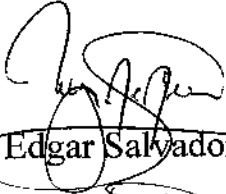


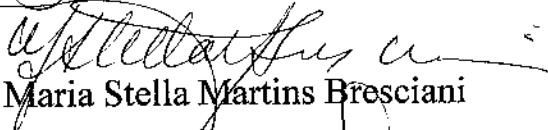
FERNANDA MENDONÇA PITTA

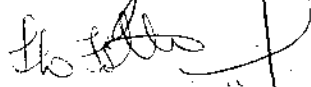
**O historiador da vida moderna:
Uma história da cultura em Walter Benjamin**

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Departamento
de História do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas
da Universidade Estadual de
Campinas, sob a orientação do
Professor Edgar Salvadori De
Decca.

Este exemplar corresponde à
redação final da dissertação
defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em
29/03/99.


Prof. Dr. Edgar Salvadori De Decca


Profa. Dra. Maria Stella Martins Bresciani


Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto Souza

março de 1999

UNIDADE	B.C.
N.º CHAMADA:	T/UNICAMP
	P68h
V.	EX.
TOMBO BC/	40948
PRCC	278100
	X
PREÇO	R\$ 00,00
DATA	18/04/00
N.º CPD	

CM-00135174-3

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

Pitta, Fernanda Mendonça

P 68h

O historiador da vida moderna: uma história da cultura em
Walter Benjamin / Fernanda Mendonça Pitta. - - Campinas, SP:
[s.n.], 1999.

Orientador: Edgar Salvadori de Decca.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Benjamin, Walter, 1892 - 1940. 2. Cultura - História.
3. Crítica. I. De Decca, Edgar Salvadori. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas. III. Título.

Índice

Introdução	05
Capítulo 1 – A pré-história do Século XIX	13
Capítulo 2 – O sentimento do tempo e da história em Flaubert e a crítica de Lukács	32
Capítulo 3 – A história crítica de Benjamin e a modernidade de Baudelaire.....	68
Capítulo 4 – Dois diagnósticos, um julgamento.....	90
Considerações finais.....	119
Apêndice: Passado e Presente: a visada do presente histórico	122
Bibliografia	147

Agradecimentos

A Edgar de Decca, orientador, pela paciência com todos os meus percalços,

A Jeanne-Marie Gagnebin e Iara Lis Franco Schiavinatto de Souza, cuja precisão e qualidade da leitura e da crítica no exame de qualificação me ajudaram a voltar a acreditar no trabalho de pesquisa,

Ao pessoal da pós-graduação, Lurdinha e Marli, e Cidinha da secretaria de pesquisa, que foram sempre pacientes diante de minhas incontáveis questões,

A Ana Cláudia e Cristina, pelo apoio carinhoso de todas as horas, o incentivo e o cuidado e por saberem ensinar o que é amizade e companheirismo, mesmo para uma aluna relapsa (a Maurício também, por ter feito sua parte muito bem com a pequena Beatriz),

A Juli, que agüentou todas as barras,

A Maura, que de longe olha sempre por mim,

A meu pai e minha mãe, que deram o melhor de si,

A Mafalda que sabe de tudo e a meu chico, que sabe bem tomar “l’univers moins hideux et les instants moins lourds”.

A presente pesquisa foi financiada por uma Bolsa de Mestrado da FAPESP.

Para a vó Lourdes (*in memoriam*), imagem da doçura

E para o chico, promessa de felicidade

Não é a memória comparável ao amor, que pretende conservar o que passa?

Adorno

Introdução

O que Walter Benjamin pode dizer ao leitor de hoje? Repetindo a mesma pergunta que o crítico fez à poesia de Charles Baudelaire, invadimos seu terreno descobrindo que para ser fiel a Benjamin é preciso escová-lo a contrapelo. Desconfiar de sua unanimidade, do peso que sua figura ganhou nos círculos acadêmicos, das interpretações e julgamentos acerca de sua obra; principalmente, de como essa obra tem sido apropriada seria a estratégia essencial dessa leitura. Como ele mesmo ensinou, quando se trata de um “tesouro cultural” – como é a sua obra – é preciso desconfiar de como ele chegou até nós.

Benjamin já recebeu muitos epítetos: filósofo pós-moderno, pensador místico, literato nostálgico, revolucionário anarquista, pensador romântico, por exemplo. Essas são algumas das várias faces que constroem a sua imagem; elas causam prevenção.

Por esse mesmo motivo, dentro de nossa seara, a História, apenas de muitas vezes ser apropriado de maneira frutífera e bem construída, nota-se um desconforto e um receio diante da particularidade e dificuldade de seu pensamento. Vê-se que para os historiadores sociais de extração marxista mais ortodoxa a falta de mediação com a totalidade do processo histórico, a contraposição “surrealista” de obra de arte x fato social estabelecida por Benjamin parece equivocada, “idealista”. Entre os historiadores da cultura, os muitos afilhados thompsonianos do marxismo também ficam descontentes. O “palavreado obscuro”, “esotérico”, hoje em dia parece por demais “delirante”, e a crítica da recepção, a atenção ao “desprezado”, aos “detritos” da cultura, defendidas por Benjamin, tornaram-se banais, moeda corrente. Desconfia-se de sua defesa de um poeta lírico, *dandy* elitista, que apregoava o espancamento

dos pobres, como figura central para analisar a tragédia que a época de ouro do capitalismo fazia abater sobre a população das grandes cidades. Pensa-se talvez que mais valeria a análise das verdadeiras vozes populares, sem intermediários suspeitos.

Celebrado ou incompreendido, sua “herança” é motivo de disputa, que se dá entre críticos literários e filósofos, principalmente. Ao lado de vários estudos importantes, sensíveis e inovadores, aparecem iniciativas as mais curiosas que, como os *International Walter Benjamin Institute*, e *Walter Benjamin Research Syndicate*, amargam a ironia de serem apropriações de um homem que nunca foi aceito pelo mundo acadêmico de sua época e que teve que viver a vida inconstante de literato independente. Mas ela é contrabalançada pelo próprio fato de Benjamin ter feito desse destino, como Baudelaire, uma virtude. Ele nunca se preocupou em se filiar a uma disciplina específica do conhecimento. Ao contrário, fez questão de mascarar sua identificação, alimentando a confusão em torno de si. Theodor Adorno, seu amigo e interlocutor, assinalou que ele gostava de apresentar-se, com “antiquário coquetismo”¹, como “um literato”.

A auto-definição benjaminiana evoca, em sua ironia, um brio *iluminista*, que pede, diante do abismo da capitulação do espírito, por sua não-separação em esferas estanques. Mas também um apreço pelo espírito de indefinição intelectual típico do século dezanove, familiar outros autores de sua predileção, como Baudelaire e Proust, daí o “coquetismo” de que falou Adorno.

Para além dos perigos das ambigüidades, talvez a única vantagem das caracterizações talvez seja justamente a de criar uma aura provocadora que convide sempre ao debate.

¹ “Caracterização de Walter Benjamin” in: Cohn, Gabriel (org.). *Theodor W. Adorno. Coleção Grandes Cientistas Sociais* — *Sociologia*. São Paulo, Ática, 1993. p.191.

Theodor Adorno não escapou de querer caracterizá-lo, talvez até contra a vontade do próprio, como “filósofo”². Mas também “ensaísta”. Queria assim marcar a peculiaridade de um pensamento que não seguia nenhum padrão pré-estabelecido e que se adaptava aos seus objetos de reflexão, a cada vez, de uma forma particular. A forma de apresentação dessa capacidade mimética de Benjamin era o ensaio.

Para o amigo, Benjamin falava através de fórmulas, seu pensamento tinha um modelo, que Adorno chamou de a “visada da coisa” [*rebus*]. Tal modelo possibilitava buscar um conhecimento do *essencial* “ali onde ele não se deixa destilar”³, com a peculiaridade de que esse essencial só se configurava a partir do *histórico*. Este não era abordado como maneira de ilustrar os conceitos. Ao contrário, na tentativa de escapar “à prisão do conformismo cultural”, Benjamin guiava-se por “constelações do histórico”, que não se tornavam redutíveis a meros exemplos cambiáveis de idéias, elas constituíam as próprias idéias.

A fama de ensaísta revigorava a aura do “refinado literato” que o autor já havia projetado para si, como lembrou Adorno. Benjamin pretendia assim afastar-se daquilo que já se encontrava desgastado na filosofia e no seu jargão, que chamava “língua de gigolô”⁴. A “fama” de *ensaísta* teria começado aí. O epíteto emerge do texto adorniano em duplo sentido, o que lembra a explicação do termo dada por ele em o “Ensaio como Forma”.

Para Adorno, a designação é um clichê. Corriqueiramente ela pretende encobrir uma apreciação duvidosa sobre um autor, ou expressar o desconforto diante de sua pouca “ortodoxia” de pensamento. Num segundo sentido, defendido por Adorno, o epíteto torna-se uma evocação da liberdade de espírito, já esquecida por muitos, acostumados a proclamar “a

² *idem*.

³ “Caracterização de Walter Benjamin” *op.cit.*, p.189.

⁴ *idem*, p.191.

subordinação a uma instância qualquer como sua mais alta aspiração”. Tendência que, por sua natureza alienadora, aniquila o espírito do procedimento ensaístico em questão.

O ensaísta afasta-se dos dogmas, pois simplesmente não admite que lhe prescrevam o âmbito de sua competência, fazendo implodir as esferas da divisão do trabalho mental. Ao invés de decidir-se por “executar algo científico” ou “produzir algo artístico”, ele em seu esforço espelha a “disponibilidade infantil que, sem escrúpulos, se entusiasma com aquilo que outros já fizeram”⁵.

Benjamin recuperou com seu “antiquário coquetismo” esse espírito do ensaio, pois ele era a forma pela qual considerou possível “contemplar o histórico, as manifestações do espírito objetivo, a ‘cultura’, como se fossem natureza”. Adorno caracterizou seu pensamento ensaístico como histórico-natural. Nele, os elementos “fossilizados, congelados ou obsoletos da cultura, tudo o que nela perdeu a aconchegante vivacidade”⁶, teriam lugar como para um colecionador que se sente atraído por objetos petrificados ou plantas em herbários.

O conceito hegeliano de “segunda natureza”, como lembrou Adorno, reaparece em seu pensamento, reelaborado e como um conceito-chave que traduz a objetivação de relações humanas alienadas de si mesmas. Também adquiriria importância, e novas implicações, a categoria marxista do “fetichismo da mercadoria” – como se verá adiante. Enfim, o que fascinava Benjamin, e está contido em seu procedimento *ensaístico*, era, para além do procedimento alegórico -

⁵ “O Ensaio como Forma”, *op.cit.*, p.168

⁶ “Caracterização de Walter Benjamin” *op.cit.*, p.192.

“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.”⁷

Tendo o aviso da particularidade de sua forma de pensamento, é preciso ter em mente para quem Benjamin está falando, e, ainda mais, quem pode se sentir visado por suas palavras. Se o nosso esforço e necessidade é pensar a história da cultura em termos de suas problemáticas e procedimentos, a reflexão benjaminiana nos aponta para a sua reelaboração sobre novas luzes.

Somente para levantar algumas questões, pois ainda haveria muito o que pensar – e fazer o levantamento dos problemas atuais da história da cultura não é a intenção desse trabalho – pode-se lembrar que os historiadores sociais da cultura, por exemplo, ganhariam muito com a apropriação da noção de cultura benjaminiana. A polêmica em torno das noções de cultura popular e de elite seria enriquecida se questionasse, como o conceito de cultura de Benjamin, não somente *como e para quem* a cultura é produzida, mas como ela é transmitida, focando a dominação de determinados grupos sociais sobre outros não só de maneira sociológica, mas também histórica.

Ou, quanto aos historiadores ainda interessados em fazer crítica da ideologia, para não cair novamente nas malhas do marxismo vulgar nem se enveredar pela apologia das estratégias de resistência que em si não são garantia da superação de consciências, seria muito proveitoso refletir sobre o respeito aos objetos da cultura presente na obra de Benjamin, respeito esse que também não exclui a crítica.

⁷ *idem.*

Por fim, aquela história da cultura de hoje que pretende “voltar aos fatos” e excluir o campo da ideologia, ao ater-se às representações, manifestações das mentalidades, do imaginário etc., pode aprender com ele que uma história da vida mental não se completa sem a abordagem crítica que pressupõe a análise das consciências, e portanto, da ideologia.

Não se trata, portanto, de defender um Benjamin historiador contra os outros, filósofo, místico, literato, crítico – até por que é inútil separar-lhe as figuras: ele é justamente a confluência desses diversos interesses. Para o historiador da cultura, para o seu ponto de vista e sua estratégia de trabalho, é oportuno retornar a Benjamin.

Nossa “estratégia” de leitura da história crítica da cultura de Benjamin parte da apreciação do perfil que ele desenhou para o historiador e colecionador Eduard Fuchs. Consideramos estar exposto no ensaio que o crítico o dedicou um retrato do próprio Benjamin, que se apropria e modifica a fisionomia desse que foi o pioneiro da consideração materialista da arte. A partir desse retrato e dessa apresentação do materialismo histórico, faremos considerações teóricas acerca do historiador benjaminiano e de sua idéia de história do século XIX.

Seguindo nossa intenção de definir a peculiaridade do materialismo histórico e da história da cultura de Benjamin, estruturamos a dissertação de modo a articular uma outra comparação que esclarecesse tanto o procedimento seu crítico quanto o problema histórico que enfrenta em sua apreciação do século XIX. Para tanto, apresentamos no Capítulo 2 uma leitura do romance *Educação Sentimental* de Gustave Flaubert e a crítica de Georg Lukács ao romance da segunda metade do século XIX, em relação aos problemas da história e do tempo.

Entre Walter Benjamin e Georg Lukács podemos encontrar muitas afinidades e também diferenças. Suas críticas ao historicismo e ao positivismo se assemelham sobremaneira. Ambos discutem a história da literatura da segunda metade do século XIX numa perspectiva

histórico-crítica. O tema central de Lukács é a questão do sentimento do tempo e da história. Em Benjamin, esse mesmo tema é tratado como a mudança no caráter da experiência.

O capítulo 3 fará uma leitura dos textos de Benjamin a respeito de Baudelaire, concentrando-se na apresentação da interpretação que o crítico fez do poeta, conjugada a sua reflexão sobre a história do século XIX.

Uma apresentação das afinidades e das distâncias que a crítica de Benjamin toma em relação à vertente lukácsiana da crítica da cultura será feita no Capítulo 4, procurando esclarecer a apropriação que Benjamin faz do próprio marxismo em seu procedimento de historiador da cultura.

Essa dissertação de Mestrado é a parte inicial de um estudo projetado sobre a história da cultura em Benjamin. Ela se apresenta, dentro do programa de Mestrado em História Social do Trabalho, na linha de História, Memória e Historiografia, como um trabalho preparatório de uma pesquisa de Doutorado. Como reflexão preliminar, ela lança as primeiras divisas desse estudo. Procura esboçar seus temas essenciais antes de desenvolvê-los plenamente. Como continuação em uma pesquisa de Doutorado, pretendemos aprofundar a abordagem da história materialista de Benjamin, das relações entre a apresentação da história, a crítica da cultura e a crítica de arte, do papel do historiador, procurando apreciá-los com respeito à possibilidade de uma história da cultura benjaminiana. Estenderemos nossas fontes no sentido de utilizar o complexo das anotações para o *Trabalho das Passagens* de Benjamin, bem como para construir um conjunto comparativo à partir da arte e da literatura do século XIX francês que contribua na contemplação dos objetos benjaminianos.

Finalmente, como apêndice dessa dissertação, está apresentado um esboço de um tema que também será parte da continuação desse trabalho. Ela pretenderá decifrar a apresentação

da história do século XIX por Benjamin como uma história desse século e uma crítica a seu próprio presente.

Capítulo 1

A Pré-História do Século XIX

Já é tempo de descobrir as belezas do século XIX

Walter Benjamin, Trabalho das Passagens, A^o, 13

No ensaio, de feitura longamente postergada, “Fuchs, colecionador e historiador”¹, Walter Benjamin não apenas criticou uma idéia de história da cultura corrente desde o século XIX, como também lançou dúvidas quanto à possibilidade de uma história materialista da cultura. Nesse trabalho, Benjamin posiciona-se contra o historicismo e também contra o determinismo histórico da social-democracia da II Internacional. Eduard Fuchs, historiador da arte erótica e da caricatura e pioneiro na consideração materialista da arte, é o motivo para que Benjamin faça seu balanço do materialismo histórico.

Como pioneiro em sua matéria, Fuchs tornou-se colecionador, porque iniciou uma tradição. Em sua busca, foi juntando os objetos de sua construção. A imagem do colecionador, invocada por Benjamin, implicava no entendimento de que começar uma coleção é propor critérios próprios, que lidam com a tradição de maneira crítica, em afastamento ou aproximação. A situação de Fuchs como colecionador era, para Benjamin, análoga à do próprio materialismo histórico. Este encontrava-se num estágio em que deveria iniciar, por assim dizer, uma nova coleção. Como Fuchs, deveria contrapor-se à tradição historiográfica anterior e começar, dialeticamente, do novo.

¹ Benjamin, Walter. “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs” in: *Discursos Interrumpidos I*. Madri, Taurus, 1989.

Benjamin se apropriou de um argumento de Engels, desenvolvido em uma carta a Mehring, para demonstrar como esse “novo” procedimento deveria ser construído pelo historiador. Dizia a carta de Engels:

“À maioria das pessoas causa cegueira sobretudo com a aparência de uma história autônoma das constituições estatais, dos sistemas de direito, das concepções ideológicas em cada setor particular. Quando Lutero e Calvino *superam* a religião católica oficial, quando Hegel *supera* Fichte e Kant, quando Rousseau *supera* indiretamente com seu *Contrato Social* ao Montesquieu constitucional, chega-se ao fim de um processo que continua sendo teologia, filosofia, ciência do Estado, que representa uma etapa da história desses campos de pensamento, mas que nunca sai desses campos. E desde que se apresentou a ilusão burguesa da eternidade e da finalidade última do capitalismo, incluindo a superação dos mercantilistas pelos fisiocratas e por Adam Smith, passa por ser uma mera vitória do pensamento, ao invés do seu reflexo no pensamento da modificação de fatos econômicos. Assim, essa vitória torna-se o ponto de vista correto alcançado finalmente a respeito das atuais relações, que por todo lugar e para sempre foram as mesmas.”²

O argumento de Engels era direcionado contra a convenção, na história das idéias e na história da cultura, que representava novos dogmas como um desenvolvimento de um estágio anterior, vendo, por exemplo, uma nova escola poética como reação a sua precedente –

² Engels, Friedrich. Citado por Benjamin a partir de Gustav Meyer. *Friedrich Engels, vol.II, Friedrich Engels und der Aufstieg der Arbeiterbewegung in Europa*. Berlim. Pp.450-451. Benjamin, Walter. *Loc.cit.*,p.90.

ou entendendo novos estilos como superação de formas anteriores. Criticava implicitamente, ao mesmo tempo, a prática de representar tais novas estruturas completamente destacadas de seus efeitos sobre os seres humanos e seus processos de produção, tanto espirituais quanto econômicos. Tal crítica pretendia destruir o anseio das humanidades de serem uma história das constituições, ou uma história das ciências naturais, da religião ou da arte. Entretanto, a “força explosiva” do pensamento de Engels estender-se-ia ainda mais fundo no entender de Benjamin. Ele colocou em questão a unidade fechada das disciplinas e de seus produtos. No tocante à arte, esse pensamento desafiava a sua própria unidade bem como a validade dos conceitos que continha (o belo, o gênio, etc.). Benjamin ainda acrescentava que o historiador que pretendesse analisar as obras de arte de uma maneira historicamente dialética, deveria ver que essas obras estão permeadas tanto por sua pré quanto por sua pós-história, e é sua pós-história que ilumina a sua pré-história como um processo contínuo de mudança. As obras de arte ensinariam como a sua função sobrevive a seu criador e como as intenções deste ficariam para trás. Elas demonstrariam também como sua recepção por parte de seus contemporâneos torna-se um componente do efeito que tal obra arte tem sobre a atualidade. Mostrariam, ainda, que esse efeito não reside num encontro com a obra de arte sozinha, mas num encontro com a história que permitiu que essa obra chegasse até a nossa época.

A crítica de Engels ao historicismo dava ensejo para que Benjamin lançasse a crítica que pretendia fazer à posição dos social-democratas da II Internacional (posição dominante na esquerda de então), que ele considerava extremamente nefasta: a crença no progresso que se baseia numa idéia de tempo linear e vazio. A crítica à idéia de esferas autônomas na história, de disciplinas na história das idéias e da cultura, da idéia de superação e contraposição de uma época a outra, feitas por Engels, deveriam ser desenvolvidas, segundo Benjamin, como críticas a uma noção de história que se limita dentro de uma linearidade temporal como acúmulo e

reação. Pois as mudanças históricas nessa concepção são representadas, do ponto de vista da ilusão burguesa de sua eternidade e do fim em si da produção capitalista, como meras vitórias do pensamento que se acumula numa progressão linear, não como “reflexo no pensamento de mudanças nos fatores econômicos”. Essa frase de Engels expressava a célebre noção de reflexo. Em si ela é problemática. Numa crítica implícita, Benjamin utilizou-a para propor a virada que ele prescreve ao materialismo histórico.³

Qualquer contemplação da história que se queira dialética, no entender de Benjamin, deveria começar com um “estado de vigília”. Esse estado refere-se à necessidade para o historiador de abandonar a tranqüila atitude contemplativa em relação ao objeto para tornar-se “consciente da constelação crítica na qual precisamente esse fragmento do passado encontra a si mesmo precisamente nesse presente”⁴

“A verdade nunca nos escapará”: a frase de Keller demonstrava o justo ponto onde o historicismo capitulava. Essa é a imagem que o historicismo fazia da história, e precisamente onde o materialismo histórico deveria intervir, demonstrando que é uma “imagem irrecuperável do passado que ameaça desaparecer em todo presente que não reconhece a relação em comum que possui com essa imagem”⁵. A verdade está sempre ameaçada de desaparecer, essa é a nova divisa que Benjamin propõe ao materialismo.

