais assolava de maneira defi-

---

<sup>28</sup> “A obra de arte...” in: *Obras Escolhidas I, op. cit.*, p. 195.

<sup>29</sup> *Idem*, p. 196.

<sup>30</sup> *Idem*.

nitiva a cultura; o que não era de forma alguma um fato recente, como deixou claro em uma dos mais contundentes fragmentos de seu último escrito:

Nunca houve monumento de cultura que não fosse também monumento de barbárie. Assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura.<sup>31</sup>

Vê-se, portanto, que Benjamin sempre pretendeu fazer uma crítica da cultura, mas nunca decidiu-se por negá-la. Via que ela estava a caminho de autoconsumar-se e enxergava nesse fato uma possibilidade que pareceu ser ambígua, inclusive para muitos que, como Adorno, acreditavam na sua potência crítica. Porém, na ambigüidade de sua posição aninhou-se uma aguda percepção da realidade, que deveria, e assim parece ter conseguido fazer, afastar-se tanto do saudosismo passadista e reacionário, quanto do adesionismo acrítico e destrutivo. A situação, exigia que se mantivessem seguros os últimos lampejos de razão, mas justamente no limiar de sua entrega ao todo irracional:

Ficamos pobres. Fomos entregando, peça por peça, o patrimônio da humanidade, muitas vezes tivemos que empenhá-lo por um centésimo de seu valor, para receber em troca a moeda miúda do "atual". Diante da porta está a crise econômica e, atrás dela, uma sombra: a próxima guerra. A tenacidade é hoje privilégio de um pequeno grupo de poderosos que, Deus sabe, não são mais humanos que a grande maioria; geralmente são mais bárbaros, mas não no bom sentido. Os demais têm que se virar, partindo do zero e do pouco. Eles são solidários dos homens que optam pelo radicalmente novo, com lucidez e capacidade de renúncia. Em suas construções, seus quadros, suas narrativas, a humanidade se prepara para sobreviver, se for preciso, à própria cultura. E o mais importante: ela o faz rindo. Talvez, aqui e ali, pareça coisa de bárbaro. Ótimo. Contanto que o indivíduo entregue um pouco de sua humanidade àquela multidão que um dia o recompensará, com juros e com os juros dos juros.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Benjamin, Walter. "Sobre o conceito de história" in: *Magia e técnica, arte e política, op. cit.*, p. 225.

<sup>32</sup> "Experiência e pobreza" in: *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie, Escritos Escolhidos*. São Paulo, Cultrix/EDUSP, 1986, p. 198.



Passage du Saumon.



## Conclusão

*Souviens toi que le Temps est un joueur avide  
Qui gagne sans trincer, à tout compt c'est la loi.  
Charles Baudelaire, L'Horloge*

Esse trabalho procurou, primeiramente, ater-se à necessidade de que os escritos de Walter Benjamin sobre a Paris do Século XIX sejam tomados como uma tentativa historiográfica, com suas propostas, seus procedimentos e suas concepções.

Em segundo lugar, procurou-se entender e refazer o roteiro do projeto do livro sobre as passagens, seu projeto de ensaio sobre a "Paris do século XIX", o que ofereceu um ponto de partida para a investigação que se seguirá no decorrer da pesquisa de mestrado, e que aprofundará os questionamentos delineados no primeiro capítulo, com base no estudo dos textos abordados nesse roteiro.

Finalmente, o terceiro capítulo procurou fornecer elementos para precisar o ponto de confluência que Benjamin estabelecia entre as imagens do século XIX e sua própria experiência histórica de homem berlinense, criado sob o império guilhermino, que viveu as experiências cruciais da República de Weimar e a ascensão do fascismo. Assim, será possível avançar na compreensão de sua concepção de história e de seus procedimentos de pesquisa, que o levaram a delimitar os objetos históricos do passado em relação a seu próprio presente.