³ Como lembrou Ernani Chaves, Benjamin pretende não só inserir-se na tradição marxista “como também fazer uma espécie de correção, para refundá-la, desta vez, em bases que julgava mais sólidas”. In: “É possível uma história materialista da cultura? Walter Benjamin relê Friedrich Engels” in: Loureiro, Isabel e Musse, Ricardo (orgs.) *Capítulos do Marxismo Ocidental*. São Paulo, Unesp/ Fapesp, 1998. P.61.

⁴ Benjamin, Walter. “Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs”. *Loc.cit.*, p.91.

⁵ *Ibidem*.

A consideração materialista da história, portanto, deveria renunciar à atitude contemplativa que caracteriza o historicismo, abandonar o “elemento épico” da história, tratando-a como “objeto de uma construção, que não se situa no tempo vazio mas que constitui uma época específica, uma vida específica, uma obra específica”. O materialista histórico deveria explodir a época para fora de sua “continuidade histórica” reificada, e desse modo retirar a “vida” dessa “época” e a “obra” dessa “vida da obra”. Não obstante, essa construção resultaria numa simultânea preservação e suspensão da “vida da obra” na “obra”, da “época” na “vida da obra”, e do “curso da história” na “época”.⁶

A imagem eterna do passado que o historicismo apresentava era um correlato da consciência burguesa. Esta se enxergava também como uma classe eterna ao mesmo tempo que via sua época como um ponto culminante da história, que iluminaria a todas as demais, e lhe imprimiria seu caráter. O materialismo histórico, ao contrário, deveria apresentar uma experiência específica com o passado. Ele deveria partir dessa imagem eternizada, desvendá-la como uma experiência que permanece única. A substituição do elemento épico pelo elemento construtivo torna-se a condição para essa experiência. A construção substitui a acumulação, a clareza diante da separação impede que o historiador se decalque no passado e, portanto, torne-se capaz de libertar as forças históricas que permaneciam cativas no “era uma vez” do historicismo.

Benjamin entendia que o materialismo histórico compreendia o conhecimento histórico como a vida “*post mortem*” do objeto de seu conhecimento, traçando o seu pulsar até o presente. O materialismo de Fuchs, segundo ele, compartilhava essa idéia, fazendo-a, entretanto, conviver com uma outra, ingênua e dogmática. Esta entendia que para a recepção

⁶ *Idem*, pp. 91-92.

atual da obra é decisiva a apreciação de seus contemporâneos, em estreita analogia com o dogma rankeano do “como de fato foi”. A compreensão dialética radical entendia a necessidade apresentada à história da arte da pergunta pelo sucesso da obra de arte. As verdadeiras causas do insucesso ou sucesso de um artista, da duração ou efemeridade de um êxito, eram uma questão central não só para a história como para a própria arte, para a compreensão e transparência da obra como obra de arte, e ela somente era acessível pelo exame dialético de seu conteúdo histórico⁷.

Além da questão da recepção, Benjamin propõe também que se pense a questão da *transmissibilidade*. Este problema havia se colocado a partir do crescimento do Partido, com a necessidade da educação das massas, que quanto mais ascendiam aos seus quadros, mais mostravam o quanto era insuficiente a articulação do esclarecimento político e científico pela vulgarização da teoria da mais-valia e da teoria da evolução das espécies⁸. O problema não foi resolvido. Teria sido, na compreensão de Benjamin, se aqueles que deveriam ser educados fossem considerados não como público, mas como classe. Só desse modo a educação poderia ter mantido sua ligação direta com as tarefas científicas do materialismo histórico:

“O material histórico, arado pela dialética marxista, teria se tornado o solo capaz de dar vida à semente que o presente planta nele.”⁹

⁷ Ernani Chaves observou que aqui Benjamin dá “a versão ‘materialista’ da distinção que o ensaio sobre *As Afinidades Eletivas* fazia entre ‘teor coisal’ e ‘teor de verdade’ das obras.” *Op.cit.*, p.69.

⁸ Georg Lukács também tratou da questão da transformação da teoria darwiniana em “darwinismo social”, conforme se verá no capítulo 3.

⁹ Benjamin, Walter. *Loc.cit.*, p.96.

A educação operária não podia ser vista como mera transposição dos conteúdos do conhecimento burguês. Pois esse conhecimento, que havia garantido o domínio da burguesia sobre o proletariado, não poderia garantir a libertação dessa classe. Ele era problemático por ser uma “forma de conhecimento sem acesso à prática”. Não ensinava nada ao proletariado sobre sua situação de classe, e portanto não constituía diretamente nenhuma chance de acesso a mudança da ordem. A problemática do conhecimento burguês, tal qual ele se apresentava, como nas humanidades, residia no fato de ser um conhecimento apartado da realidade econômica e, por consequência, intocado por suas transformações. Esse conhecimento satisfazia-se em “estimular”, “divertir” ou apenas “interessar”, dissolvendo a história e apresentado-a como atrativo.

A discussão da herança cultural, portanto, era uma necessidade para o materialismo de Benjamin. Mas, como ele viu, essa discussão também ainda não havia sido feita corretamente. Naquele estágio do materialismo histórico, ao tematizar a cultura, duas posições se confrontavam. Uma, representada no texto por Lassalle, via na cultura uma herança que a classe operária deveria reter, porque ela era a herdeira da burguesia na escala da evolução social. Para a outra posição, representada por Korn, não se poderia derivar a posição do proletariado de uma “herança”, mas somente de sua posição decisiva no processo produtivo. Seria totalmente descabido falar de herança a propósito de uma classe de despossuídos, que não tinham nada além de sua força de trabalho. Essa condição não poderia ser mascarada. Deveria-se mostrar, ao contrário, como essa classe está presa ao processo produtivo justamente para reproduzir o aparato cultural em favor da burguesia.

Benjamin mostrou que essa última posição estava certa quanto ao estatuto problemático da herança, e que assim fazia uma crítica pertinente ao historicismo. Mas, ao descartar toda cultura e toda história como representante para a consciência “da categoria da

propriedade que o capital representa para a economia em termos de dominação do trabalho passado”¹⁰, tendia a se aproximar da ciência natural como ciência *per se*, e dela fazer apologia. Essa visão também padecia de problemas, pois nela se interpenetravam uma visão da ciência como exatidão, pela calculabilidade de seus resultados e como utilidade, por sua aplicação prática. O próprio Engels teria enveredado esse caminho, ao proclamar a veracidade da tecnologia, que, através de seus resultados forneceria as coisas “em si”¹¹. Mas, como afirma Benjamin, a tecnologia não é um fato puramente científico, e sim também um fato histórico. Portanto, o materialismo histórico necessitava examinar essa separação não dialética das ciências naturais.

O positivismo que havia contaminado a esquerda escondia o fato que o exame do progresso técnico até então havia afastado de si a constatação da regressão da sociedade que lhe havia sido concomitante, e que esta estava condicionada pelo capitalismo. Por esse mesmo motivo os social-democratas haviam falhado em reconhecer que a revolução, “o ato cada vez mais urgente que colocaria nas mãos do proletariado a tecnologia, havia se tornado mais e mais precário justamente por causa desse desenvolvimento”. Para Benjamin, eles se enganaram “quanto ao lado destrutivo do desenvolvimento, porque eram alienados quanto ao lado destrutivo da dialética”¹².

Esse engano revelava a concepção errônea que tinha o século XIX acerca da tecnologia. O engano repercutia nos enérgicos, constantes e renovados esforços de transpor o fato de que a tecnologia serve, nessa sociedade, somente para a produção de mercadorias. O conforto que a burguesia gozava nesse século bem podia ser entendido pelo fato dela nunca ter

¹⁰ *Idem*, p.98.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Idem*, p.99.

tido que experimentar como as forças produtivas deveriam se desenvolver sob suas mãos. Ela só o teria que fazer no século XX: aqui ela pôde sentir como as experiências da técnica ultrapassam as necessidades humanas. Canalizada para a produção de mercadorias, a técnica ganha um potencial destrutivo¹³. Ela desenvolve a tecnologia de guerra e de sua preparação propagandística. A esquerda do século XIX não havia se tornado consciente desse fato, mantendo-se presa às mesmas ilusões do positivismo, conquanto ocasionalmente tivesse podido criticá-lo.

Toda essa problemática, para Benjamin, se condensava na história cultural. A frase de Engels poderia ser considerada “o *locus classicus* que definiria o materialismo histórico como história da cultura”¹⁴. Mas para ele, essa definição continuaria problemática, pois, mesmo removendo a ilusão da separação de esferas, o conceito de história da cultura imporia a apresentação de seus conteúdos em separado, por contraste, e para o materialismo histórico “esse contraste é ilusório e conjurado pela falsa consciência”¹⁵. O materialismo histórico deve contemplar os objetos da cultura, mas deve fazê-lo com horror, pois “todo documento da cultura é ao mesmo tempo um documento de barbárie”. Nenhuma história cultural havia feito justiça a esse estado de coisas, e Benjamin considerava que até então não se tinha perspectivas fáceis para fazê-lo.

Ainda que o conceito de cultura fosse problemático para o materialismo histórico, essa disciplina tinha a favor de si o fato de que para ela os bens culturais não poderiam se degradar

¹³ Ernani Chaves remete esse conceito positivo de “destruição” ao texto de “Imagens do Pensamento” intitulado justamente “O caráter destrutivo”. *Op.cit.* p.71. Para o texto de Benjamin cf. *Obras Escolhidas II*. São Paulo Brasiliense, 1987.

¹⁴ *Idem*, p.100.

¹⁵ *Idem*, p.101.

em mercadorias para a posse da humanidade. Ela não considera acabado o trabalho do passado. Ainda assim, deveria abordar com cuidado o conceito de cultura, porque ele comporta um signo fetichista na medida em que é concebido separadamente de seu processo de transmissão.

Nenhuma apresentação da história que se tenha empreendido com base na história da cultura havia resolvido esse problema. De modo polêmico, Benjamin fala da impossibilidade de uma história cultural dialética, já que o reino da assim chamada cultura, mais do que qualquer outro, padeceria do *continuum* que a dialética precisa “saltar”. A história da cultura, portanto, não pode ser considerada um avanço: nela falta o elemento destrutivo que é a autenticidade tanto do pensamento dialético quanto do pensador. “A história cultural aumenta o peso dos tesouros que se acumulam nas costas da humanidade”¹⁶, sem conceder a força para que eles sejam sacudidos e tomados à mão. Vê-se assim que uma história materialista da cultura só seria possível se tivesse um entendimento radicalmente diferente de seu objeto, a cultura.

O colecionador Fuchs, nesse campo, ensinou muito ao historiador Fuchs¹⁷. Pôde assim corrigir muitas das ilusões de seu tempo. Ao ater-se a objetos marginais, como a caricatura e a pornografia, antecipou a ruína que estes, enquanto novas disciplinas, iriam provocar nos clichês da história tradicional da arte. Benjamin realça que, por esse motivo, Fuchs pôde romper com a concepção classicista de arte, que ainda existia em Marx, acabando com a influência de conceitos como “bela aparência”, “harmonia”, ou “unidade do múltiplo”¹⁸.

Fuchs, entretanto, como mostra Benjamin, no momento central de seu argumento, não pôde romper totalmente com a contemplação idealista da arte, pois ainda não havia chegado o

¹⁶ *Idem*, p.102.

¹⁷ *Idem*, p.103.

¹⁸ *Idem*, p.103.

momento em que a “apresentação histórica” e a “apreciação” do objeto artístico, separados pelo idealismo, fossem unidos em uma só metodologia.

O materialismo dialético, na apreciação de Benjamin, deveria ser uma ciência que olha seu objeto não como um “novelo de meras facticidades, mas como o grupo contado de fios que representam a trama de um passado e o tecido de um presente”¹⁹. Essa trama não pode ser comparada de maneira nenhuma com o nexos causal, ela é um nexos dialético: “há fios que podem estar perdidos durante séculos e que o atual curso da história colhe subita e inadvertidamente”²⁰. Como o objeto é removido da facticidade, ele não precisa de nenhuma “apreciação”. Ele não oferece “vagas analogias”²¹ com a atualidade, ele se *constitui* num objeto atual.

Mas analogias ainda eram estabelecidas por Fuchs. E nisso Benjamin identifica a situação que o materialismo histórico ainda não tinha se tornado capaz de ultrapassar: a teoria do reflexo como ela havia aparecido na formulação de Engels. Benjamin lembra que Marx não havia elaborado extensivamente em nenhum lugar o modo de relacionar-se da base com a infraestrutura²². A única certeza é que tinha em mente uma série de mediações, de transmissões que se intercalam entre as condições materiais de produção e as regiões mais longínquas da superestrutura. Foi o máximo que deixou fixar dessa relação. Plekanov também entendera que a relação era de interdependência causal, tendo o trabalho como base, mas que essa interdependência não aparecia facilmente.

¹⁹ *Idem*, p.104.

²⁰ *Idem*, p.104.

²¹ *Idem*, p.104.

²² *Idem*, Nota 30, p.112-113.

Independentemente de estar certo ou errado quanto ao entendimento das considerações de Marx, o importante é que Benjamin identificou de toda uma corrente dominante dentro do materialismo histórico que precisava ser redirecionada. Para tanto, esboçou uma resposta à teoria do reflexo através de uma teoria da *expressão*. Benjamin fala em “expressão da economia na cultura” em algumas das anotações ao *Trabalho das Passagens* reunidas no *Konvolut N*²³. Com essas considerações, pretende esclarecer a má compreensão da idéia de sobredeterminação, a sua interpretação determinista, que pode ser lida na teoria do reflexo:

“Marx expõe a correlação causal entre a economia e a cultura. Aqui, o que importa é a correlação expressiva. Não se deve mais expor a gênese econômica da cultura, mas expressão da economia em sua cultura. Trata-se, em outros termos, de uma tentativa de entender um processo econômico como um fenômeno originário, visível de onde procedem todas as formas de vida que se manifestam nas passagens. (e, nessa medida, no século XIX)”²⁴

Esse “fenômeno originário” é, para Benjamin, um momento ao mesmo tempo de restauração e dispersão da historicidade do processo econômico em relação à cultura. Ele

²³ Benjamin, Walter. “Réflexions théoriques sur la connaissance, théorie du progress” in: *Paris, Capitale du XIX^e Siècle, le livre des passages*. Paris: Les éditions du CERF, 1993. Pp. 473-507.

²⁴ Benjamin, Walter. *Op.cit.*, p. 476. N 1a, 6.

instaura com o objeto cultural uma outra temporalidade, que é oposta a noção de desenvolvimento. Esse tempo histórico é uma intensidade, não uma cronologia²⁵.

Jeanne-Marie Gagnebin desenvolveu uma leitura desse fenômeno explicando que história e temporalidade se encontram concentradas no objeto, nesse caso no objeto da cultura, em uma relação intensiva do objeto com o tempo e “do tempo *no objeto*, não extensiva do objeto *no tempo*, colocado por acidente num desenrolar histórico heterogêneo à sua constituição”²⁶.

A história materialista, nessa acepção, procede da coleta, separação e exposição desses objetos. A noção de origem surge para designar construções que provocam o estilhaçamento da “cronologia tranqüila da história oficial”²⁷. Ela é um freio que pára o tempo infinito e indefinido, deixando que o passado, desatado de suas falsas imagens, seja retomado e redimido no tempo atual.

O que Benjamin propunha para o materialismo histórico e para o marxismo era, portanto, uma revolução em seu tratamento dos objetos culturais, que levaria ao entendimento dessas teorias em suas raízes também como fenômenos:

“Essa investigação que trabalha, basicamente, com o caráter expressivo dos primeiros produtos industriais, as primeiras estruturas industriais, as primeiras máquinas, mas também com as primeiras lojas de departamento, as primeiras

²⁵ Gagnebin, Jeanne-Marie. “Origem, Original, Tradução” *in: História e Narração em Walter Benjamin*. SP, Perspectiva, 1994. P.11.

²⁶ *Idem*, p.11

²⁷ *Idem*, p.13.

publicidades²⁸, torna-se importante para o Marxismo de duas formas. Primeiramente, ela irá explorar de que maneira o meio do qual partiram os ensinamentos de Marx o influenciou através de seu caráter expressivo, e não somente através de relações causais; em segundo lugar mostrará esses traços que o próprio marxismo compartilha²⁹ com o caráter expressivo dos produtos materiais que são contemporâneos a ele.”³⁰

A articulação dos fenômenos expressivos, numa narrativa histórica, formula-se a partir de seus objetos, como nos textos sobre Baudelaire. O caráter da tessitura dos textos benjaminianos baseia-se nessa concepção. Nela, intercalam-se história social, crítica de arte e história da arte. Esse é o procedimento de sua história que pretendeu ser materialista: mostrar na análise do material que o conteúdo histórico e social está entranhado na obra de arte e na maneira como ela se manifesta, como fenômeno, para a historicidade que a visa.

A montagem é o método da “apresentação da história”³¹ que exclui a conexão causal e, com isso, também a ideologia do progresso. Ela mostra um tempo intercalado que não é homogêneo nem vazio. A montagem seria uma “espécie de ‘micrologia’ capaz de dar conta da processualidade da história como um *todo*”³². Uma grande construção histórica, no entender de Benjamin, só poderia surgir com base em “minúsculos elementos confeccionados e talhados

²⁸ Ele está aqui comentando os tópicos de seu *Trabalho das Passagens*.

²⁹ Os traços que o marxismo compartilha são precisamente uma concepção da história ainda não completamente expurgada de uma ideologia do progresso e de uma concepção de cultura como herança.

³⁰ Benjamin, Walter. *Op. cit.* p 476. N 1a, 7.

³¹ Machado, Carlos Eduardo Jordão. “Digressão sobre Benjamin”. *in. Um capítulo da história da modernidade estética: Debate sobre Expressionismo*. SP, Editora da Unesp, 1998. p.99.

³² *Ibidem*.

com precisão”, partindo da análise dos pequenos momentos particulares que descobririam em si, “o cristal do acontecimento total”³³.

A montagem benjaminiana propunha não apenas uma relação com os objetos particulares eleitos e arrancados ao *continuum* da história para serem lidos em outro arranjo, mas também uma outra relação do passado com o presente, mostrando como ambos se relacionam. Neste ponto, a noção de *atualização* torna-se central³⁴. Ela está no cerne o centro da crítica à ideologia do progresso, pois é através dela que se funda uma nova concepção de presente. O presente tal qual ele nos foi legado também é parte da história da catástrofe que a intervenção do historiador deveria interromper:

“O dom de despertar no passado as centelhas de esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer.”³⁵

A dialética do sonho e do despertar, que Benjamin desenvolveu no *Trabalho das Passagens*, deve realizar a dissolução do mito no espaço da história, liberar as forças do passado que dormem no “era uma vez do historicismo”.

Na consciência coletiva, imagens do Novo e do Antigo se interpenetram. Elas são imagens do desejo onde o coletivo procura tanto suprimir quanto transfigurar as carências do produto social, bem como as deficiências da ordem social da produção. Essas imagens

³³ Benjamin, Walter. N 2, 6, tradução: Machado, Carlos Eduardo Jordão. *Op.cit.* p.99. Cf. Benjamin, Walter. *Paris Capitale du XIX Siècle, Le Livre des Passages*. Paris, CERF, 1993. P. 477.

³⁴ Cf. Machado, Carlos Eduardo Jordão. *Op.cit.* p.101.

³⁵ Benjamin, Walter. “Sobre o conceito da história” in: *Obras Escolhidas I*. SP, Brasiliense, 1993. pp.224-225.

pretendem também afastar-se daquilo que consideram o “antiquado”, que corresponde efetivamente ao mais recente. Elas elaboram plasticamente o novo fazendo-o orientar-se em direção ao passado mais remoto.³⁶

As formas do sonho de uma época são aquelas que melhor caracterizam um momento. Se “bem interpretadas, são da mais alta importância prática”, pois “elas nos fazem ver o mar sobre o qual navegamos, e o rio de onde nos separamos”. É assim que a ‘crítica’ do século XIX deve *intervir*. Ela deve se debruçar não sobre “o mecanismo e o maquinismo” dessa época, mas sobre “seu historicismo narcótico, sua paixão por máscaras, onde se esconde entretanto um sinal de verdadeira existência histórica.”³⁷ O que precisa ser feito é a pré-história do século XIX, pois:

“O momento pré-histórico no passado não é mais dissimulado como antes – e essa também é uma consequência da condição da técnica – pela tradição da igreja ou da família. A velha atmosfera de horror pré-histórico envelopa já o mundo de nossos pais porque nós não somos mais ligados a eles pela tradição. Os universos familiares se desagregam mais rápido, o elemento mítico que eles contêm se manifesta mais rapidamente, mais brutalmente, é necessário reconstruir bem mais rápido um universo familiar totalmente diferente, que lhe será oposto. É assim que o elemento da técnica se apresenta do ponto de vista da pré-história atual.”³⁸

³⁶ Benjamin, Walter. “Paris, Capital do Século XIX” in: Kothe, Flávio (org.) *Walter Benjamin. Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo, Ática, 1991. p.32. (Tradução Kothe modificada).

³⁷ Benjamin, Walter. *Paris, Capitale du XIX Siècle, le livre des passages*. Paris: Les éditions du CERF, 1993. p.408. K 1a, 6.

³⁸ *Idem*, p.478. K 2a,2.

O momento pré-histórico do passado é mítico. A pré-história do século XIX é a história desses momentos, que são seus fenômenos expressivos. Ela os ataca, isto é, encontra-os, no momento em que aparecem para o presente. A pré-história precisa ser encontrada porque a *história* do século XIX que nos foi contada padece do esfacelamento que o “era uma vez” do historicismo pretende esconder. É preciso uma nova leitura do século XIX, tomado como fenômeno originário, a partir dessa noção de pré-história, de modo a escova-lo “a contrapelo”, dialeticamente, em confronto com a *história* do século XIX – que é a nossa recepção dele legada pela tradição do tempo homogêneo e vazio. Também ele precisa ser confrontado com o nosso próprio presente. A imagem do “salto de tigre em direção ao passado”, exposta na Tese 14³⁹ é a expressão plástica desse conceito de passado destacado da tradição para ser relido, num céu histórico liberto do efeito “narcótico” da transmissibilidade historicista.

Fazer a pré-história do século XIX significaria assim refazer a trama que leva à imagem que temos do século XIX, enxergar outras possibilidades para essa história, como campo construtivo aberto e assim ter clareza quanto ao presente – da maneira como se deve agir no presente. Eleger Baudelaire como figura paradigmática desse estudo significava enxergá-lo dentro dos limites de sua época, levando esses limites ao extremo para mostrar, dialeticamente, que esse passado poderia ter sido outro. Enxergar o século XIX no poeta Charles Baudelaire significa encontrar esse século problematizado na experiência do poeta, em sua “carne”. No seu fracasso, enxergar uma crítica possível que salve a época para *nós*, e assim faça justiça

³⁹ Benjamin, Walter. “Sobre o conceito da história”, in: *Obras Escolhidas*, v.1. São Paulo, Brasiliense, 1993, p. 229-230.

àqueles que sucumbiram. É na impossibilidade e na experiência da derrota do poeta que o historiador Walter Benjamin procurava encontrar uma outra saída para o seu presente.

Esse procedimento encontra e critica, também, através da história, a idéia da modernidade no justo momento de sua morte. Do mesmo modo que no procedimento alegórico só se pode falar daquilo que já está morto, Benjamin só pode fazer a crítica da modernidade no momento em que ela capitula diante do fascismo. É precisamente essa inflexão que parece ser o “segredo de Estado” do procedimento benjaminiano, pois a sua apresentação da história procura resolver o dilema de como tornar possível para *nós* retomar os fios das soluções contidas nas ilusões malogradas e, assim, construir um outro presente. A crítica que Benjamin faz das ilusões do século XIX, portanto, visa a crítica das ilusões presentes no Século XX.

Capítulo 2

O sentimento do tempo e da história em Flaubert e a crítica de Lukács

*Vous chantez la chair sans l'aimer d'une façon triste et détachée
qui m'est sympathique. Ah! Vous comprenez l'embêtement de
l'existence, vous!*

Flaubert, Carta a Baudelaire

I

O romance *Educação Sentimental* de Gustave Flaubert consistiu num marco da literatura moderna, entre outros motivos, por demonstrar um tratamento do tempo totalmente novo. Marcel Proust, ao responder, nos idos da década de vinte, às críticas endereçadas à Gustave Flaubert feitas pelo conhecido crítico Alphonse Thibaudet, evocou o sentimento do tempo, o animismo das coisas, a rítmica da linguagem ao falar do espaço, lembrando a presença destes já nas primeiras páginas de *Educação Sentimental*:

“eu fiquei estupefato em ver tomado como pouco dotado para a escrita um homem que, pelo uso inteiramente novo e pessoal do passado simples, do imperfeito, do participio presente, de certos pronomes e de certas preposições, renovou nossa

visão das coisas tal como Kant, com suas categorias, as teorias do conhecimento e da realidade do mundo exterior.”¹

Para Proust, as páginas de Flaubert não têm precedente na literatura. Elas, com seu desfile contínuo, monótono, morno, indefinido das coisas, assemelhar-se-iam a “esteiras rolantes”. A Flaubert importava exprimir o conjunto de uma visão, sem, no intervalo, emitir uma palavra de espírito ou um traço de sensibilidade, dado que admirava tanto Proust, diametralmente oposto a ele em suas pretensões literárias. “Que as coisas tivessem tanta vida quanto os homens”, era a intenção de Flaubert, pois, como explica Proust, “é a razão que, ao refletir sobre os fenômenos visuais, atribui-lhes causas exteriores; na nossa primeira impressão essa causa não está implicada”². Proust nota que o subjetivismo *moderno* de Flaubert se expressa num emprego novo dos tempos de verbo, das preposições, dos advérbios, que têm na frase nada mais do que um valor rítmico. Um estado que se prolonga, como exemplifica Proust, é indicado pelo pretérito imperfeito, não pelo gerúndio. Logo na segunda página do romance, expressa-se a inovação: toda ela é feita desses imperfeitos, principalmente quando se introduz uma mudança, uma ação, cujos protagonistas são geralmente as “coisas” – “a colina se abaixava” por exemplo. Frequentemente a passagem do pretérito imperfeito ao perfeito é indicada por um particípio presente, que assinala a maneira como a ação se produz, ou mesmo o *momento* em que ela se produz – “ele contemplava os campanários (...) e logo a seguir, Paris desaparecendo, deu um grande suspiro”³. Essa atividade de coisas, de animais, como sujeitos das frases, obriga uma variedade de verbos. Segundo Proust, deveria se falar de um imperfeito

¹ Proust, Marcel. *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*. Paris, Editions Complexe, 1987. P.63.

² *Idem*, p.68.

³ Essa tradução é mais ou menos literal.

eterno se fosse permitido qualificar de eterno um passado indefinido, “onde ao contrário, na maioria das vezes, entre os jornalistas, o eterno não designa, e com razão, um amor, mas um *foulard* ou um guarda-chuva”⁴. Esse eterno imperfeito, composto em parte de falas de personagens, é reportado habitualmente em estilo indireto para que seja confundido com o resto; deste modo, muda inteiramente o aspecto das coisas e seres. O estilo de Flaubert condensa um gênero de *tristeza* advinda da ruptura dos hábitos e da *irrealidade* do cenário nesse imperfeito que se decalca não somente sobre as falas, mas sobre toda a vida das pessoas. Ele pode ser interrompido pelo pretérito perfeito, mas esse se torna como o outro algo indefinido, que se prolonga:

“Ele viajou, ele conheceu...”

O pretérito perfeito de Flaubert quase inverte o sentido usual dos tempos da língua francesa, dando a noção de grandes massas de tempo. Muitas vezes é substituído pelo imperfeito, afim de precisar alguma ação, o que seria usualmente inverso: “mais la violence du premier les lui rendait insipides”⁵. Proust, comparando a construção do livro à aquela de um quadro, afirma que no “plano inclinado do imperfeito”, “conjunto de meias tintas”, o presente do indicativo opera um reendereço, lança uma iluminação furtiva de dia pleno que distingue as coisas, que se tornam uma realidade mais durável⁶.

Nesse quadro, o “et” marca uma pausa em uma medida rítmica e o divide. Uma nova parte do quadro começa, como uma onda que, em refluxo, novamente forma-se. Esse “et”,

⁴ *Idem*, p.70.

⁵ *Idem*, p.71.

⁶ *Ibidem*.

que está quase sempre no começo de uma frase subordinada e não termina quase nunca uma enumeração, separa as partes do quadro. Assim, Flaubert cria uma visão nova, recusa sua virtuosidade de escritor, a “facilidade” nata da escrita para levar a cabo a tarefa de fazer com que a língua diga o seu próprio tempo. Por esse motivo, diziam que não sabia escrever, como, pode-se acrescentar, depois diriam que Cézanne, por exemplo, que criaria toda uma nova maneira de ver a pintura, não saberia pintar.

Proust mostra que Flaubert utiliza os advérbios, as locuções, sempre da maneira mais “chula”, desatenta, da forma mais pesada, para dar massa às frases compactas. Ele também não teme o peso de certos verbos, de expressões vulgares (o verbo “ter” é empregado constantemente, como lembra Proust, onde um escritor de “segunda ordem” procuraria nuances mais delicadas - as casas *tinham* jardins suspensos, as quatro torres *tinham* telhados pontudos), mas justamente essas características alimentam a admiração do outro romancista, por “esses materiais pesados que a frase de Flaubert eleva e deixa cair com o barulho intermitente de uma escavadeira”⁷ As frases lançadas por sua “boca de escavadeira” tem o ritmo dessas máquinas que servem a retirar entulhos.

Proust reconhece em sua análise o atributo inaugural em Flaubert, o sentimento do tempo. As coisas *passam, fazem*, etc. e o herói é apenas seu espectador passivo, não age sobre elas, mas ao contrário, as recebe e as sofre.

O herói de Flaubert, Frédéric Moreau, é, portanto, um ser totalmente desprovido de motivação. A *Educação Sentimental*, justamente, faz um longo narrar de sua vida, sem que em nenhum momento vejamos os personagens tomando uma parte ativa na ação:

⁷ *Idem*, p.77.

“...e o tédio, vagamente difuso, parecia tornar o aspecto dos personagens ainda mais insignificante.”⁸

Com essa frase já no início do romance, Flaubert adverte sobre qual será a tônica da ação “frouxa” que será narrada no livro. Desde a sua linguagem o romance faz um nivelamento do pensamento e da ação em relação às coisas, eles têm a mesma espessura e visibilidade, não se distinguem, “deslizam”, em igualdade de condições, sobre a sua incansável “esteira rolante”.

Cunhada na moderna da ideologia, pode-se dizer que a percepção do mundo retratada por Flaubert nivela todos os acontecimentos. No horizonte desse tempo nivelador está o esvaziamento espiritual da burguesia. O tempo descrito, portanto, é o tempo moderno, esse sentimento é o sentimento burguês da história, como o identifica Lukács. Aqui encontra-se um correspondência entre Proust e Flaubert, pois Proust começa a narrativa de *Em busca do tempo perdido* sem a certeza de nada, o que o transforma em herdeiro direto de Frédéric Moreau.

Flaubert sabe dar com maestria a impressão desse tempo. Para Proust, a coisa mais bela do livro não é uma frase, mas um “branco”. Flaubert acaba de descrever, durante longas páginas, as ações mais insignificantes de seu protagonista. Este vê um agente marchar com sua espada sobre um insurrecto que cai morto: “E Frédéric, bestificado, reconheceu Sénécal!”

Do assombro do rosto de Frédéric segue-se uma enorme interrupção da narrativa. Um corte que acentua uma transição; repentinamente a medida do tempo transforma-se, horas passam a ser anos, décadas. Segundo Proust, Flaubert é o primeiro a se “desembaraçar do parasitismo das anedotas e da escória da história”, o primeiro “a traduzir em música as

⁸ Flaubert, Gustave, *op.cit.*, p.50.

transformações do tempo”.⁹ A *Educação Sentimental* faz, portanto, a passagem do tempo moderno, e para o tempo moderno.

Segundo o ensaio de Claudine Gothot-Mersch que serve de introdução à edição da *Educação Sentimental* da editora Flammarion, o romance desconcertava seus contemporâneos. Designado “romance moderno parisiense” por Flaubert, seu intuito era se inspirar no *Romance dos Treze*, de Balzac que narra a trajetória de arrivistas, entre eles o famoso personagem de sua *Comédia Humana*, Eugéne de Rastignac, que, entretanto, é visto inaugurando sua vida em *O Pai Goriot*, numa trajetória completamente oposta a Frédéric Moreau. Deveria também mostrar que “o sentimentalismo (seu desenvolvimento após 1830) segue a política e reproduz-lhe as fases.”¹⁰ Seu objetivo era fazer

“ a história moral dos homens de minha geração; sentimental seria mais verdadeira. É um livro de amor, de paixão: mais de paixão tal como ela pode existir hoje, isto é inativa.”¹¹

Sua história deveria se modelar sobre a vida política, tomar sentido fora do destino individual, pelo intermédio da geração. O *Journal* dos irmãos Goncourt testemunhou que Flaubert queria fazer com que tudo entrasse em seu romance moderno – o movimento de 1830, a fisionomia de 1840, de 1848 e do Império – “Eu quero prender o oceano em uma

⁹ Proust, Marcel, *op.cit.* p.79.

¹⁰ Flaubert, Gustave. *Carnet 19. Apud.* Gothot-Mersch, Claudine, *loc. cit.*, p. 7.

¹¹ Flaubert, Gustave. Carta a Mlle Leroyer de Chantepie, 6 de outubro de 1864. *Apud.* Gothot-Mersch, Claudine, *loc. cit.*, p.8.

garrafa”¹².

A ação do livro começa em 1840 e termina em dezembro de 1851, à exceção dos dois últimos capítulos, cronologicamente separados do resto. Flaubert sintetizou em dois fins, 1840, fim do 1º capítulo, e, 1851, fim do 2º capítulo, talvez por uma necessidade da narrativa, mas é possível que assim tenha feito para explorar melhor suas próprias lembranças, fundamentais para a construção do livro. O sentimental, portanto, vem da experiência pessoal; o histórico, da pesquisa sobre fontes documentais, mas também dos fatos vividos, pois Flaubert utilizou-se de suas notas tomadas quando correu a Paris para “assistir” as cenas da revolta de junho 1848 na companhia de Maxime du Camp, memorialista do evento.¹³

Como testemunha da história e leitor dos socialistas, de jornais, revistas e dos memorialistas, Flaubert obtém como resultado o fato que nas cenas históricas e, particularmente, as das jornadas de fevereiro, o detalhe mais anódino se revela autêntico. Mas os fatos e os fatos vividos se misturam num jogo em que se vai do explícito ao implícito, até a elipse; perseguindo uma marcha que conduz ao jogo de incerteza e de ambigüidade que pretendia¹⁴.

A história do período é tratada através de uma documentação abundante. Esse tratamento era para Flaubert o modo de expressar sua raiva pela época, sua vontade de “dissecar uma vingança”, como se expressou em carta à George Sand¹⁵. Pintar, “*tout bonnement*”¹⁶, aquilo que o exasperava. Obsessão e imparcialidade através da abundância dos documentos são expressões

¹² Flaubert, Gustave. *Apud* Gothot-Mersch, Claudine, *loc. cit.*, p.8.

¹³ Gothot-Mersch, Claudine, *loc. cit.*, p.12.

¹⁴ *Idem*, p.13.

¹⁵ Flaubert, Gustave. Carta a George Sand, 18 de dezembro de 1847. *Apud* Gothot-Mersch, Claudine., *loc.cit.*, p.14.

¹⁶ *Idem*, p.14.

de sua procura por uma forma que traduzisse sua intenção de não exprimir uma opinião, mas objetivamente fazer uma crítica velada ao seu próprio tempo:

“qual forma deverá ser empregada para exprimir, porventura, sua opinião sobre as coisas desse mundo, sem se arriscar a se passar, mais tarde, por um imbecil?”¹⁷.

Trata-se portanto de garantir a exatidão da pintura narrativa, do caráter irrefutável dos fatos, barrando de antemão objeções possíveis da posteridade. A documentação é um dos sustentáculos da ambição à objetividade dada pela escrita. Paris, como paradigma da vida moderna, aparece no centro dessa ambição.

Mas a imparcialidade da narrativa era modo de garantir a validade da *história moral* que pretendia fazer de sua geração, portadora, segundo Flaubert, de um romantismo atrasado, degradado, que continuara a viver, sob Luís Filipe, as revoltas e os sonhos nascidos sob a restauração, que veria seus sucessos se inverterem, e o Segundo Império nascer da II República. A *Educação Sentimental* pretendeu ser deste modo, um testemunho de primeira ordem ao fazer a história dessas vidas perdidas¹⁸.

Flaubert colocou em cena, através dos personagens da intriga, uma grande gama de tendências e grupos políticos, mas duas forças muito importantes na história da época não têm nenhum representante direto: os camponeses e os operários. A ausência dos primeiros encontra justificativa no ambiente urbano do cenário do romance, apesar de se saber, desde Marx, do papel decisivo que tiveram na política da época, desde o reforço do sentimento de

¹⁷ Flaubert, Gustave. Carta do dia 6 de abril de 1853, *Apud* Gothot-Mersch, Claudine., *loc.cit.*, p.15.

¹⁸ Gothot-Mersch, Claudine, *loc.cit.*, p.16.

descontentamento generalizado até a eleição de Luís Bonaparte. Flaubert representou os operários, mas sem individualizá-los. Ao contrário, a percepção desses é sempre difusa, imprecisa, dentro da “massa”. Eles podem ser o “povo”, o “populacho”, a “multidão”. Estão presentes nas revoltas, mas como coletividade, não se encontram individualizados nas personagens do romance¹⁹.

Comparando-se a *Educação Sentimental* a *Lutas de Classe na França 1848-1850*, como o esboçou Claudine Gothot-Mersch, entretanto, pode-se ver que muito do que Flaubert tomou como fatos significativos para o seu romance, Marx também pôde indicar a importância:

“Todos os realistas transformaram-se em republicanos e todos os milionários de Paris em trabalhadores”.²⁰

Disse M. Dambreuse, um dos personagens aristocratas de Flaubert:

“Já que, enfim, mais ou menos, todos somos operários!”²¹

A massa, os operários estão subentendidos, aparecem de maneira inconsciente - não são força organizada, visível como classe dentro do romance. Apenas a partir de 1848, como Marx havia dito, passaram a ser reconhecidos pela sociedade. Quanto a imprecisão da época, Marx e Flaubert a encaram com um espírito parecido. O que se diz do período no texto de Marx pode se dizer dessa educação de Frédéric :

¹⁹ *Idem*, p.17.

²⁰ Marx, Karl. *Apud* Gothot-Mersch, Claudine, *loc.cit.*, p.15.

²¹ Flaubert, Gustave. *Apud* Gothot-Mersch, Claudine., *loc.cit.*, p.15.

“...heterogênea mistura de contradições clamorosas. Constitucionalistas que conspiram contra a Constituição, revolucionários declaradamente constitucionalistas, Assembléia Nacional que se quer onipotente e parlamentar, uma Montanha paciente que se consola de suas derrotas com profecias de vitórias futuras, realistas que são como senadores romanos da República, que mantêm no exílio as casas reais que gostariam de restaurar e mantêm na França a república que odeiam, um Executivo que faz da sua debilidade sua força e sua respeitabilidade de seu desprezo, uma república que é a infame conjunção de duas monarquias, a restauração e a de julho, com rótulo imperialista, alianças cuja primeira cláusula é a garantia de separação, lutas cuja primeira lei é a indecisão, agitação desenfreada e sem sentido em nome da tranqüilidade, os mais solenes sermões sobre a tranqüilidade em defesa da revolução.”²²

Gothot-Mersch lembrou outra descrição do 18 Brumário que poderia tranqüilamente passar como uma evocação do ambiente do romance:

“paixões sem verdade, verdade sem paixões, heróis sem feitos heróicos, história sem acontecimentos; desenvolvimento cuja única força propulsora parece ser o calendário, fatigante pela constante repetição das mesmas tensões e relaxamentos; antagonismos que parecem evoluir periodicamente para um clímax, unicamente para se embotarem e desaparecer sem chegar a resolver-se; esforços pretensiosamente ostentados e terror

²² Marx, Karl. “O Dezoito Brumário de Luís Bonaparte” in: *Marx. Manuscritos Econômicos Filosóficos e Outros textos Escolhidos*. Coleção Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

filisteu ante o perigo de o mundo acabar-se, e ao mesmo tempo as intrigas mais mesquinhas e comédias palacianas representadas pelos senhores do mundo que, em seu *laissez aller*, recordam, mais do que o dia do juízo final, os tempos da Fronde (...) Se existe na história do mundo um período sem nenhuma relevância é esse. Os homens e os acontecimentos aparecem como Schlemihl²³, invertidos, como sombras que perderam seus corpos²⁴.

Os acontecimentos de 1848 são um fracasso tal qual a vida de Frédéric, herói de Flaubert. Na análise de Marx, entretanto, “do mal sai o bem”, fazendo surgir uma contra-revolução poderosa que chamava ao combate. O proletariado, nessa análise, toma consciência de si, e se torna verdadeiramente revolucionário. O momento do ensinamento da derrota não acontece na narrativa de Flaubert, 1848 é apenas um reflexo, uma caricatura, como notou Gothot-Mersch.

O sentimento expresso por Baudelaire, como será exposto mais adiante, ainda que não apareça na forma da consciência histórica, se apropria da força da derrota, da fúria por sua própria condição de classe que o insatisfaz, e da fúria do proletariado, diante do mesmo acontecimento histórico de tal ponto que disso surge a verdade sobre a condição histórica, caminho que também foi tentado por Flaubert, ao pintar tão depreciativamente a sua própria classe.

Tragédia e farsa são elementos que estão no discurso dos três, Marx, Baudelaire e Flaubert. Baudelaire chamou o episódio “minha embriaguez de 48”, Marx formulou a tese da

²³ Herói de Adelbert von Chamisso, em *Peter Schlemihl*, que vende sua sombra por riquezas, pondo-se depois a procurá-la pelo mundo.

²⁴ *Ibidem*. Estendi a citação de Gothot-Mersch com a continuação do texto de Marx que considereei apropriada.

história como teatro que se encena duas vezes, como tragédia e farsa. Em Flaubert, o amor que no grande romance se mostrava sempre como tragédia, só podia se mostrar como farsa.