## Bibliografia

- ADORNO, Theodor. "O mau camarada". In: *Minima Moralia*. São Paulo: Ática, 1992.
- \_\_\_\_\_. "Caracterização de Walter Benjamin". In: Adorno. São Paulo: Ática. (Coleção Grandes Cientistas Sociais)
- \_\_\_\_\_. "Les fameuses années vingts". In: *Modèles critiques, Interventions, répliques*. Paris: Payot, 1984.
- \_\_\_\_\_. "On the Question: What is German?". *New German Critique*, n. 36, 1985, pp. 121-131.
- ADORNO, T. & SCHOLEM, G. (orgs.) The correspondence of Walter Benjamin 1910-1940. Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1994.
- ARATO, Andrew & GEBHARDT, Eike. "Esthetic Theory and Cultural Criticism". In: ARATO, Andrew & GEBHARDT, Eike (eds.). *The Essential Frankfurt School Reader*. Nova York: Continuum, 1986.
- ARENDT, Hannah. "Os judeus e a sociedade". In: *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. "Walter Benjamin, 1892-1940". In: *Homens em tempos sombrios*. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, vol. I: Magia e técnica, arte e política; II, Rua de Mão Única e III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1985 e 1989, respectivamente.
- \_\_\_\_\_. *Paris, capitale du XIX siècle, Le livre des passages*. Paris: CERF, 1993.
- \_\_\_\_\_. "Paris do Segundo Império". In: *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas, vol. III*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. "Paris, capital do século XIX". In: KOTHE, Flávio (org.), *Walter Benjamin*. São Paulo: Ática, 1991, pp. 30-43. (Coleção Grandes Cientistas Sociais)

- \_\_\_\_\_. "Paris, capitale du XIX siècle, Exposé de 1935". In: *Paris, capitale du XIX siècle, Le livre des passages*. Paris: CERF, 1993, pp. 34-46.
- \_\_\_\_\_. "Paris, capitale du XIX siècle, Exposé de 1939". In: *id., ibid.*, pp. 47-59.
- \_\_\_\_\_. *Documentos de cultura, documentos de barbárie. Escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Correspondance, 1929-1940* (vol. II). Paris: Aubier Montaigne, 1979.
- \_\_\_\_\_. "Theories of German Fascism: On the Collection of Essays War and Warrior, edited by Ernest Jünger". *New German Critique*, n. 17 – *Special Walter Benjamin Issue*. Spring, 1979.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 1972 (1861).
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna. Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1994.
- BUCK-MORSS, *The Dialectics of Seeing, Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: The MIT Press, 1991.
- EAGLETON, Terry. "O rabino marxista, Walter Benjamin". In: *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- DELORME, Jean Claude & DUBOIS, Anne-Marie. *Passages couverts parisiens*. Paris, Parigramme, 1996.
- DUPEUX, Louis. *História cultural da Alemanha, 1919-1960*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. Campinas: Ed. da UNICAMP; São Paulo: FAPESP, Perspectiva, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Walter Benjamin, os cacos da História*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- GAY, Peter. *A cultura de Weimar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- HABERMAS, Jürgen. "Crítica conscientizante ou salvadora; A atualidade de Walter Benjamin". In: *Habermas*. São Paulo: Ática, 1980. (Coleção Grandes Cientistas Sociais)
- \_\_\_\_\_. "Excurso sobre as teses de Benjamin sobre a Filosofia da História". In: *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Dom Quixote, 1990.

- HILLACH, Ansgar. "The Aesthetics of Politics: Walter Benjamin's 'Theories of German Fascism'". *New German Critique*, n. 17, 1979, pp. 99-119.
- JAUSS, Hans Robert. "Reflexions on the Chapter 'Modernity in Benjamin's Baudelaire Fragments'". In: SMITH, Gary. *On Walter Benjamin: Critical Essays*. Cambridge: The MIT Press, 1988.
- LEVIN, Thomas Y. "Nationalities of Language: Adorno's *Fremdwörter*: An introduction to 'On the Question: What is German?'". *New German Critique*, n. 36, 1985, pp. 111-119.
- LÖWENTHAL, Leo. "The Integrity of The Intellectual: In memory of Walter Benjamin". *The Philosophical Forum*, vol. XV, 1-2, pp. 146-157.
- KONDER, Leandro. *Walter Benjamin, o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.
- MISSAC, Pierre. *Passage de Walter Benjamin*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- PACHTER, Henry. *Weimar Etudes*. Nova York: Columbia University Press, 1982.
- RAULET, Gérard (dir.). *Weimar ou l'explosion de la modernité. Actes du Colloque "Weimar ou la Modernité"*. Paris: Anthropos, 1984.
- ROSENFELD, Anatol. "Endívias violáceas: Ernst Jünger". In: *Letras germânicas*. Campinas: Ed. da Unicamp; São Paulo: EDUSP, Perspectiva, 1990.
- SONTAG, Susan. "Sob o signo de Saturno". In: *Sob o signo de Saturno*. São Paulo: L&PM Editores, 1986.
- TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã traduzida em BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX siècle, Le livre des passages*. Paris: CERF, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*. Arles, 1987.
- TIEDEMANN, Rolf. "Historical Materialism or Political Messianism? An Interpretation of The Theses 'On the Concept of History'". *The Philosophical Forum*, vol. XV, n. 1-2, 1983-84.
- SCHOLEM, Gershom. *O Golem, Benjamin, Buber e outros justos: Judaica I*. São Paulo: Perspectiva, 1992, pp. 181-211.