Não que Frédéric, seu herói, não amasse Mme. Arnoux, a heroína imprecisa do romance, mas, *em 48 já não era mais possível amar*, e, desse modo, o herói faz tudo para negar seu amor, desaprender o amor romântico e ter um amor burguês por Rosanette, feito do interesse, do desapego, da simples fruição de si. Esse amor torna-se um pastiche de amor, e a imitação repercutindo ao infinito, se esvazia de todo sentido.

Somente como ilustração, Gothot-Mersch anotou que todos os personagens do romance, em certa medida, representam o teatro da farsa: Sénécál imita Blanqui, que imitava Robespierre; Compain ressuscita a cerimonia da cabeça de veado do Termidor; traços de Monsieur Arnoux se assemelham aos de Napoleão I; Hussonet, um dos personagens encarregados de iluminar o lado bufão dos acontecimentos, não crê em nada, se ri de tudo, desmistifica os acontecimentos e aponta para o seu lado farsesco. 1848, enfim, é apresentado como uma blague de 1789.²⁵

A *Educação* é um livro sem indulgência, mas que procura evitar o que Flaubert interpretava como sendo os *excessos* presentes em 48: a adulação do povo em fevereiro, a raiva de classe em junho²⁶. O livro mostra um desprendimento para com qualquer classe, que é classista. Essa característica, em sua contradição, é libertária e ao mesmo tempo carrega um lado reificado, precisa ser vista como um sentimento frente a história. O livro era uma vingança de um burguês contra os burgueses. Eles são pintados com as piores tintas, sua vilania, mesquinhez, não cessa de ser mostrada. Mas também demonstra um sentimento da história, que se volta

²⁵ *Idem*. P.19-20.

²⁶ *Idem*. P.20.

contra a vida burguesa, mas que só poderia ter surgido no meio intelectual burguês, pois seu distanciamento esclarecido não tem *organicidade* com o mundo social, e é socialmente condicionado para tanto. A recusa indiferenciada de toda atitude política tem um lado conservador. E a recusa de toda esperança contida no livro, como lembrou Lukács, dá, por assim dizer, expressão de uma característica da estética burguesa no período pós-18 48: o escapismo. O seu sentimento é o do sobrevivente da derrota, cuja culpa por ter sobrevivido dilacera e destrói toda esperança de mudança.

Não ha livro mais desesperado portanto, como atestou Claudine Gothot-Mersch²⁷. Talvez somente as *Flores do Mal*. No final da contas é o vazio que fica, como fixa o dialogo final entre os dois amigos, Deslauriers e Frédéric:

“e eles resumiram suas vidas.

Eles dois perderam tudo; esse que havia sonhado com amor, aquele que havia sonhado com poder. Qual teria sido a razão?

– Talvez seja a falta de linha reta, disse Frédéric.

– Para você, talvez seja. Eu , ao contrário, eu pequei por excesso de retitude [...] Eu tinha lógica demais, e você sentimento.

Depois, acusaram o acaso, as circunstâncias, a época em que nasceram²⁸.

O fracasso na vida privada era o mesmo na vida pública, a sintaxe os coloca em paralelo. Como queria Flaubert, combinação íntima entre o sentimental e o político, cujo

²⁷ Gothot-Mersch, Claudine, *loc.cit.*, p.21.

²⁸ Flaubert, Gustave. *Éducation Sentimentale*. Paris, Flammarion, 1985. P.508.

testemunho é a própria unidade que livro constrói entre os dois aspectos. Como já havia deplorado um crítico do XIX, Saint-Réné Taillandier, a educação do personagem principal foi a educação da sociedade parisiense durante todo um período da história. O tédio, a fraqueza, a tolice de um estudante apaixonado testemunharam o destino de uma geração²⁹.

O paralelismo dos acontecimentos, que corre sempre o risco de ser arbitrário ou enganoso, em muitos momentos do livro se revela procedente como apontou Gothot-Mersch. O despertar para o amor no Capítulo I segue-se do anúncio de um novo “1789”. No final da segunda parte a revolução é iminente, e Frédéric espera logo torna-se amante de Mme. Arnoux. Algumas páginas adiante e o *slogan* político da reforma, imediatamente após o fracasso da revolução/consumação do amor com Mme. Arnoux, é aplicado por Frédéric quando vai possuir Rosanette. O fracasso das esperanças sentimentais e matrimoniais corresponde ao 2 de dezembro da revolução, simbolizado na morte de Dussardier. Em junho de 48, até mesmo esse revolucionário havia se enganado tanto no plano político quanto no privado: combatera junto à guarda nacional, que acabaria por matá-lo, e se ligara amorosamente à Vatnaz. O “branco”, do qual falou Proust, do penúltimo capítulo da *Educação*, traduz a desmoralização de Frédéric, corresponde ao descaramento da política a partir do 2 de dezembro – o golpe histórico reencontra aquele da vida privada³⁰.

Mais do que falar em paralelismo, como faz Gothot-Mersch, talvez fosse melhor falar em correspondências, o que nos remeteria também a questões estéticas. Pois o que Flaubert pretendia não era relacionar os fatos da vida privada aos fatos da história, mas sim revelar um estado psicológico ou moral da vida política da época, em outras palavras um *sentimento da*

²⁹ Gothot-Mersch, Claudine, *loc.cit.*, p.21.

³⁰ *Idem.* P.22.

história. O que dava, para ele, a chave para a geração de Frédéric era o sentimentalismo: “neste se encontram história e história privada”³¹. O sentimentalismo do amor de Frédéric por Mme. Arnoux, foi de um culto exagerado e que o paralisou, era inativo. O sentimentalismo dos revolucionários teria sido do tipo que os impediu de ter clara a sua situação e os colocou ao lado daqueles que deveriam ser seus adversários na luta. Foi um sentimentalismo na exaltação da fraternidade – “enquanto deveria se estar ocupando de justiça” – nas palavras de Flaubert. Um excesso de sensibilidade e falta de visão. Como Frédéric, os revolucionários de 48 haviam tido “sentimento demais”³².

Frédéric completara sua educação sentimental renunciando à sua grande paixão, e Deslauriers, seu amigo, acalmara-se quanto à política – ambos terminam negando totalmente seus mais caros sonhos juvenis. Eles constataram que sentimento em demasia não os havia levado a nada, mas também consideraram que a ausência de sentimento, presentes no excesso de lógica e de retidão de Deslauriers, igualmente fora fracassada. Entretanto, não se pode dizer que aprenderam com essa experiência de fracasso. E talvez a certeza dolorosa que os imobilizou tenha sido uma aceitação da própria mediocridade, um conformismo, que, mesmo causando alguma dor, pôde ser reconfortante.

A estrutura do romance de Flaubert atesta esse retorno ao “ponto morto” de toda uma geração, ela condensa a idéia de que a história não é um progresso para um devir melhor³³. A intriga, acompanhando essa noção, não avança regularmente para um fim, não se desenrola no ritmo vertiginoso de um Balzac por exemplo. Não se tem nem história da ascensão, nem história da queda dos personagens. A ação se desenrola mais vivamente apenas no último

³¹ *Idem*. P.23.

³² *Idem*. P.23.

³³ *Idem*. P.24.

capítulo da II parte, mesmo tendo ela sido anunciada desde o primeiro capítulo, no amor a primeira vista de Frédéric e nas previsões políticas de Deslauriers. O livro trabalha assim com o gosto por preparativos e o imobilismo diante deles³⁴.

Mesmo que a conclusão reencontre o início ao fazer o balanço das pretensões de vida dos personagens, Gothot-Mersch explica que essa não é a estrutura da “moral da história” como dos contos, mas ao contrário, coloca em parênteses toda história³⁵. Ela põe em cheque toda a vida que fora narrada. O tempo que se apresenta ao final não é o futuro, nem a eternidade da vida redimida, é o tempo vazio do sempre igual que se repete infinitamente.

A outra face do imobilismo, proveniente da ausência de experiências interiorizáveis em aprendizado, é a agitação. A época é de “contornos confusos”, como avisara Marx. A agitação funciona para o leitor como um fenômeno compensatório, criando a ilusão de uma ação³⁶. Acontecem muitas coisas para Frédéric, mas ele mesmo não faz nada, elas parecem cair sobre a sua cabeça.

A ilusão de movimento se dá tanto nas próprias intermitências do coração de Frédéric quanto nas suas intermináveis buscas pela família Arnoux, constantemente transferindo-se de moradia. Arnoux e quase todos os amigos de Frédéric mudam também constantemente de atividade, de opiniões, de relações. Flaubert faz reinar o *acasó*, constrói abertamente inúmeras coincidências, justapõe acontecimentos, para mostrar a esterilidade do período, feito de agitação vã, oscilando entre o sonho e a lembrança, a esperança e o arrependimento³⁷. O grande vazio da *Educação*, muitas vezes frustrante, espira-se no fato de que seu movimento

³⁴ *Idem*. P.24.

³⁵ *Idem*. P.25.

³⁶ *Idem*. P.25.

³⁷ *Idem*. P.25.

interno se reduz a um deslizamento direto da esperança para a lembrança, sem passar pela plenitude do vivido; muitas vezes é uma nostalgia do que nunca *foi*. O dialogo final entre o casal de amantes frustrado é exemplar nesse sentido,

Mme. Arnoux:

“– O que importa, nós sempre nos amaremos muito!”

Ao que completa Frédéric:

“– Mas sem nos pertencer!”³⁸

Desde o início do livro, Flaubert nos anunciava Frédéric como um herói que se via póstumo: “eu teria feito qualquer coisa por uma mulher que me tivesse amado”.

Com esses exemplos Gothot-Mersch demonstrou que o vazio da narrativa é paralelo àquele da história. Frédéric é um “homem de todas as fraquezas”, de “prodigiosa covardia”, “paralisado pelo medo do insucesso”, ou pela “possibilidade de sucesso”³⁹, ele tem “nervos de moça”, no dizer de seu amigo Deslauriers. Ele é preguiçoso, cheio de veleidades, começa tudo e não leva nada a cabo⁴⁰. É inerte. Ele sofre de uma neurose típica aos jovens burgueses da época, não consegue fazer coincidir sobre a mesma mulher o amor e o desejo. Seu ideal sempre se degrada na ação, e o desejo apenas latente torna-se preferível à sua realização. Mme. Arnoux é o centro do mundo para Frédéric, mas é um centro ao qual não se pode chegar, um segredo do qual não se tem a chave. O episódio do leilão traz um emblema dessa situação, o

³⁸ Flaubert, Gustave. *Éducation Sentimentale*. Paris, Flammarion, 1985, p.502.

³⁹ Flaubert, *Apud*, Gothot-Mersch, Claudine, *loc.cit.* 26.

⁴⁰Gothot-Mersch, Claudine, *loc.cit.* 26.

cofre em forma de coração que pertencia a Mme. Arnoux cuja visão na mão de Mme. Dambreuse tanto ultraja Frédéric. Flaubert torna até mesmo o físico de Mme. Arnoux difícil de discernir.

A *Educação* é de heróis que não o são, que não propõem nenhuma identificação agradável ao leitor (mas um leitor moderno forçosa e melancolicamente encontra identificação), adultérios platônicos, uma história sem coerência, onde dita o acaso. O título, *Educação Sentimental*, poderia lembrar uma evolução, um aprendizado positivo, mas aqui o sentido da educação não é do romance clássico de formação, mas é negação dessa idéia ou atestado de sua impossibilidade ou falência. Para falar em termos benjaminianos, um romance que narra a perda do caráter da experiência, como ele desenvolveu em seu ensaio “O Narrador”, e também no sentido da poesia de Baudelaire.

A ausência de uma organização explícita, a desproporção dos capítulos, a frequência de atividades repetidas, bailes, visitas, jantares faz com que só através de diversas leituras se possa fixar uma determinada conversa ou um episódio. A clareza com que inúmeros pequenos acontecimentos são narrados é o perfeito contraponto à indecisão que é fio condutor do romance, fica-se sob um dilúvio de detalhes, ressentindo por assim dizer, o exagero da proximidade. A descontinuidade aparece ainda sistematicamente no tratamento das descrições dos personagens bem como em suas falas. O narrador muitas vezes se retira do jogo ou se confunde com as personagens, recusando-se em dar sua opinião ou garantir a narração, e constantemente solta pistas falsas sobre o desenrolar da ação.

A antecipação que o romance faz do estado psíquico moderno não foi compreendida pelos contemporâneos. O livro fracassou, e seu insucesso foi assim explicado por Maxime du Camp:

“a massa de leitores não compreende mais do que as situações claras. O público escuta quando lhe dizemos sim ou não; mas, quando não dizemos sim ou não, ele não entende.”¹¹

Não obstante, é muito instrutivo notar que o testemunho de um seu contemporâneo, Baudelaire, saudava a inovação dos romances de Flaubert. Em “Gustave Flaubert, Madame Bovary et la Tentation de saint Antoine”¹² diz:

“Os últimos anos de Luís Felipe viram as últimas explosões de um espírito ainda excitável pelos jogos da imaginação; mas o novo romancista se achava em face a uma sociedade absolutamente usada - pior que usada - embrutecida e glutã, que não tinha horror senão da ficção e amor somente pela possessão.”

Por esse motivo era grandeza do romancista, entusiasta do belo, vingar-se dessa sociedade, dessas “velhas almas”, que não conhecem o que amariam, que desdenham o grande, que se coram e se machucam diante da verdadeira paixão. Ele deveria ser vulgar na escolha de seu tema, pois a escolha de um grande tema seria uma impertinência para o leitor de sua época. O afastamento da opinião também era arma do romancista: ser feito de gelo quando todos se desmanchassem em emoções, ser objetivo e impessoal, assim ditava a escola. Deveria poder *aproveitar-se* “da confusão dos espíritos e da ignorância universal”, “esticando” um estilo “nervoso, pitoresco, sutil, exato” por debaixo da “tela ordinária” dos acontecimentos. Para

¹¹ *Apud.* Gothot-Mersch, Claudine, *loc.cit.* 28.

¹² *Oeuvres Complètes.* Paris, Seuil, 1988.

atender às necessidades da narrativa moderna, tornava-se necessário aprisionar os sentimentos “mais quentes e mais revoltosos” nas “aventuras mais triviais”, as “palavras mais solenes e decisivas nas bocas mais sujas”⁴³.

O novo romancista tem as qualidades do estilo, do arranjo pitoresco, da descrição do meio em superabundância. Não precisa preocupar-se com elas, ele caminha apoiado pela análise e pela lógica, provando assim que todos os temas são indiferentemente bons ou maus, segundo a maneira em que são tratados, e que os mais vulgares podem se tornar os melhores. Já se pode vislumbrar que essa é também uma descrição da própria poesia de Baudelaire.

A agudeza dessas características observadas pelo poeta, era, entretanto, impotente diante da impressão de indecisão, volubilidade, inação que ficava para o leitor. Certamente ele era um leitor ideal, mais do que preparado para aquela forma nova. Pois para Flaubert a vida moderna é composta em sua maioria de fatos cujas causas nos escapam, e de onde nada se tira, de encontros inúteis de ações caprichosas ou fúteis, como lembrou, para desdenhá-lo, o crítico Edmond Schéerer⁴⁴. Também o era para Baudelaire. A vida moderna é feita de fatos que se descosturam, o dia-a-dia monótono dos acontecimentos ordinários, os encontros, os desencontros e os reencontros: nada mais do que figuras de passantes que se trombam na calçada. O último verso de “À une passante” de Baudelaire poderia ser de um diálogo entre Mme. Arnoux e Frédéric:

“O toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais!”⁴⁵

⁴³ Baudelaire, Charles. *Op.cit.* p.451.

⁴⁴ *Apud.* Gothot-Mersch, Claudine, *loc.cit.* 29.

⁴⁵ Baudelaire, Charles. “A une passante”, *Les Fleurs du Mal*. Paris, Gallimard, 1972. P.126.

Zola saudou no romance a audácia e a originalidade de sua tentativa de dar um estatuto literário à vida moderna. Banville e Maupassant enxergaram no romance o novo realismo, não de fatos da vida, mas de verdades, de verdade da experiência mais íntima que está no fundo das coisas, como lembrou posteriormente Charles du Bos⁴⁶. Não são mais grandiosos os acontecimentos, a vida moderna se faz da soma de pequenas coisas, desse modo o romance fala de um vivido que não passa de fragmentos do vivido, de pequenos rompantes da existência e da lembrança. Se o romance clássico era um universo onde a ação encontra sua forma, onde toda vida ganha os contornos de um destino, *A Educação Sentimental* passaria bem como sua antítese, um anti-romance. Mas se poderia falar de um romance poético, onde brotam incessantemente metáforas, metonímias e cujo acento é fortemente lírico⁴⁷.

Sobretudo, a narrativa flaubertiana renuncia a todo encadeamento temporal causal, como a descrição de Proust tão bem demonstra, em proveito de uma construção por semelhanças e contrastes: cenas iguais se passam em meios diferentes, os mesmos lugares são mobiliados diferentemente segundo seus habitantes, os personagens evocam-se uns aos outros e pedem comparação e oposição todo o tempo, objetos que aparecem e reaparecem etc. A recordação tem um papel cômodo, estabelecendo uma relação explícita entre a cena presente e a cena passada⁴⁸. Ela “trabalha”, como um material exposto as condições climáticas, trazendo a memória até mesmo cenas que já haviam sido narradas de outra maneira. Por exemplo, na cena da despedida, entre os dois amantes, Mme. Arnoux lembra do beijo que Frédéric havia dado em seu pulso “entre a luva e a manga”; essa cena lembra uma outra que se passa entre Rosanette e Frédéric. Na precisa colocação de Claudine Gothot-Mersch, são vagas lembranças

⁴⁶ *Apud.* Gothot-Mersch, Claudine, *loc.cit.* 29.

⁴⁷ Gothot-Mersch, Claudine, *loc.cit.* p.30.

⁴⁸ *Idem.* P.31.

das quais só resta a forma⁴⁹.

II

Mas qual é propriamente o núcleo histórico desse sentimento perante a vida? Com essa pergunta pode-se retornar a Lukács e a sua denúncia do comprometimento do romance de Flaubert com a crise da ideologia burguesa na segunda metade do século XIX.

Sabe-se que o grande ponto de inflexão da história materialista do romance histórico escrita por Georg Lukács é a Revolução de 1848⁵⁰. Para o crítico, ela significou uma mudança decisiva na configuração social do século XIX, em relação ao quadro da luta de classes, suas atitudes preponderantes em respeito às questões significativas da vida social e ao desenvolvimento da sociedade. As jornadas de junho do proletariado de Paris em 1848 são consideradas um “ponto de virada na história em escala internacional”⁵¹. Elas provocaram uma mudança decisiva no campo burguês, transformando sua luta por uma democracia revolucionária em defesa de um liberalismo de compromisso. Da vanguarda das forças de desenvolvimento da história a burguesia, enquanto classe, passou à retaguarda conservadora do *status quo*. Essas mudanças, por sua vez, na visão lukácsiana, afetaram todas as esferas da

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Lukács, Georg. *Le Roman Historique*. Paris, Payot, 1965.

⁵¹ Lukács, Georg. *Op.cit.*p.190.

ideologia burguesa: a cultura, e, por conseguinte, a literatura e o romance.

Essas mudanças estenderam seus efeitos também, no seu entender, sobre o sentimento histórico e sobre o sentido e a compreensão da história – e desse modo o romance, como produto social permeado pela ideologia da época, ressoa ele mesmo essas transformações. O romance, como a *Educação Sentimental*, trata da matéria histórica como uma *experiência comum*, compartilhada pelos vastos círculos da sociedade burguesa. Assim, é possível colocar o seu tratamento da história e do mundo em comparação ao feito pela ciência histórica da época, o historicismo. Pois o que importa é reconhecer um caráter comum das tendências em suas maneiras de reagir à realidade, que na história e na literatura produzem conteúdos e formas análogas àquelas da consciência histórica. Suas raízes estão nas modificações da vida política e intelectual da classe burguesa. O progresso é o problema central a propósito do qual a mudança de atitude em relação à história se manifesta a partir do marco da revolução de 1848.

No âmbito da cultura, e portanto, da ideologia, segundo Lukács, o que se tentou fazer antes de 1848 foi dar uma formulação histórica à idéia de progresso. Os pensadores e escritores mais notáveis do período puderam chegar até o conceito do caráter contraditório do progresso humano em geral, mesmo que apenas relativamente certo e incompleto.⁵² Entretanto, o *estado da luta de classes*, seus desenvolvimentos que culminaram em 1848, apresentou o futuro da burguesia de uma forma ameaçadora, o que acarretou uma guinada na consciência histórica dessa classe. Lukács fala de uma mudança necessária, dado o desenvolvimento da luta de classes, no estado de espírito imparcial na investigação, graças ao qual as contradições do progresso descobertas pelos próprios ideólogos da burguesia no período anterior à virada de 1848, foram fadadas ao desaparecimento. A posição crítica em

⁵² *Idem*, p.193.

relação aos ideais de progresso dos reacionários românticos na primeira metade do século XIX mostrava o quanto a própria idéia de progresso estava colada à perspectiva do futuro da classe burguesa. No ponto de virada histórico em que a burguesia deixa de ser uma classe revolucionária, a partir de sua hegemonia na sociedade, a idéia de progresso recua e torna-se unidimensional, teleológica. Transformada em uma ideologia de classe, que entra como elemento chave para a manutenção dessa classe, o elemento de contradição da idéia de progresso é abolido e a história passa a ser concebida como uma “evolução sem choques e direta”⁵³.

No âmbito da história das idéias, ainda segundo Lukács, historiadores e sociólogos tentaram fazer do darwinismo, por exemplo, não uma teoria explicativa das leis da natureza, mas sim um fundamento direto para a compreensão do desenvolvimento histórico, falseando a interpretação e distorcendo as conexões históricas: “a aplicação retórica do darwinismo à história torna-se uma simples apologia da dominação brutal do capital”⁵⁴. A analogia estabelecida entre a concorrência capitalista e a seleção natural transforma a primeira em uma mística e uma metafísica. O mesmo movimento de alinhamento de teorias aos fundamentos do capitalismo aconteceu também com a noção de raça, que ao invés de ser utilizada como uma categoria antropológica e ferramenta de conhecimento humano, tornou-se uma entidade mítica a-histórica e até mesmo anti-histórica.

A concepção de história de Ranke, segundo Lukács, surgiu como uma tentativa de estabilizar o “anti-historicismo” da ideologia burguesa sob uma forma histórica, tornando-se importante e preponderante após o fracasso da revolução burguesa. Tal concepção pretendia

⁵³ *Idem*, p.194.

⁵⁴ *Idem*, p.195.

ser um “historicismo correto” e lutava contra a idéia de um processo contraditório do progresso humano. Segundo a concepção de história desse “historicismo correto”, não existiria uma direção na evolução da história, nem altos, nem baixos⁵⁵. Todas as épocas históricas seriam equivalentes pois todas estariam “do mesmo modo em relação direta com Deus”. Haveria por certo um movimento eterno, mas este não teria direção. A história nessa concepção, na análise Lukács, é “uma coleção e uma reprodução de fatos do passado”⁵⁶. Nessa concepção, a história perde sua conexão com o presente, na medida em que o passado não é mais concebido como pré-história do presente, mas que apenas culmina nele, de uma maneira unilinear e evolucionista. Os esforços que a concepção de história do Iluminismo havia promovido no sentido de compreender as etapas do processo histórico em suas particularidades acabaram por ser abandonados na medida em que, antes do caráter “único” dos eventos do passado, o que se passou a desejar apresentar era um passado modernizado. Isto quer dizer: os historiadores do período passam a emitir a convicção que as estruturas do passado e do presente são econômica e ideologicamente as mesmas. Para compreender o passado dever-se-ia, portanto, apenas atribuir os pensamentos, motivos e sentimentos dos homens de hoje aos homens do passado, já que a “essência” humana seria a mesma. A história, nessa perspectiva, segundo as palavras de Lukács, “dissolve-se em uma coleção de curiosidades e excentricidades”.

Já anteriormente, na *Teoria do Romance* (1914-15), Lukács havia abordado *Educação Sentimental* como um romance exemplar da desilusão romântica, para o qual tornara-se decisiva justamente essa experiência que marca a historiografia da época, como ele explica em *O*

⁵⁵ Já terei demonstrado no Capítulo 1 como Benjamin rejeita a idéia de decadência, justamente para barrar uma falsa noção de progresso, mas também como sua posição se afasta do historicismo.

⁵⁶ Lukács, Georg. *Op.cit.*, p.196.

Romance Histórico. Neste, quando parte para a análise concreta dos romances históricos, Lukács concentra-se no romance do “período decadente da burguesia” que tematiza a história longínqua. No que diz respeito a Flaubert, prefere concentrar-se em romances como *Salambô* ou a *Tentação de Santo Antônio*, passando muito rapidamente pela *Educação Sentimental*. Ele não ataca o romance diretamente quanto ao historicismo literário. Entretanto, apesar de marcar a superioridade de *Educação Sentimental* no fato de que nele as “proporções” entre sentimento e evento, entre desejo e sua tradução nos fatos, corresponderiam ao caráter “real”, isto é, sócio-histórico⁵⁷, acompanhando a leitura de seus argumentos pode-se ver que o romance repete, em sua visão, o sentimento social geral que se encontra nos outros romances históricos de Flaubert.

Segundo Lukács, em a *Educação Sentimental*, como nos romances históricos contemporâneos a ele, não haveria, uma relação total entre o mundo exterior e a psicologia das personagens principais. Pois seria ausente nos romances do período da “decadência burguesa” uma relação entre a tragédia humana que interessa ao leitor e a ação política, o que sinalizaria claramente a mudança já ocorrida no sentimento da história da época. A ação política estaria desprovida de vida, não somente porque ela está sobrecarregada de descrições de objetos “não essenciais”, mas porque ela não tem nenhuma relação perceptível com uma forma qualquer de “vida popular” que o leitor possa “experimentar”⁵⁸. O leitor ficaria sem ter nenhuma idéia das forças reais socio-históricas e humanas que suscitam os conflitos da obra, sob sua forma específica. A história do romance permaneceria um “fato irracional”, simplesmente “histórico”, à despeito da figuração realista dos detalhes, como a elaborada por Flaubert.

⁵⁷ Lukács, Georg. *Le Roman Historique*. P.212.

⁵⁸ Lukács, Georg. *Le Roman Historique*. P.213.

Os motivos humanos nesses romances não se desenvolveriam organicamente a partir de uma base socio-histórica concreta, mas seriam atribuídos às figuras individuais sob uma forma “modernizada”, eles confundiriam ainda mais do que a própria realidade o quadro do todo, rebaixando a realidade social de toda história.

Os escritores do “período clássico” do romance histórico, de Walter Scott a Honoré de Balzac, haviam se interessado pelos eventos cruciais e terríveis da história na medida em que estes eram expressões necessárias das formas definidas das lutas de classe. Com Flaubert, segundo Lukács, começa uma evolução onde a *inumanidade do sujeito e de sua apresentação*, a atrocidade e a brutalidade tornam-se um fim em si. Esses traços seriam ainda mais acentuados quando justamente se afrouxaria a apresentação daquilo que é essencial para o crítico, a evolução social do homem.

Tanto nos romances históricos de Gustave Flaubert quanto em seus “quadros da vida moderna”, a raiva e o desprezo pela mediocridade, a banalidade e a mesquinha da vida são fortemente acentuadas. Mas, em se tratando de presente ou passado, têm um valor diferente. Nos romances “contemporâneos”, Flaubert concentraria seu ataque irônico na figuração da vida burguesa cotidiana, do homem burguês médio, chegando a uma descrição nuançada da “*morne grisaille*’ que é um aspecto *real* dessa vida cotidiana”⁵⁹, mas ainda parcial. Seriam precisamente suas “tendências naturalistas” que o impediriam de se ater às “excentricidades” no seu tratamento das formas inumanas da vida capitalista. Mas essa sua atitude seria de uma “platitudo monótona”, justamente por aquilo que seu naturalismo faz renunciar na descrição da totalidade da realidade contemporânea.

A descrição da totalidade é o que se cobra também do romance histórico de Flaubert.

⁵⁹ Lukács, Georg. P.217. Grifo meu.

Neste, a descrição seria, segundo Lukács, por demais exagerada desde o plano formal – cuja cor, a monumentalidade decorativa do meio exótico ultrapassariam as qualidades da própria realidade; no plano do conteúdo, o exagero na excentricidade das paixões, em sua extensão e particularidade também transbordariam os limites do real. Tais características tanto do “romance histórico” quanto dos “quadros da vida moderna”, apontariam para as limitações sociais, morais e ideológicas de Flaubert: sua raiva do presente capitalista, no entender do crítico,

“não tem raízes nas grandes tradições populares e democráticas do passado ou do presente, e por conseqüência não tem perspectiva de futuro. Sua raiva não se levanta historicamente além de seu objeto”⁶¹.

O que aparece no primeiro plano de seus romances é o aspecto excêntrico e individualista do homem capitalista, o caráter inumano dessa existência dissimulado e submetido pela realidade cotidiana. Os “decadentes posteriores”, na dura nomenclatura de Lukács, figurariam já com conforto e cinismo essa inumanidade, o que em Flaubert apareceria numa monumentalidade romântico-histórica.

O desgosto de Flaubert pela sociedade capitalista, porém, seria um desgosto ascético. E, justamente por isso, capitularia diante da desumanização. A qualidade de sua oposição o conduziu a reforçar ainda mais, na literatura, a desqualificação da vida pelo capitalismo.

Para Lukács o problema dos romancistas da segunda metade do século XIX estaria no fato de que tomam partido pelo tratamento de problemas do ponto de vista psicológico,

⁶¹ *Idem*.p.218.

isolado, do seu herói, sem ligação com os problemas sócio-históricos em geral, rompendo qualquer possibilidade de ligações possíveis entre os acontecimentos históricos e a vida privada.

O romance histórico clássico e o “grande romance realista contemporâneo” (leia-se Balzac) são exemplares para Lukács porque escolhem figuras centrais que se localizam no ponto onde se entrecruzam grandes conflitos socio-históricos, apesar de suas personalidades médias. As crises históricas que apresentam são elementos diretos dos destinos individuais das personagens principais e são parte orgânica da ação. O aspecto individual e o socio-histórico são inseparavelmente ligados, tanto no aspecto da caracterização quanto da condução da ação. Quando se rompe a ligação entre os acontecimentos e as experiências privadas das personagens, na interpretação de Lukács, a história é tornada privada, as causas e efeitos seriam retirados do contexto social e transpostos para a esfera psicológica. O social passa a figurar como um simples meio, uma atmosfera pitoresca, um pano de fundo fixo, diante do qual se desenvolvem os acontecimentos privados.

Lukács identifica como causa dessas tendências artísticas “desfavoráveis” a evolução social e política geral da burguesia após a revolução de 1848. Aqui ele marca o início de um período de decadência tanto artístico quanto histórico. O efeito dessas tendências teria sido o de privar o romance histórico de seu “caráter popular”⁶¹. Os escritores não teriam mais a força de “experimentar a história como história do povo”, um processo de evolução onde o povo teria um papel ora atuante, ora passivo. Os escritores, concentrando sua atenção exclusivamente sobre a burguesia, acabariam por expressar uma concepção da história *decorativa e exótica*. Só assim que conseguiriam rebater a prosa cinza e desolada, detestável e sem importância, da vida

⁶¹ *Idem*, p.232.

burguesa cotidiana. A história longínqua, em contrapartida, é colorida e tornada alteridade, satisfazendo a vontade de escapar de um mundo desolado.

Seguindo a idéia de manter 1848 como marco histórico, Lukács afirma que na Europa Ocidental os escritores teriam se tornado estrangeiros aos problemas sociais, limitando suas consciências à visão de um dos campos da divisão de classe da sociedade. Alguns deles, mais apegados às tradições populares, teriam feito do sofrimento do povo sob as pressões das classes dominantes o ponto de partida de sua perspectiva do mundo e de sua figuração artística. Também reagiram ao mundo dominante da prosa burguesa pela desconfiança. O desdém e a raiva, entretanto, não eram motivados por uma “decepção estética e moral refinada”, mas pelo ressentimento e a amargura das largas massas populares, cujas aspirações reais não foram satisfeitas com as revoluções burguesas de 1789 a 1848⁶².

A mudança de perspectiva que se opera na literatura do pós-48 exprimiria assim uma desilusão generalizada com os resultados das revoluções burguesas. Tanto entre os historiadores quanto os escritores burgueses liberais a tendência foi de fazer da história a História das Civilizações, numa concepção onde as guerras, os tratados de paz, os estremecimentos políticos seriam apenas a superfície exterior e menos importante da história. O núcleo realmente decisivo da história, por onde se poderia depreender seu destino, seria formado pela arte, a ciência, a técnica, a religião, a moral e a concepção do mundo. Entre os historiadores ligados ao proletariado em formação também cresce uma desconfiança em relação à grande política, igualmente tratada como “história exterior”. Mas aqui o que se opõe à História Política é a vida “real, imediata, material, econômica, do povo propriamente”, e não o conceito idealista e nebuloso de “civilização”. Os melhores exemplos dessa tendência estariam

⁶² *Idem*, p.232.

nos pensadores do socialismo pré-marxista, desde Saint-Simon até Proudhon.

Esse distanciamento da política tem para Lukács seu aspecto positivo no aparecimento dos “germes de uma perspectiva materialista da história”, tal como ela aparece nos utopistas. Mas os aspectos negativos logo aparecem. O ponto de vista dos “de baixo”, aplicado unilateralmente, produziria um empobrecimento da realidade histórica apresentada. A demasiada proximidade à vida imediata e concreta do povo apagaria seus traços mais sublimes e heróicos, dando um caráter terno e cotidiano aos acontecimentos históricos, reduzidos assim ao nível da simples espontaneidade. A revolução de 1848 teria sido uma experiência histórica decisiva, portanto, para Flaubert. Essencialmente negativa, ela teria acarretado na forma do seu romance uma hipertrofia moderna da sensibilidade e do subjetivismo dos personagens. Tratar-se-ia de uma objetividade do tom histórico, e, dentro da forma do romance histórico, uma “modernização” da vida afetiva dos personagens, uma projeção do presente sobre o passado, um distanciamento frente a história que termina na excentricidade.

A impossibilidade de se conhecer os caminhos e os fins do processo histórico traria como contrapartida a impossibilidade de conhecer os indivíduos que agem na história. Eles não são temporariamente isolados por circunstâncias objetivas ou subjetivas definidas, mas necessariamente solitários:

“A perda do sentido real da história, a falta de compreensão das interações vivas entre o homem e a sociedade, a cegueira quanto ao fato de que se o homem é formado pela sociedade, esta é também um processo de sua própria vida interior, tudo isso tem como consequência imediata fazer aparecer ao escritor as palavras e os atos do homem como máscaras impenetráveis, por detrás das quais os motivos mais diversos podem estar

realmente agindo”.⁶⁵

O personagem aspira a grandes realizações, mas é pessoalmente e socialmente incapaz de transformá-las em realidade. Seus conflitos são os conflitos modernos da paixão e da consciência de um indivíduo artificialmente isolado pela vida capitalista. Os heróis são antes espectadores do que autores de seus próprios atos.

A experiência principal de escritores como Flaubert e Baudelaire, segundo Lukács, é a de um desgosto universal, uma desilusão infinita e sem *objetivo visível* na vida. O passado nesse sentimento da história não é mais a pré-história objetiva da evolução social da humanidade, mas a “beleza inocente e irremediavelmente perdida da infância”, em direção da qual se volta apaixonadamente, mas em vão, a aspiração desesperada e irrealizável por uma vida, já dilapidada. Lukács cita uma estrofe de *Moesta e Errabunda* para comprovar tal sentimento:

Emporte-moi, wagon, enlève moi, fregate!
 Loin! Loin ici la boue est faite de nos pleurs!...
 – Mais le vert paradis des amours enfantines,
 L’innocent paradis, plein de plaisirs furtifs,
 Est-il déjà plus loin que de l’Inde et que la Chine?
 Peut-on le rappeler avec des cris plaintifs,
 Et l’animer encore d’une voix argentine,
 L’innocent paradis, plein de plaisirs furtifs?

⁶⁵ *Idem*, p.252.

Esse afastamento não é historicamente concreto para Lukács, é simplesmente a negação do presente, uma diferenciação abstrata (portanto *falsa*, apenas aparente), algo de irremediavelmente perdido que tira sua substância poética exatamente dessa impregnação de “lembrança e ardente aspiração”.

Para Lukács, essas aspirações e esse desespero podem parecer trazer tendências anti-burguesas em seu conteúdo imediato, quando na verdade são profundamente burguesas em seu fundo. Elas exprimem os sentimentos “dos melhores representantes” da classe burguesa de então, que entretanto seriam incapazes de se levantar sobre o horizonte de sua classe, cujo *declínio* começava. À despeito da viva oposição de Flaubert ou Baudelaire à burguesia de seu tempo, e a despeito da condenação de suas obras por essa mesma burguesia, Lukács considera que o fator socialmente idêntico que os une à sua classe permanece preponderante. E é justamente por isso que eles puderam triunfar com o tempo diante de suas condenações, e serem reconhecidos como escritores que deram expressão *aos temas essenciais de sua época*⁶⁴.

O que se expressa tanto nas consciências dos literatos e também na consciência burguesa em geral é a perda de uma relação interior com a história, o esfacelamento da visão que enxergava nos “fatos históricos os atos e os sofrimentos do povo” e nos “grandes indivíduos históricos representantes das correntes populares”. Mesmo que esses escritores tenham se elevado humanamente e intelectualmente muito além da massa de seus contemporâneos, eles só puderam dar expressão aos sentimentos escondidos, deformados e *reprováveis* desses contemporâneos. Lukács cita novamente Baudelaire, como exemplo da expressão artística dada à atitude do burguês médio que assimila a grandeza histórica aos excessos brutais, em *Au*

⁶⁴ Aqui uma diferença essencial entre Lukács e Benjamin, que trataremos no Capítulo 4. Justamente por elas não terem encontrado ressonância em sua época e não terem envelhecido, é preciso perguntar mais além de sua identificação com a burguesia, diria Benjamin.

Lecteur.

Si le vol, le poison, le pognard, l'incendie,
 N'ont pas encore brodé de leurs paisants dessins
 Le canevas banal de nos piteux destins,
 C'est que notre âme, hélas! n'est pas assez hardie.

Lukács lembra o prefácio de Gautier às *Flores do Mal*, onde o poeta explica essa passagem falando do grande monstro moderno do “Ennui”, “que, com sua lassidão burguesa, sonha com as felicidades e fracassos burgueses, com Nero burocrata, Héliogabal comerciante.”⁶⁵ A poesia e o romance moderno fazem, para Lukács, com sua matéria frouxa e banal, um auto-engrandecimento impróprio diante dos grandes fatos do passado.

O artista afasta-se de uma representação realista do passado porque tem uma falsa visão do presente. Para ele, como para o historiador historicista, é verdadeira a ilusão de que o presente não tem sentido porque é um destino inacabado. Deste modo, também fazem do passado algo longínquo porque acabado e, portanto, sem relação com o presente. Para o crítico húngaro, esse é o problema que o romance do período da decadência burguesa não conseguiu enfrentar. Ele foi o signo formal desse declínio histórico.

⁶⁵ Lukács, Georg. *Op.cit.* p.264.

Capítulo 3

A história crítica de Benjamin

e a experiência da modernidade em Baudelaire

*a ação de Blanqui foi irmã do sonho de Baudelaire. Ambos se entrelaçam: são as
mãos entrelaçadas sobre uma pedra debaixo da qual Napoleão III enterrara as
esperanças dos combatentes de Junbo*

Walter Benjamin "Paris do Segundo Império"

O textos de Benjamin sobre Baudelaire têm uma problemática em comum: *a história cultural da cidade de Paris*. Sua base foram as anotações para o *Trabalho das Passagens*, cujo resumo fora expresso em 1935. Desdobraram-se como projeto de livro sobre a cidade de Paris na poesia de Charles Baudelaire, com que Benjamin pretendia construir um modelo em miniatura¹ para o seu trabalho maior. O livro todo foi pensado inicialmente como um ensaio, como explicou em uma carta a Horkheimer, cujas partes se chamariam "Idéia e Imagem", "Antigüidade e Modernidade", "O Novo e o Imutável".

A primeira parte trataria da importância da alegoria para as *Flores do Mal*, analisando como a visão alegórica de Baudelaire se constrói. Através disso, para Benjamin, "o paradoxo

¹ Benjamin, Walter. "Carta a Horkheimer, 16 de abril de 1938" in: *The Correspondence of Walter Benjamin*. Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1994. P.556.

fundamental de sua teoria da arte, a contradição entre as correspondências naturais e a rejeição da natureza”² tornar-se-iam transparentes.

A segunda parte desenvolveria “o efeito de aproximação e afastamento como um elemento central da visão alegórica”. Benjamin explicava ainda que esse efeito, onde “a antigüidade é revelada na modernidade, e a modernidade na antigüidade”, definiria os *tableaux parisiens* em prosa e em verso, fazendo a transfiguração da cidade de Paris, afetada criticamente pela multidão. A multidão, elemento que seu texto também analisaria, se colocava como um “véu para o *flâneur*”, retirava dele seus traços individuais e se constituía no “labirinto mais fantasmagórico de todos os labirintos da cidade”. Traços “ciclônicos” assim se revelavam, traços que Baudelaire queria abarcar dando forma a modernidade.

A terceira parte trataria da mercadoria como o conteúdo da visão alegórica de Baudelaire. Pois o novo, “que explode a experiência do imutável sob cujo feitiço o poeta havia sido colocado pelo spleen”³, nada mais é, para Benjamin do que o “halo” da mercadoria. Dois excursos pertenceriam a essa parte, um tratando da mesma concepção do novo presente no *Jugendstil*, outro mostrando a prostituta como a mercadoria que realiza a visão alegórica. Uma introdução deveria estabelecer a relação da metodologia do trabalho com o materialismo dialético na forma de uma oposição entre o conceito de “salvação” e o de “apologia”.

O que acabou sendo concretizado no entanto, foi apenas a segunda parte, bastante alterada quanto ao projeto original, uma interpretação de cunho crítico-sociológico, que se chamou “A Paris do Segundo Império”. Apresentado à *Revista do Instituto de Pesquisa Social*, Adorno foi encarregado de recusá-lo. Considerou fracassada a justaposição de imagens e

² *idem*, p.556.

³ *idem*, p.557.

comentário, elaborada à maneira da montagem cinematográfica. Recusou a tentativa materialista do texto, que se ausentava de mediação dialética na apresentação dos fatos. Benjamin, convidado a rescrever o ensaio, escolheu revisar somente a *segunda* parte do texto, que era composto por três, “A Boêmia”, “O Flâneur” e “A Modernidade”. “O Flâneur” foi desdobrado em “Sobre alguns temas em Baudelaire”. Essa versão, novamente alterada, com vários cortes e acréscimos de idéias e referências não presentes na versão anterior, era também bastante mais teórica. Ela foi aceita com grande entusiasmo em 1939 pelos membros do Instituto. Diversos autores⁴ consideram, ao cotejar os textos com as anotações do *Trabalho das Passagens*, que o ensaio anterior assemelhava-se muito mais ao espírito de seu projeto. Por esse motivo, considera-se aqui o texto ideal para fazer uma abordagem da história crítica da cultura de Benjamin.

Quando Walter Benjamin, em “Paris do Segundo Império”⁵, insiste na imagem de Charles Baudelaire como um conspirador, suas atenções estão voltadas para aquilo que no poeta representa a sua volubilidade, sua facilidade em passar de uma fórmula a outra – característica do pensamento expressa nos escritos teóricos sobre a arte. Sua estratégia poético-crítica se assemelharia às estratégias políticas decisivas do século XIX francês. A dedicatória do salão de 1846 aos burgueses, o ataque à escola do “bom senso” e à figura burguesa do notário; a prescrição de que a arte não deve se separar da utilidade, feita em 1850, prontamente refutada

⁴ cf. Susan Buck-Morss. *The Dialectics of Seeing, Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, The MIT. Press, 1991. Pp.205-215. Willi Bolle. *Fisiognomia da Metrópole Moderna. Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo, Edusp/FAPESP, 1994. Pp.74-88.

⁵ In: Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1991. “Paris do Segundo Império em Baudelaire” in: Kothe, Flávio. *Walter Benjamin. Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo, Ática, 1991. Utilizarei ambas as traduções do modo como serão indicadas.

por sua defesa posterior do *l'art pour l'art*, foram os diversos momentos de seu gesto irônico de imitação da inconstância do período que desembocaria no governo de Napoleão III.

Benjamin pergunta-se sobre o que teria propiciado essa atitude volátil de Baudelaire. Primeiramente, afirma que o poeta certamente não encontrou satisfação em sua época. Isso explica porque, não conseguindo ater-se a nenhuma convicção, estava sempre buscando novas posições. Mas, como notou Benjamin, uma atitude subterrânea a todas as outras pode ser considerada: como Flaubert, Baudelaire poderia ter dito: “de toda política só entendo uma coisa, a revolta”⁶.

Baudelaire foi um indivíduo incapaz de se adequar, por isso, abraçou a boêmia, o território dos desterrados, daqueles que ficam à margem, que não se encaixam no mundo burguês, diurno e regrado. Não a escolheu pura e simplesmente. Abandonar a vida burguesa foi uma necessidade, condicionada pelo grau de apego que teve ao seu objeto poético, que ele transformou em virtude. Pois a empreitada de Baudelaire ao abraçar a boêmia foi signo histórico, para Benjamin, do fim das ilusões como época heróica da burguesia e de suas conseqüências para a arte e para o fazer artístico. A imposição histórica de se levar a cabo essa desilusão foi, portanto, uma busca imposta pelas novas necessidades de vida à arte. Esta, a partir de então, deveria ter seu surgimento e validade condicionado pelo enfrentamento direto e ininterrupto das experiências proporcionadas e impostas pela modernidade.

A necessidade de Baudelaire, entretanto, não foi imposta por nenhuma convicção esclarecida acerca dessas novas condições de vida. Seu entendimento da política não passava

⁶ Flaubert, Gustave. Carta à Louise Colet, agosto 1846. *Apud.* Gothot-Mersch, Claudine. “Introduction” a Flaubert, Gustave. *Éducation Sentimentale*. Paris, Flammarion, 1985. Também citado por Benjamin em “Paris do Segundo Império” in: *Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire, Um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1989. P.11.

daquele também expresso pelos conspiradores profissionais, o que faz juz a sua comparação com Flaubert. As simpatias e expressões de ambos careciam de fundamento e direção. Baudelaire se comprazia dessa falta de definição e até a alimentava, deleitando-se em ser considerado tanto um conspirador quanto um espião. As experiências proporcionadas por essas indefinições eram para ele prazerosas. Mas a característica mais marcante de sua personalidade multifacetada era sua fúria encarniçada – *la rogne* – que era compartilhada também com os conspiradores profissionais, que se alimentaram dela durante meio século de lutas em barricadas. Ela era o alimento informe e sem objeto da revolta.

A partir dessa característica foi possível para Benjamin compará-lo a Blanqui e seus companheiros, como Marx, que via nesses revolucionários os verdadeiros líderes do partido proletário. Como eles, Baudelaire ocupava uma posição ambígua. Desconfiados dos perigos impostos pela novas formas de vidas advindas da nova organização social, mas sem ter noção clara do seu funcionamento, Blanqui e seus companheiros tinham a tentação de criar a revolução de um só golpe. Baudelaire também não tinha claro o segredo da ordem social, seu putchismo fazia-o ver os paralelepípedos que se “levantavam para o céu como fortalezas” dessa revolução como peças mágicas, pois não conhecia o processo que os “havia posto em movimento”⁷. A posição do putchista era “antecipar-se ao processo revolucionário, impeli-lo por meio de artifícios para a crise, improvisar uma revolução sem que houvesse condições para ela.”⁸. Isso era a essência do pensamento em saltos de Baudelaire, incapaz de construir conexões e mediações.

⁷ Benjamin, Walter. “Paris do Segundo Império” in: *Obras Escolhidas III, Charles Baudelaire, Um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1989.p.13.

⁸ Engels, Friedrich e Marx, Karl. *Bespr. Von Adolphe Chenu “Les conspirateurs”*. Paris, 1850. Citado por Benjamin, *loc.cit.* p.14.

Ambos, Baudelaire e Blanqui, aparecem como doutrinadores, compenetrados com o mistério de suas imagens, também aparentados aos alquimistas, pois com eles partilham a desordem mental e a estreiteza das idéias fixas. Benjamin fala da “ babel de enigmas da alegoria em um, a mania de segredamento de conspirador em outro.”⁹

Para a boêmia que integravam, o lugar predileto era a taverna, o vinho era a armadilha que os mantinha nessa casa. Benjamin mostrou que o governo anterior à República sabia do potencial do vinho e o havia utilizado como instrumento de controle social, ao instituir o imposto sobre ele e forçar deste modo a criação do “vinho da barreira”. Uma das exigências do proletariado urbano e dos camponeses à assembléia constituinte da República foi o fim desse controle, pois o vinho fazia parte da mística dos deserdados, alimentando seus “sonhos de desforra e de glórias futuras”¹⁰.

O trapeiro era outra dessas figuras de deserdados a que Baudelaire se aparentava. A ele cabia recolher os entulhos da civilização. Ele fascinava o sadismo burguês de sua época, que se perguntava até onde poderia ir a miséria humana¹¹. Não pertencendo a boêmia, entretanto, reunia em si características de todos os seus pertencentes. Pois todos estavam diante de um

⁹ Benjamin, Walter. “Paris do Segundo Império” in: *Obras Escolhidas III, Charles Baudelaire, Um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1989. P.15.

¹⁰ Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas III. Charles Baudelaire, Um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1991. P.16. Doravante citarei apenas “Tradução Brasiliense” ou “Tradução Kothe” seguida do número da página.

¹¹ A resposta, segundo Benjamin, viria nos campos de concentração. Benjamin constrói essa correspondência quando lembra um levantamento do orçamento de uma família de trapeiro – ao tentar fazer a mais profunda miséria parecer menos escandalosa por ser cuidadosamente recenseada, esse estado remoto do capitalismo demonstrava já possuir em si o gérmen que brotaria nos estados totalitários, com sua ambição em não deixar nenhuma de suas desumanidades sem registro.

futuro precário e protestavam, cada qual em seus afazeres, contra a sociedade, abalando assim os alicerces que pesavam sobre eles.

O vinho destampa a garrafa das memórias tanto do trapeiro quanto do poeta e dos conspiradores, seus companheiros “blanchis dans les batailles”¹², como fala o poema “Le vin des chiffonniers”. Em seu transe, o trapeiro liberta as vítimas, condena os maus, ébrio das conquistas passadas:

“Les bannières, les fleurs et les arcs triomphaux
Se dressent devant eux, solennelle magie!”

O vinho, portanto, os impele à luta, mas essa luta é restrita ao sonho. Eles não conhecem a face de seu verdadeiro inimigo, seu acordar, para usar a metáfora do sonho de Benjamin, deveria ser capaz de encontrar o trabalho agrilhoado pelas relações de produção.

Baudelaire como poeta se irmana ao trapeiro, numa postura bem diferente da de Saint-Beuve, como lembra Benjamin, que em seu espírito de ilustrado capitalista não entende as causas sociais de tamanha alienação, apenas desconfia que padeça do mesmo mal. Baudelaire tinha uma “noção mais livre e mais compreensiva (...) dos deserdados”¹³. Para ele, eram os herdeiros de Caim, raça de homens inferiores curvados e condenados à miséria. Benjamin mostrou que neles dever-se-ia enxergar o proletariado, a “raça que não possui outro bem que não a sua força de trabalho”. Baudelaire entretanto, só pode falar deles em tom blasfemo, o satanismo era a única atitude em que ele pôde manter-se não-conformista¹⁴. É nesse contexto

¹² Como *Blanqui*.

¹³ p.18 (tradução Brasiliense).

¹⁴ P. 54. (tradução Kothe).

que se deve entender um poema em prosa como “Espanquem-se os Pobres”, onde, depois de experimentar sua teoria anti-filantrópica surrando o mendigo, o poeta exclama:

“O senhor é meu igual! Queira dar-me a honra de dividir comigo a minha bolsa; e lembre-se, se é realmente filantropo, que deve aplicar em todos os seus companheiros, quando lhe pedirem esmola, a teoria que tive a *dor* de testar em suas costas”¹⁵.

A razão porque Baudelaire precisou dar essa forma teológica radical à sua rejeição aos dominadores encontrava-se para Benjamin no fato de que o satanismo expressava um sofrimento que não conseguia discernir propriamente a sua causa: ele apontava para os céus aquilo que estava sobre o chão do trabalho.

Mas para Baudelaire (e isso expressava para Benjamin a posição de classe do poeta), Satã tinha uma dupla face: ora era “o autor de todo mal, ora o grande vencido, a grande vítima”¹⁶, ele falava tanto pelos inferiores, quanto pelos superiores. Essa era uma ambigüidade que Baudelaire compartilhava com sua classe, pois ambos se compraziavam facilmente em entregar sua alma: a sua classe, para manter a posição social quando todas as outras formas de manutenção do *status quo* estivessem dando sinais de enfraquecimento; o poeta, por uma “experiência estética”, que significava para Benjamin essa disponibilidade da burguesia trabalhada esteticamente.

Baudelaire, portanto, mesmo em seus momentos de rebeldia, não sacrificou a ambigüidade de sua revolta secreta contra sua classe, mantendo-se ambigüamente apegado a

¹⁵ Baudelaire, Charles. “As viúvas”. In: *O spleen de Paris, Pequenos Poemas em Prosa*. São Paulo Imago, 1995. P.147.

¹⁶ Lemaitre, Jules. *Les Contemporains. Études et portraits littéraires*. 4. Série, 14. Ed.Paris, 1897, p.30. *Apud*: Benjamin, Walter. Op.cit. P.55. (tradução Kothe)

ela. Por isso nunca pode anunciar plenamente aquilo contra o que se indignava. Ele não abjurou totalmente a sua obediência a Satã, mesmo sabendo que era “ele” quem causava indignação ao seu discernimento e humanidade. “Ele não quer deixar que lhe tirem Satã”¹⁷, sua força estética advinha de sua vontade de difamar a quem ele próprio sucumbia. A incredulidade, a volubilidade de Baudelaire sustenta esse desejo secreto, e nisso ele se irmanava à burguesia. Mas a poesia de Baudelaire também assumia os oprimidos:

“Um olho experiente não se engana nunca. Naqueles traços rígidos ou abatidos, naqueles olhos fundos e embaciados, ou que ainda refletem os últimos clarões da luta, naquelas rugas profundas e numerosas, naqueles passos tão lentos ou sincopados, rapidamente decifra todas as inumeráveis legendas do amor enganado, do devotamento não reconhecido, dos esforços não recompensados, da fome e do frio humildemente, silenciosamente suportados”¹⁸

Mas respondia tanto suas ilusões quanto suas causas, e pelas ilusões é que podia cair nas armadilhas lançadas por sua classe. Seus ouvidos eram tão aptos a escutar o canto da revolução quanto a responder à “voz superior” que soava no “retumbar dos tambores das execuções”¹⁹. Isto explica porque Baudelaire logo aceitou o golpe de estado de Bonaparte, apesar de ter ficado furioso por um momento. “Teocracia e comunismo” eram “sussuros” que se alternavam em suas idéias, como disse Benjamín, não convicções. Aderia a eles porque ora

¹⁷ p.56, (tradução Kothe).

¹⁸ Baudelaire, Charles. “As viúvas”. In: *O spleen de Paris, Pequenos Poemas em Prosa*. São Paulo Imago, 1995. P.43-44.

¹⁹ p.57 (tradução Kothe).

se sentia atraído pelo lado “seráfico” da teocracia, ora pelo lado “luciférico” da revolta social, apesar da realidade mostrar que esses pólos eram invertidos²⁰.

Essa qualidade do auto-engano consentido, como mostrou Benjamin, era a base de suas alternâncias quanto às teorias estéticas. Ao aderir momentaneamente à tese da utilidade da arte durante a Revolução, expressou apenas uma estratégia de mobilidade do literato, que assim o fazia para nunca ser “pego”, o que lembra novamente a estratégia do conspirador. Assim é que Baudelaire se colocava acima da vida literária que o rodeava, cada vez mais cooptada pelas novas formas de produção, através da atividade jornalística representada pelo folhetim.

Benjamin mostrou que o literato havia se preparado para essa nova atividade nas ruas, no bulevar. Lá todos circulavam em torno da notícia e de sua produção, adestravam-se aos novos modos pela leitura ao mesmo tempo que colhiam os novos conteúdos nos primeiros incidentes, chistes ou boatos. Relacionava-se com os outros colegas e exibia o ócio que era parte de seu trabalho. O literato, no dizer de Benjamin, agia como se tivesse aprendido o segredo que diz que o valor da mercadoria é definido pelo tempo de trabalho socialmente necessário para sua produção. Elevava o valor de seu produto ao exibir em público o ócio necessário para sua produção. Seu trabalho ligava-se intimamente à produção de mercadorias, inclusive por tornar-se a isca para a leitura dos *réclames*, as notícias pagas, que eram colocados na mesma página do jornal. Por esse motivo era muito bem remunerado: ao escravizar o leitor pela curiosidade da novidade do próximo capítulo do folhetim fazia com que ele sempre se expusesse ao *réclame*, e assim seria inoculado para o consumo.

A exploração capitalista já se instalava dentro da própria produção literária, a divisão do trabalho colocava literatos desconhecidos trabalhando para folhetins que seriam assinados por

²⁰ P.57 (tradução Kothe).

nomes famosos. O caso mais notório era o de Dumas, em torno do qual corria o boato que empregava, nos porões de sua *Maison Alexandre Dumas e Cia.*, todo um grupo de literatos. A Segunda República soube enxergar essa exploração e quis colocar limites a ela, taxando o folhetim capítulo por capítulo. A lei reacionária de imprensa depois das insurreições de junho que restringiu a liberdade de opinião valorizou ainda mais o folhetim, fazendo aquela medida cair em desuso. A fama e o dinheiro abriam as portas para a carreira política dos literatos. O proletariado e o campesinato não ganhavam muito com isso; cooptados, o seu sentimentalismo logo se voltaria contra eles com a eleição de Bonaparte.

Baudelaire esteve atento aos problemas da rendição ao mercado, e por isso nunca conseguiu tornar-se suficientemente vendável. Não foi por esse motivo entretanto, nenhum socialista. Apenas soube reconhecer com profundidade a verdadeira situação do literato, comparou-o, a si antes de todos, à prostituta. Baudelaire sabia que, encarnado no *flâneur*, o literato ia ao mercado pensando que era apenas para espiar, mas na verdade já procurava um comprador.

Baudelaire foi marginalizado nesse mercado, ele não tinha a dizer nada à literatura de panoramas, que imitava o mundo disposto em mercadorias para a contemplação. Nas galerias os escritores desse mercado acompanhavam e se confundiam nos *flâneurs*. Lá encontravam o mundo burguês em miniatura. Também nesse lugar enebriavam-se contra o tédio, imposto pelo controle do regime reacionário, como o trapeiro e os boêmios na taverna, mergulhando na multidão. Essa era uma experiência nova. A proximidade forçada a que eram submetidas as pessoas na multidão gerava inquietude. As “fisiologias” que esses escritores compunham serviam de escudo para essa nova necessidade, dissolviam o pavor real da ameaça do estranho desconhecido, dando às pessoas uma imagem amistosa umas das outras. “As fisiologias teciam a fantasmagoria da vida parisiense”. Isto é, elas dissipavam as condições concretas da vida e as

diferenciações nos diversos graus da organização social para dar uma visão de conjunto harmoniosa. Seu alcance foi curto, entretanto, porque as relações sociais e de produção que se estabeleciam faziam com que se reconhecessem patrões e empregados, fregueses e vendedores, devedores e credores – sobretudo como concorrentes.

Uma outra literatura também estava em voga no período de Baudelaire. Com ela o poeta manteve uma maior relação, especialmente através de Edga Allan Poe, pois ela é o antecessor literário do romance policial. Ela se propunha desvendar o que as “fisiologias” pretendiam encobrir. Era uma literatura que se atinha aos aspectos intrigantes e ameaçadores da vida urbana. Por esse motivo, também se liga às massas, ocupando-se de suas funções próprias na cidade grande.²¹

Como mostra Benjamin, Baudelaire e Poe se interessam pela massa porque ela é o asilo do elemento anti-social. Nela esse elemento se esconde contra seus perseguidores, onde cada um é desconhecido dos demais. Esse aspecto ameaçador das massas está na origem dos romances policiais. “Em tempos de terror, cada qual tem em si algo de conspirador”²² ou de detetive. Para o *flâneur*, ser confundido com o detetive era socialmente bom, pois justificava sua ociosidade. Ao adestrar-se para fugir do malfeitor, desenvolve formas de reagir convenientes ao ritmo da cidade grande, aprende a captar as coisas rapidamente, o que o aproxima do artista.

Baudelaire adotou o gênero do romance policial. As *Flores do Mal* conhecem seus elementos fundamentais e decisivos: a vítima e o local do crime, o assassino e a massa, mas não conhecem o detetive, pois o poeta nunca conseguiu identificar-se com ele. O poema *À une*

²¹ P.38 (tradução Brasiliense).

²² P.39 (tradução Brasiliense).

Passante fala do problema que era comum a Poe, o encontro com o desconhecido. A multidão, nele, é asilo do amor, tão impenetrável quanto o desconhecido, pois ela foge ao poeta. O desconhecido, na nova função erótica da massa, causa fascínio e desejo, que são exacerbados na medida em que são frustrados. O amor se reconhece estigmatizado na cidade grande, sua única chance parece ser tirar um prazer deste fato.

Esse dado do prazer mesclado ao estigma mostra que aquele que se encontra proscrito na sociedade tem seu asilo na multidão, que lhe é dada como narcótico que mascara o seu abandono. O *flâneur* é um abandonado na multidão, nisso ele compartilha da situação da mercadoria. Ele não é consciente desse fato, mas essa situação se impõe imperiosamente sobre ele. Ela o invade prazerosamente, como narcótico, para compensá-lo por inúmeras humilhações. A embriaguez a que o *flâneur* se entrega é a da mercadoria rodeada e levada pela torrente de fregueses.

Se a mercadoria tivesse alma, ela seria a mais “delicada” de todas²³. Ela precisaria ver em cada comprador uma casa e uma mão para se aninhar. A empatia é a natureza também da embriaguez com que o *flâneur* se entrega a multidão²⁴. Mas a mercadoria não fala aos despossuídos, ela não simpatiza com eles. Baudelaire sente-se terrivelmente atraído por esse tipo de visão. Benjamin interpreta o prazer da multiplicação do número de que fala *Meu coração desnudado*²⁵ como o prazer da própria mercadoria.

O ser humano, certamente, já é mercadoria por sua força de trabalho. Baudelaire apenas desconfia desse estado de coisas, não o enfrenta diretamente. Pelo contrário, como sua classe, segue vivendo com suas ilusões. Mas essa classe também desconfia que nunca poderá

²³ P.82. (tradução Kothe).

²⁴ P.82. (tradução Kothe).

²⁵ Cf. Baudelaire, Charles. “Repentes”. *Meu coração desnudado*. São Paulo, Nova Fronteira, 1981.p.13.

ser incorporada à classe dominante. Até lá segue vivendo os últimos momentos que a história lhe dava em passatempos e fantasias, antes de ser acordada pela realidade. Esses prazeres eram limitados. E para fruí-los ela deveria aprender a apreciar a sua própria transformação em mercadoria. Gozo e temor novamente estão entrelaçados.

Baudelaire tinha, entretanto, a consciência de ser um semi-desterrado e do prazer que poderia tirar desse fato. Apegou-se a ele. Deleitou-se deixando que nele atuasse o espetáculo da multidão. Ela fascinava ao proporcionar a embriaguez que o preparava para a inevitabilidade da assustadora realidade social. Ele se fazia ciente disso como os bêbados fazem questão de “ainda” manterem-se conscientes²⁶. Sua alienação, por lhe parecer inevitável, era por ele desejada. Baudelaire não queria desvendar a aparência social que envolvia a multidão. Mas o fascínio que ela lhe causava era do mesmo tamanho de seu receio. Baudelaire tentou pela última vez contrapor-se à ela através da figura herói. Essa figura tem o charme que esconde a violência das experiências a que está submetido. É sempre vencido, mas solta antes um grito de horror. Ele vê que já não tem mais lugar na sociedade. As ilusões de cumplicidade de Baudelaire só se esclarecem tarde, bem após o “sobrinho do filho” Luís Bonaparte, tornar-se Napoleão III; “nisto Blanqui lhe era superior”²⁷. Mas ele, por fim, se vê sozinho: “quanto a mim, fracturei os braços por ter-me alçado além do chão”, é seu lamento em 1862.

A perspectiva crepuscular do moderno, o não cumprimento de suas promessas, aparece nos poemas de Baudelaire na mesma medida em que está ausente de sua teoria da modernidade. Essa teoria não encontra a questão porque renuncia ao contraponto que é dado por sua poesia, o sentimento da perda da natureza e da ingenuidade. Isso demonstra que

²⁶ p.86. (Tradução Kothe).

²⁷ P.122. (Tradução Kothe).

Baudelaire foi capaz de viver esse contraponto, mas não teorizá-lo. A modernidade celebrada em sua teoria na beleza do novo, do transitório, do fugaz, é interpenetrada, na poesia, pela imagem da antigüidade que ela mesma engendra, como transitoriedade, e recorda, como perenidade perdida. Os poemas, assim, têm uma prevenção contra a cidade, que é a própria figura da modernidade, que a teoria não aborda. Nos poemas é enunciado o segredo da caducidade da modernidade, na visão das ruínas da cidade.

Nos poemas de Baudelaire que evocam a nostalgia diante da cidade destruída aparece a melancolia. Ela é o lugar onde dormem as analogias que o despertam para o significado da modernidade²⁸. A melancolia é assaltada pelas lembranças impostas pela vida da grande cidade. Mas esse assalto faz despertar as analogias que fazem surgir as verdadeiras recordações, as correspondências. Aquilo que uma primeira associação arbitrária e imposta pelo exterior desencadeia faz destampar a fonte das memórias. É assim que as imagens alegóricas de poemas como *O Cisne* rememoram as lutas fracassadas de junho, as ameaças sofridas pelo proletariado, reproduzem suas queixas, gritos e atitudes, que também são as do poeta. Elas falam do absurdo inescapável desse heroísmo fadado ao fracasso. As transformações impostas pela modernidade são absorvidas por obra do choque, delas nascem as visões alegóricas de onde brota a consciência, titânica e desesperada, de que a única arma que pode preservar a identidade e garantir a sobrevivência em meio às metamorfoses do tempo. É esse arsenal composto pelas “caras lembranças”, os *chers souvenirs*.

²⁸ Oehler, Dolf. “Um socialista hermético. Sobre a polémica baudelairiana entre Benjamin e Brecht” *in: praga, estudos marxistas*. Nº 5, maio de 1998. Pp. 95-111.

As cidades são destrutíveis pelas mesmas forças que as engendram se a essas forças não é dada a chance de se realizarem plenamente, de se tornarem “antigüidade”. Esse perigo é o que assola a própria modernidade de Baudelaire:

“A modernidade se expira ao ver seus direitos conquistados. Então será posta a prova. Após sua extinção, verificar-se-á se algum dia pode ou não tornar-se antigüidade”.²⁹

Baudelaire teve que transpor o esforço de abarcar a vida moderna para a obra de arte, fazer desse esforço seu objeto poético e fazê-lo sem poder contar com a ajuda de ninguém. As improvisações a que se lança são as improvisações da vida moderna: a imagem da esgrima como símile do trabalho dedicado aos poemas explica-o como uma série ininterrupta das mais pequenas improvisações.³⁰ Deste modo, não se pode encontrar nele nenhuma teoria da modernidade³¹. Coube sim a Baudelaire dar-lhe uma forma. Sua visão e o sentimento em relação a ela devem ser buscados nas próprias *Flores do Mal*. Baudelaire é aquele que num dado momento histórico, numa situação de classe e por uma disposição interna leva as exigências da

²⁹ Benjamin, Walter. “Paris do Segundo Império”. *Obras Escolhidas III, Charles Baudelaire, Um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1989. P.80.

³⁰ Benjamin, Walter, “Paris do Segundo Império”, *op.cit.*, p70.

³¹ Jauss contesta essa interpretação de Benjamin em “Reflexions on the Chapter ‘Modernity in Benjamin’s Baudelaire Fragments” *in*: SMITH, Gary (org.). *On Walter Benjamin: Critical Essays*. Cambridge, MIT Press, 1988. Jeanne-Marie Gagnebin retoma a polêmica, mostrando que a modernidade em Baudelaire, em suas teorias sobre a arte, não se confunde com a modernidade de Baudelaire. Gagnebin, Jeanne-Marie. “Baudelaire, Benjamin e o Moderno”. *Sete Aulas sobre Memória e História*. Rio de Janeiro, Imago, 1997.

modernidade às últimas conseqüências, revelando seu caráter. A mudança no caráter da experiência humana na modernidade é matéria de sua arte.

Para retornar ao início e desvendar a epígrafe desse capítulo, resta lembrar mais uma vez o quão profundas eram as afinidades entre Baudelaire e Blanqui: “teimosia, impaciência, a força da indignação e a do ódio, e também a impotência, quinhão de ambos”. Mais do que tudo, a impressão de se estar só. Mas

“seu sonho não estava tão só como lhe parecia, a ação de Blanqui foi irmã do sonho de Baudelaire. Ambos se entrelaçam: são as mãos entrelaçadas sobre uma pedra debaixo da qual Napoleão III enterrara as esperanças dos combatentes de Junho.”³²

A significação única de Baudelaire é a de ter sido o primeiro a fixar, isto é reconhecer e concretizar, “as forças produtivas do homem alienado”³³. As *Flores do Mal* são o testemunho da existência desnaturada das massas urbanas, do estancamento de suas forças pela sociedade capitalista, ao mesmo tempo que cantam a ambigüidade, contraponto a essa alienação, da liberação das forças produtivas de seu invólucro natural mistificador, pelo repúdio à natureza, o que na teoria de Baudelaire é glorificado não dialeticamente. A teoria da arte de Baudelaire não mostrou o contraponto que a sua poesia expôs, as forças liberadas pela modernidade capitalista estancadas e reificadas pelas relações de produção capitalistas. Isso é o coração do fetichismo e ao mesmo tempo o signo do potencial libertador que se esconde em seu interior. A teoria de Baudelaire apenas ficou com o lado potencialmente libertador da mudança imposta

³² Benjamin, Walter. “Paris do Segundo Império”, *op.cit.*, p.98.

³³ Benjamin, Walter. “Carta a Horkheimer, 16 de abril de 1938” in: *The Correspondence of Walter Benjamin*. Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1994. P.557.

pelo capitalismo, a sua poesia mostrou o lado aprisionador das novas condições. Que a natureza deva se tornar uma segunda natureza tem seu lado positivo nessa teoria. A arte liberta de seu fado místico, insuflada pelo caráter transitório da historicidade e da política, tem o lado negativo expresso na poesia, pois ela não só se emancipa como ganha uma segunda natureza. Essa segunda natureza é uma reificação, um reencantamento do mundo transformado num universo fantasmagórico de mercadorias.

Nos poemas de Baudelaire está revelada a característica “da literatura da modernidade” que “consiste na sua relação privilegiada com o tempo, o antes, com a temporalidade e com a morte”, como afirmou Jeanne-Marie Gagnebin. A modernidade se relaciona com a Antigüidade, como queria Baudelaire, não como modelo, mas

“porque a Antigüidade revela uma propriedade comum a ambas, a Gebrechlichkeit (fragilidade). É porque o antigo nos aparece como ruína que o aproximamos do moderno, igualmente fadado à destruição.”³⁴

E essa aparição, essa temporalidade, Benjamin mostrou que era “inseparável da produção capitalista, do seccionamento do tempo no trabalho industrial e do caráter fetiche da mercadoria”³⁵. O princípio formal, portanto, da poesia de Charles Baudelaire, são as alegorias e as correspondências. Elas tem como matriz prática o fetichismo da mercadoria, e o poeta o sente imprimindo em sua experiência e em seu ofício uma mudança de caráter, que é

³⁴ Gagnebin, Jeanne-Marie. “Baudelaire, Benjamin e o Moderno”. *Sete Aulas sobre Memória e História*. Rio de Janeiro, Imago, 1997. P.149.

³⁵ *idem*, p.150-151.

irrevogável, inapelável³⁶. A grandeza de Baudelaire é ter tomado à raiz esse novo estatuto da experiência, ao apegar-se a ele e ao trazê-lo para o centro de sua poesia: ela o desvenda ao entregar-se totalmente.

As experiências a que se submetem os artistas como Baudelaire e Flaubert acarretam um sentimento da história, que é uma percepção da modernidade. A decepção com as promessas feitas é um dos pontos de virada na formação desse sentimento e na tomada de consciência do que consiste essa modernidade para o artista do século XIX.

O desolamento das *Flores do Mal* é de uma matriz semelhante ao que se conclui na leitura da *Educação Sentimental*. O malogro, portanto, em Baudelaire e em Flaubert tem um significado *constutivo*, para um presente que se sinta visado por ele e o decifre, podendo assim fazer justiça a sua denúncia.

A revolução de 1848, como queria Lukács, é a marca da primeira grande crise da ideologia burguesa, numa guinada que põe fim a era do “burguês heróico” cantado e pintado pelo romantismo. 1848 é efetivamente um marco para a intelectualidade, que deverá a partir de então esclarecer-se quanto ao seu lugar no mundo moderno, perguntando-se efetivamente se haverá para ela esse lugar. Entretanto, os acontecimentos de 1848 não são objeto direto da poesia de Baudelaire. Como a multidão e a modernidade, são experiências entranhadas na alma do poeta. Elas comparecem em alegorias. O assunto das *Flores do Mal* é, de certa forma, 1848, se entendermos sob esse emblema as experiências e sentimentos contraditórios que orbitam em torno desse acontecimento. Eles se tornam o subtexto, e contribuem para constituir a mais acabada e precisa percepção de modernidade do século XIX.

³⁶ Em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Benjamin analisa essa mudança apoiando-se na noção de “memória pura” de Bergson, na “memória involuntária” de Proust, e na relação estabelecida entre memória e consciente por Freud, explicando-a através do par antitético experiência e vivência.

Benjamin não parte do fato histórico de inflexão que é 1848, mas, fazendo uma história da cultura que é uma história do fetichismo transposto em experiência, considera o ponto de inflexão na mudança das estruturas mentais provocadas pela hegemonia do capitalismo como formação social. Nesse sentido, a experiência das lutas revolucionárias aparecem como fenômeno dessa história e Benjamin as vê plasmadas na poesia de Baudelaire.

Baudelaire lutou ao lado dos republicanos no episódio que mais tarde chamaria de “embriaguez de 48”. Plasmou em forma poética a história da época. Elaborou em suas poesias as tendências avassaladoras da modernidade. Não obstante, para boa parte da crítica literária, prevaleceu a opinião estetizante, de que o que importa nos poemas são os altos vôos da arte em contemplação de si própria. A recepção socialista, por outro lado, desde Lukács, não se ateve em compreender o conteúdo da obra de Baudelaire e por esse motivo promoveu a mesma estetização, num valor contrário, desta que é precisamente uma denúncia contundente, por ser a mais desesperançada, da sociedade deformada do capitalismo. Entendeu-a como pose auto-complacente, uma lamentação pequeno-burguesa diante da separação entre vida e arte. Lukács reprovou em Baudelaire, como em Flaubert, a representação do conflito interior do indivíduo que é próprio ao capitalismo, em um pretense detrimento da apresentação do que chamou a “íntima poesia da vida: a poesia dos homens que lutam, a poesia das relações inter-humanas, das experiências e ações reais dos homens”³⁷.

Benjamin foi o primeiro a reinterpretar a poesia de Baudelaire, elegendo-o como uma das principais “testemunhas de acusação no processo histórico que o proletariado move contra

³⁷ Lukács, Georg. “Narrar ou Descrever?”(1936). in: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968 (2ª Edição).p.65.

a classe burguesa”³⁸. Suas atitudes, seus equívocos e decepções são precisamente o que Benjamin precisa identificar para esclarecer-se acerca dos limites do século XIX e das possibilidades de seu próprio tempo, o século XX.

³⁸ Benjamin, Walter. *Obras Escolhidas III, Charles Baudelaire, Um Lápido no Auge do Capitalismo*. São Paulo, Brasiliense, 1989.

Capítulo 4

Dois diagnósticos e um julgamento

Como notou Márcio Seligmann-Silva, a crítica literária de Benjamin “parte de uma indistinção de princípio entre o trabalho do crítico e do historiador”¹. Esta indistinção, presente também em Lukács, não é uma confusão de tarefas. Ela é uma necessidade de afastamento, no âmbito da crítica e da história, tanto do “abismo do positivismo, do puro formalismo”, por respeito à história, quanto “do historicismo”², por respeito à forma. Na história da cultura através da literatura de Lukács e de Benjamin, o tratamento da obra recusa qualquer separação entre crítica e história, e assim atem-se à materialidade da obra, que expressa em sua forma e conteúdo a própria história.

Segundo Seligmann-Silva, a união de história e crítica já estava presente desde os anos vinte, nos escritos sobre a história da literatura de Benjamin, produzindo ecos no que será encontrado em seus posteriores estudos sobre a história da cultura. O problema do historicismo, que vai preocupar suas últimas reflexões sobre a história, já compareceria em sua constatação de que, na germanística do século XIX, havia o “predomínio de uma postura positivista do tipo ‘Coletar e Cuidar’, uma tentativa de aproximação com as ciências naturais, ao lado da tematização privilegiada do ‘colossal cortejo do triunfo de grandes figuras ideais’”³.

¹Seligmann-Silva, Márcio. *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin, romantismo e crítica poética*. Dissertação de mestrado – FFLCH-USP. São Paulo, 1991. P.243.

² *idem*, p.244.

³ Benjamin, Walter. “História da Literatura, Crítica da Literatura” in: *G.S III*, p.285. *Apud*. Seligmann-Silva, Márcio. *Op.cit.*240.

Nessa forma de estudo literário ele já identificava como princípio subjacente o da acumulação – coletar – e o da empatia – cuidar, foco de sua crítica posterior ao historicismo. Aqui estão as tendências da historiografia historicista: a acumulação que constitui a cultura e a empatia com o vencedor⁴. A formulação de “Sobre o Conceito da História” retomará essa mesma imagem, antes construída para a literatura: “todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal...os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Esses despojos são o que chamamos bens culturais.”⁵

A crítica de Benjamin pretendia renunciar ao caráter “museológico”, canônico da crítica tradicional, para que pudesse acabar com a ilusão da “Bela Literatura”⁶. Do mesmo modo que, posteriormente, afirmava que a História da Cultura deveria renunciar ao método da empatia para acabar com a ilusão da História Universal, feita do acúmulo irrestrito dos chamados bens culturais. Pois os dois procedimentos culminavam igualmente numa apologia do tempo presente, contrariando a necessidade decisiva da crítica e da história em identificar os momentos de *ruptura* do tempo presente.

A crítica da literatura de Benjamin, como ele a propunha na década de 20, apoiava-se na filologia como instrumento para “retirar” as camadas de elementos históricos de seu objeto a fim de construir, a partir deles, seus conceitos reguladores. “Desfolhando”⁷ as camadas históricas do seu objeto, ela construía relações entre os seus diversos significados conjugados numa temporalidade descontínua. Como afirmou Seligmann-Silva, a filologia servia a Benjamin

⁴ Benjamin, Walter. “Sobre o Conceito da História” *in*: Obras Escolhidas, vol. I. p.231. Tese 17.

⁵ *Idem*, p.225. Tese 7.

⁶ Seligmann-Silva, Marcio. *Op.cit.*, p.241.

⁷ *idem*, p.244.Nota 15.

no seu intuito de, ao relacionar-se profundamente com a materialidade⁸ do objeto artístico/crítico/histórico, extrair seu conteúdo de verdade.

Juntamente aos aspectos da análise formal do objeto, a crítica de Benjamin introduz um aspecto que pode ser considerado primordial, o da análise da recepção. Através da análise da recepção da obra de arte, os aspectos da transmissão e da historicidade são analisados como constituintes da própria obra. As obras de arte têm uma história de disputa mútua, lutando por sua transmissibilidade. Essa história, que engloba suas vidas e efeitos, destino e fama, é tão importante para o crítico quanto a história de seu surgimento. Ela perfaz a pós-história do objeto que se une a sua pré-história⁹.

Seligmann-Silva lembrou também que a perspectiva da individualidade da obra é outro elemento de sua crítica. Ela serve à concepção de que não é numa pretensa atemporalidade, num significado eterno, retirados da obra, que se encontra a sua verdade. Ela está precisamente num núcleo temporal, que se sente visado pelo presente do crítico, não com empatia, nem tampouco com desrespeito à temporalidade originária da obra¹⁰. Não se trata de abordar a atualidade da obra do ponto de vista psicológico, mas sim teórico. A sua “camada de atualidade” revela a presença de uma armação teórica, de um programa, que se corresponde justamente com o presente¹¹.

O presente é o momento do despertar, o “instante em que se deve tomar do passado as imagens oníricas enquanto imagens dialéticas para realizar a sua interpretação tal como elas

⁸ A origem do objeto, o modo como traduz na forma a história, sua transmissão, o modo como carrega a história e é apropriado na recepção.

⁹ Benjamin, Walter. “História da Literatura, Crítica da Literatura”. *Apud* Seligmann-Silva, *Op.cit.*, p.244.

¹⁰ Seligmann-Silva, *Op.cit.*, p.248.

¹¹ *Idem*, p.248-249.

afloram”¹² nesse presente. O conhecimento é uma “leitura do passado”¹³, a crítica faz a sua atualização para produzir esse conhecimento. A tarefa principal da crítica, e da história, conseqüentemente, não é expor as obras no contexto de sua época, “mas de trazer à exposição, na época em que elas surgiram, o tempo que as conhece – ou seja, o nosso.”¹⁴

Assim, não se trata de legitimar esse tempo, mas sim de transformá-lo. Essa crítica pretende dar aos objetos “uma nova significação”¹⁵, enxergá-los novamente como tesouros, não para serem espoliados de seus verdadeiros donos e carregados como sinais da legitimidade do tempo presente, no que Benjamin chamou de “cortejo triunfal”, mas para mostrar a “verdadeira história da sociedade que os produziu”¹⁶, e a verdade sobre essa sociedade.

A história da arte e da cultura de Benjamin vai preocupar-se posteriormente com os elementos de uma consideração materialista da arte. Ao pretender lançar elementos programáticos para ela, Benjamin afirmou que eles devem ser encontrados na contemplação da iconografia, da arte de massa e das técnicas de reprodução. Para ele, todos esses motivos têm em comum uma referência às formas de conhecimento que são destruidoras das concepções tradicionais da arte. As considerações sobre as técnicas de reprodução põem em evidência o tema da recepção e “possibilitam corrigir, até certos limites, o processo de reificação que acontece dentro das obras de arte”¹⁷. O conceito de gênio é revisado pela consideração da arte de massa, lembrando o historiador a não dar prioridade à inspiração em detrimento da

¹² *Idem*, p.249.

¹³ *Idem*, p.249-250.

¹⁴ Apud. Seligmann-Silva, *Op.cit.*, p250.

¹⁵ Seligmann-Silva, *op.cit.*, p.252.

¹⁶ *idem*, p.252.

¹⁷ Benjamin, Walter. *Historia y Coleccionismo: Edward Fuchs. Op.cit.*, p.105

“fatura”. Na fatura, o artista reponde ao que o público e a época pedem a sua obra. Só através dela é que se torna possível a fruição da obra. Finalmente, a interpretação iconográfica, além de ser imprescindível para o estudo da recepção da arte de massas, evita os abusos do formalismo¹⁸.

O interesse da história pela obra tem que se dar por sua verdade, que está sempre “nos extremos”, não pela beleza¹⁹. As mudanças nas visões artísticas têm que ser traçadas nos processos colocados em ação pelas mudanças nas tecnologias da produção²⁰. Os conceitos fundamentais da apresentação histórica devem estar conectados e unificados imediatamente com a apreciação artística²¹.

Por seu turno, a crítica de Lukács preocupa-se com a apreciação da cultura como fenômeno inseparável da totalidade da realidade objetiva. Para ele, não há ramo da ciência que tenha sua história autônoma. Portanto, a história da cultura não constitui um ramo separado da história da economia ou da sociedade. A evolução em todos os campos, e uma *evolução* é o que busca identificar a crítica e a história de Lukács, é determinada pelo curso da história da produção social, em seu conjunto, e não pode ser tomada em separado. Mas essa concepção, segundo Lukács, não comporta uma interpretação mecanicista.²²

Para o filósofo húngaro, não é possível compreender o desenvolvimento da arte com base exclusivamente em suas condições imanentes. Pois essas são apenas momentos da

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *idem*, p.108.

²⁰ *idem*, p.106.

²¹ *idem*, p.104.

²² Lukács, Georg. “Introdução aos estudos estéticos de Marx e Engels” in: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965, 1ª edição. P.13.

tessitura histórica, do conjunto do desenvolvimento histórico, no interior do qual os fatos econômicos têm o papel principal, através de um jogo de inter-relações. A existência, a essência e a gênese do fenômeno literário só podem ser compreendidas e explicadas no quadro histórico geral de todo o sistema. A essência e o valor estético das obras, bem como a influência exercida por elas, são parte do processo social geral. Somente a partir do materialismo histórico, portanto, é possível compreender a “gênese da arte e da literatura, as leis de seu desenvolvimento, as suas transformações, as linhas de ascensão e queda no interior do processo do conjunto”²³.

Mas isso não quer dizer, ainda segundo Lukács, que as ideologias sejam produto mecânico e passivo do processo econômico. Ao contrário, elas reagem juntamente aos desenvolvimentos de outras esferas da sociedade, umas sobre as outras e todas sobre a base econômica²⁴. O desenvolvimento das ideologias não acompanha *pari passu* o grau de desenvolvimento econômico da sociedade, portanto, não há identidade necessária entre progresso social e literário.

Lukács certamente não concorda com a concepção do marxismo vulgar que acredita que a superestrutura é uma conseqüência mecânica, causal, do desenvolvimento das forças produtivas. Contrariamente, ele afirma que “o método dialético não admite semelhante relação”²⁵. Mas existem, para ele, complexas interações de causa e efeito, uma intrincada trama de interações. As ideologias não são o produto mecânico e passivo do processo econômico

²³ Lukács, Georg. “Introdução aos Escritos Estéticos de Marx e Engels” in: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965 (1ª Edição). Pp.13-14.

²⁴ *Idem*, p.15.

²⁵ *Idem*, p.14.

que lhes serve de base, há entre elas e a base econômica uma ação recíproca. Entretanto, é a base econômica que, em última instância, acaba por preponderar²⁶.

Ora, vê-se que o quadro aqui é o da teoria do reflexo, o elemento central da análise materialista da cultura do qual Benjamin pretende desvencilhar-se, como já vimos no Capítulo 1. Ela é um elemento persistente na crítica e na história da cultura de Lukács.

Lukács estende ainda essa teoria do reflexo, da crítica da ideologia, para a matéria da forma literária. Além de princípio da crítica, o reflexo deve ser a essência da criação artística. A realidade existe independentemente da cultura, das representações, das idéias, das concepções de mundo e das sensações; a representação artística, nesse quadro, portanto, também é reflexo da realidade e deve ser fiel a ela. A reprodução artística da realidade é, para ele, a meta de todos os grandes escritores. Essa meta deve ser, além da fidelidade ao real, “um esforço apaixonado para reproduzi-lo em sua integridade e totalidade”²⁷.

Ao pretender refazer a teoria do reflexo em termos de uma teoria da expressão, Benjamin incluiu a apreciação decisiva de que a arte *elabora* a realidade, ao invés de simplesmente refleti-la, mesmo que isso pudesse se dar entre inúmeras mediações. Nesse processo, que é próprio da arte, é que se encontra a chave para a crítica da realidade. Pois, esse aspecto, embora totalmente imerso na realidade, dialeticamente escapa à rede totalizante que ela impõe às consciências.

Como se pôde observar, no Capítulo 2, a respeito da análise lukácsiana, seu julgamento acerca da qualidade da literatura, do romance, valoriza-os a partir de sua proximidade ou afastamento em relação a um método, o realismo. Este seria o único instrumento do artista

²⁶ *idem*, p.17.

²⁷ *Idem*, p.26.

para superar a “aparência” da impossibilidade de se conhecer o presente. Ele chega mesmo a advogar um método a ser aplicado como princípio pelo escritor, o método dialético²⁸, que seria a base do realismo crítico que defende. Como se viu no Capítulo 2, a literatura da segunda metade do século XIX, até o naturalismo, é condenada por Lukács justamente por afastar-se do realismo. Esse também será o seu julgamento da literatura moderna e de suas experiências estéticas.

Por essas concepções é possível julgar, para Lukács, que Balzac, por exemplo, é melhor romancista que Flaubert. Entre Balzac e Flaubert, há um rebaixamento no processo histórico, que reflete na qualidade poética de seus romances. Balzac, segundo ele, ainda podia mostrar o processo de formação do capitalismo no terreno do espírito, enquanto para Flaubert, só restava lidar com o fato consumado de que todos os valores humanos já estavam incluídos na relação-mercadoria capitalista. Capaz de escolher e movimentar seus personagens colocando no centro da ação aqueles cujas qualidades são mais capazes de esclarecer os aspectos “mais essenciais do processo social”²⁹, o romance de Balzac tem qualidade superior ao de Flaubert por causa de sua situação histórica. Balzac *narra*³⁰ a última batalha contra a degradação capitalista do homem, Flaubert *descreve* o mundo capitalista já degradado³¹. E essa, como se verá

²⁸ Lukács, Georg. “The novels of Willi Bredel – 1. For dialectics as a literary principle” in: *Essays on Realism*. Cambridge, MIT Press, 1980. O texto é de 1931/32.

²⁹ Lukács, Georg. “Balzac: *Les illusions perdues*”. in: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968 (2ª Edição).P.110.

³⁰ A utilização do verbo aqui é nossa, sua pertinência será desenvolvida logo a seguir quando demonstraremos a diferença identificada por Lukács entre os dois processos e o que ela significa.

³¹ *Idem*, p.121.

a seguir, é o centro da diferença, para Lukács, de qualidade estética e validade artística entre os dois romancistas.

Com esses elementos, já se nota que o pensamento de Lukács e Benjamin se aproxima quanto ao processo que identificam na literatura a partir da modernidade: a perda da capacidade de narrar. Mas eles se afastam na interpretação do fenômeno subjacente a essa mudança, que informa as diferentes concepções e principalmente as apreciações que os autores fazem da modernidade. Ambos, é verdade, chegam a uma crítica da modernidade, mas tratam diferentemente os impasses que essa nova forma da sociedade impõe à arte, ao artista e à própria crítica.

Lukács e Benjamin se aproximaram na exposição da perda da capacidade de narrar que se impõe à literatura com a modernidade, em “Narrar ou Descrever?”, de Lukács, e “O Narrador”, de Benjamin. Nesses textos, as semelhanças e as diferenças são igualmente impressionantes. Benjamin utiliza-se inclusive da história das formas literárias desenvolvida por Lukács, anteriormente, em *Teoria do Romance*³².

“Narrar ou Descrever?”, de Lukács, analisa exemplos da literatura do século XIX para identificar nela dois partidos opostos, o narrar “vidas” e o descrever “coisas”. Para ele, a opção por esse segundo princípio altera todo o sistema de valores do escritor e acarreta uma infinidade de problemas da representação que serão expostos em pormenor ao longo de seu

³² Por causa dos limites aos quais temos que nos inscrever nessa dissertação, não desenvolveremos aqui a relação entre a teorização das formas literárias feita por Lukács e por Benjamin. Para um panorama a respeito das formas literárias em Lukács, cf. Jameson, Fredric. “Em defesa de Georg Lukács” in: *Marxismo e Forma*. São Paulo, Hucitec, 1985. Para uma discussão pormenorizada das relações entre a narrativa e a história em Benjamin, cf. Gagnebin, Jeanne-Marie. *História e Narração em W. Benjamin*. São Paulo, Perspectiva/ Fapesp/ Editora da Unicamp, 1994.

texto. Os partidos estéticos são duas maneiras qualitativamente diferentes de apreensão do mundo, com desvantagem para a descrição.

O artista, optando pela descrição, perde, para Lukács, na distinção do que é casual e arbitrário em relação ao que é necessário aos acontecimentos sobre os quais se debruça. Aquele que narra faz da descrição o meio de reproduzir o ambiente em que se desenvolvem os “dramas humanos”³³. Aquele que descreve, ao contrário, faz dos personagens adereços, meros espectadores tão importantes quanto os objetos inanimados descritos: são todos homogêneos e equivalentes. Carentes de significação orgânica, são atribuídos valores simbólicos que fazem com que eles pareçam metáforas “inchadas de realidade”³⁴. A distinção entre as duas formas é uma diferença na capacidade de viver os acontecimentos ou apenas observar, que é, por sua vez, condicionada pelo contexto histórico em que vivem os escritores.

Pode-se notar que o quadro conceitual é o mesmo que aquele exposto no Capítulo 2 acerca da crítica ao romance histórico. Novamente, o ponto de inflexão é o 1848, que instaura uma ruptura na capacidade de narrar. Para Lukács, os escritores até Balzac haviam se tornado artistas através das experiências de uma vida rica e multiforme, ainda não totalmente encampada pela divisão capitalista do trabalho. Flaubert e Zola, ao contrário, iniciaram suas atividades “depois da batalha de junho, numa sociedade burguesa já cristalizada e constituída. Não participaram mais ativamente da vida desta sociedade, não queriam participar mesmo”³⁵. Nessa recusa estava a tragédia de sua geração.

³³ Lukács, Georg. “Narrar ou Descrever?”(1936). in: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968 (2ª Edição).p.51.

³⁴ *idem*, p.53.

³⁵ *idem*, p. 56. O primeiro esboço da *Tentação de Santo Antônio* de Flaubert é de 1839, a redação da primeira *Educação Sentimental* é de 1843-1845, mas a primeira publicação de Flaubert é de 1857, embora incompleta, de *Madame*

A recusa, como já se viu no Capítulo 2, exprime para Lukács o ódio, o horror e o desprezo pelo regime político e social da época, mas também uma alienação. Ela é uma necessidade imposta socialmente ao mesmo tempo que um partido estético pela observação, ao invés da participação. Mas, para Lukács, apesar de ser um fato socialmente necessário, a opção por descrever deve ser apreciada esteticamente como um rebaixamento na qualidade artística da representação.

O afastamento em relação à *praxis* é o problema maior para essa literatura. Pois só através dela, segundo Lukács, é que “os homens adquirem interesses uns para os outros e se tornam dignos de representação literária”³⁶. A verdade da vida só se pode manifestar na *praxis*. A literatura da época pós-48 não consegue, justamente, encontrar ligação entre a *praxis* e a vida íntima dos indivíduos. A *praxis* é o que faz a “íntima poesia da vida”. Ela é feita dos “homens que lutam”, das “relações inter-humanas, das experiências e ações reais dos homens”. Sem a representação dessa não pode haver “epopéia autêntica”, “composição épica apta a despertar interesses humanos, a fortalecê-los e reavivá-los”³⁷, justamente a tarefa da literatura para Lukács.

A capacidade de narrar está apenas *aparentemente* vedada aos escritores, obscurecida por seus preconceitos de classe³⁸. A descrição é o sucedâneo literário que encobre a incapacidade

Bovary. A *Ninon* de Zola é de 1864.

³⁶ *Idem*, p.62.

³⁷ *idem*, p.65.

³⁸ Como afirma Jameson, Lukács faz ao mesmo tempo, “diagnóstico e julgamento” da arte moderna. Todo o seu julgamento se apoiaria em uma ambigüidade, “pois pressupõe que o escritor de vanguarda tem alguma escolha pessoal na questão e que sua sorte não está selada pela própria lógica de seu momento histórico”. Jameson, Fredric. “Em defesa de Georg Lukács” in: *op. cit.*. São Paulo, Hucitec, 1985. P.155. Mas o problema talvez esteja

de se encontrar uma significação épica na vida. Uma visão total do processo adquirida na *praxis* é o que pode lhe dar essa significação, para um autor cuja concepção de mundo não o afaste “das lutas da vida”. Somente assim, a *onisciência* do autor, quanto a esse processo, poderá guiar o leitor para que ele descubra o significado ao longo da narração. O escritor precisa, portanto, reencontrar a sua posição na luta de classes, como um indivíduo também subjugado pelo capitalismo. Ele também não pode desprezar o papel do proletariado na luta de classes. A revolta dessa classe e sua consciência da inumanidade da vida no capitalismo deve capacitar o artista “para viver, compreender e descrever a real luta do homem para conferir um sentido à vida”³⁹, e, para tanto, naquele momento, deveria voltar seus olhos para a matéria da rica realidade das conquistas do socialismo⁴⁰.

O texto de Benjamin “O Narrador” também se debruça sobre a problemática da narração porque “ela concentra em si, de maneira exemplar, os paradoxos de nossa modernidade”.⁴¹

Benjamin considera o narrar um atividade em extinção, porque a faculdade de trocar experiências, que está no centro dessa capacidade, está interdita para o presente, como ficou patente desde a primeira guerra mundial:

não somente nessa ambigüidade, mas na necessidade de escapar dela através de uma onisciência colocada para o escritor, (que é muito aparentada àquela do partido), da direção do todo do processo histórico, que esteja dada a partir da consciência de classe do proletariado, como consciência do próprio processo dialético.

³⁹ *idem*, p.89.

⁴⁰ *idem*, p.99. É importante notar que, com nesse texto, Lukács também fazia uma crítica ao realismo socialista da literatura soviética, que para ele guardava os maus traços do naturalismo e do simbolismo da literatura burguesa “decadente”. Lukács, portanto, não é um defensor dessa literatura, mas pretendia que ela se corrigisse e adotasse os princípios do realismo crítico.

⁴¹ Gagnebin, Jeanne-Marie. *Op.cit.*,P.65.

“os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável.”⁴²

A experiência, que se transmite como ensinamento, de pessoa para pessoa, é a fonte de todas as narrativas. Esta pode se basear tanto na vida de aventuras daquele que vem de longe, quanto na vida do homem que fez sua história sem sair de seu lugar e que conhece assim suas tradições. Baseada no conselho, na transmissão de um conhecimento ou habilidade, em um ensinamento moral, a narrativa tem sempre uma dimensão utilitária, mesmo que ela não seja aparente. Mas “dar conselhos tornou-se antiquado”. Isto porque “as experiências estão deixando de ser comunicáveis”. Mas como afirma Benjamin, esse processo vem de longe e não é “sintoma de decadência” *nem* “característica moderna”. É uma tendência inscrita no desenvolvimento das formas literárias desde que surgiu a forma épica mais antiga, a epopéia. Esse processo, ao mesmo tempo que “expulsa (...) a narrativa da esfera do discurso vivo” ao mesmo tempo “dá uma *nova beleza* ao que está desaparecido”⁴³.

Essa evolução fica patente com o surgimento do romance no início do período moderno. Essa forma se afasta da narrativa porque se vincula à palavra escrita e não à tradição oral. O narrador retira da experiência, da sua ou de outros, o que conta, incorporando as coisas narradas à experiência do ouvinte. O romancista, ao contrário, não estabelece essa comunhão porque é um indivíduo isolado, que não fala exemplarmente sobre suas experiências, não escuta os conselhos alheios *nem* endereça outros para quem o lê. Escrever um romance é descrever uma vida humana na profunda perplexidade de quem a vive.

⁴² “O Narrador”. *in: Obras Escolhidas, vol. I*. P.198.

⁴³ *Idem*, p.201. Grifo meu.

Mas além do romance, florescido com a burguesia, a consolidação dessa classe trouxe outra forma de comunicação que se afasta tanto do romance quanto da narrativa: a informação. O saber da narrativa vinha de longe, temporal ou espacial, e sua autoridade era válida mesmo que não fosse comprovada na experiência. A informação, ao contrário, aspira a verificação imediata, por esse motivo, já carrega consigo suas próprias explicações, cuja ausência, para a narrativa, era parte de sua arte. Nesta última, o leitor ou o ouvinte era livre para interpretar a história como quisesse, como pedisse a sua própria experiência. Assim, o episódio narrado alcançava uma amplitude que está vedada à informação.

A narrativa fica, a informação se consome no ato de sua comunicação. E isso é causado pelo fato da narrativa se abster de interpretar. Quanto mais ela renuncia a interpretação, mais se grava na memória do ouvinte, mais ela se assimila a sua experiência, maior é a sua chance de ser transmitida um dia, novamente. Esse processo é tão mais forte quando ele se dá na medida em que o ouvinte se esquece de si, como durante o trabalho artesanal, em que o ouvinte está distendido e envolto em seus longos processos. A narrativa inscreve a coisa narrada “na vida do narrador para em seguida retirá-la dele”, para uma outra narração. Interessa-lhe essa inscrição, como a marca da “mão do oleiro na argila do vaso”⁴⁴. Ela não quer ser informação ou relatório, ela quer que sua matéria fique impressa na experiência do ouvinte e que ela possa reaparecer, um dia, modificada, em outra narrativa. A narrativa evoca a idéia de eternidade em seu acúmulo infinito de camadas, o que acarretava uma outra relação com a morte. A investigação da diminuição da capacidade de narrar, para Benjamin, deveria passar pelo entedimento do novo significado da morte: ela estava sendo abolida da vista dos vivos. Com a burguesia e suas inovações técnicas para melhorar a vida, morrer já não era mais um episódio

⁴⁴ *Idem*, p. 205.

público de caráter exemplar, mas algo para ser escondido. Com isso perdia-se o momento da transmissão da experiência, pois é nesse momento que o saber e a sabedoria, ao ganharem um desfecho, assumem pela primeira vez uma forma transmissível.

A morte, para a narrativa, era a “sanção de tudo o que o narrador pode contar”⁴⁵. Nela a história ganha a densidade de uma história natural, o sentido de um destino. Transposta a problemática da narrativa para a historiografia, Benjamin verifica que o cronista, em oposição ao historiador, é aquele que pode fazer de sua narrativa uma história livre da explicação verificável. O historiador, ao contrário, obrigado a explicar, não pode contentar-se com expor seus fatos como “modelos da história do mundo”. O cronista, na figura do cronista medieval, ao remeter o significado de suas narrativas ao plano da salvação (ela cujos desígnios são secretos), pode se livrar da tarefa de explicar, de encadear os fatos determinados numa seqüência de causalidades, inserindo-os no “fluxo insondável das coisas”⁴⁶.

O sagrado e o profano se mesclam no narrador, relembrando uma época imemorial em que o homem se sentia em harmonia com a natureza. Mas essa visão ingênua esconde um poder que pode ser útil para o presente, o de conservar o que foi narrado. E isso se dá pela memória.

A reminiscência e seu registro escrito, a historiografia, contém em si, indiferenciados dentro de sua forma mais antiga, a epopéia, tanto a narrativa quanto o romance. A reminiscência no romancista é perpetuadora, feita de *uma* história, ela é a rememoração. No narrador ela é breve, feita de muitas histórias que podem se intercalar, sobrepor etc. No

⁴⁵ *Idem*, p. 208.

⁴⁶ *Idem*, p.209.

narrador, a reminiscência é a memória. Rememoração e memória eram unidas em sua origem na reminiscência, mas foram separadas depois da desagregação da poesia épica.

Mas o que o passado, como o morto, deixa para trás são reminiscências que precisam de um herdeiro. O romancista as recebe com melancolia, e conta uma história que se pergunta pelo sentido da vida. O narrador conta uma história onde no fim se pergunta por sua moral. Sentido e moral expressão dois estatutos históricos.

Comentando o final da *Educação Sentimental*, Benjamin lembra que não há mais nada a se perguntar. Numa narrativa, ao contrário, lembra ele, seria justificada a pergunta “O que acontece depois?” Na rememoração, como no romance, o passado está sempre acabado, mas não necessariamente por isso adquire um sentido. Na memória, como na narrativa, sempre se pode perguntar por outros desfechos.

A história pode tirar disso um ensinamento. O sentido da vida não pode ser restaurado, como atesta o romance, porque ele não pode mais ser dado pela tradição, já que o fio contínuo da narrativa também não pode ser restabelecido. Mas uma pergunta pode ainda ser feita: o que poderia ter acontecido se não fosse assim? Essa pergunta pode ter uma resposta ensaiada se uma das faces do narrador for ainda evocada, a do justo. Pois o fim da experiência e das narrativas tradicionais além de causar melancolia pelo fim de um tipo de beleza da palavra e da vida, deixa vir a tona a chance⁴⁷ de surgimento de uma atividade narrativa que saberia “rememorar e recolher o passado esparso sem, no entanto, assumir a forma obsoleta da

⁴⁷ É a chance lembrada por Jeanne-Marie Gagnebin, quando observa que, “na falta de autoridade e de tradição” se encontra “não só um perigo, como também e antes uma chance, tênue mas real, de formação de um mundo neutro, despojado, com menos privilégios certamente, mas, talvez, com mais nitidez”. Jeanne-Marie Gagnebin. *Op.cit.*,p.69.

narração mítica universal”⁴⁸. Não se trata, portanto, de “deplorar o fim de uma época e de suas formas de comunicação, mas de conectar-se a ela através da personagem obsoleta do narrador”⁴⁹ para encontrar nele a “tarefa sempre atual da *apokatastasis*”⁵⁰, da salvação. Só essa tarefa seria capaz de lidar com a realidade de um sofrimento que “não pode depositar-se em experiências comunicáveis”⁵¹. Esse sofrimento deve ser transmitido, mas essa transmissão deve se abster de “preencher suas faltas e de sufocar seus silêncios”⁵².

A modernidade, para Benjamin, é um processo onde estão dadas, pela primeira vez para a humanidade, todas as chances de libertação, mas, por sua dialética interna, a sociedade nela organizada é a mais subjugada. A literatura da modernidade para Benjamin, tem muito a ensinar justamente porque, ao fracassar em tentar fazer da vivência matéria da literatura, denuncia e desvela o processo de reificação, único modo de reverter esse processo e possibilitar, assim, que se realizem as promessas contidas na modernidade.

Como crítico, Lukács reconhece que as características da modernidade se impõem objetivamente nas consciências, como ideologia, impedindo o acesso a realidade das relações sociais e do seu significado. Mas para Lukács, a contingência da vida moderna é mera aparência. Ele considera que a superação dessa falsa aparência possa se dar através do método realista, considerado por ele também como uma filiação de classe.

⁴⁸ *idem*.

⁴⁹ Seria ousar dizer, do poeta lírico, do socialista utópico, do revolucionário putchista, das formas arquitetônicas, técnicas obsoletas...

⁵⁰ Jeanne-Marie Gagnebin. *Op.cit.*p.71.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Idem*.

Pois o verdadeiro artista, para Lukács, deve ter o “coração do lado justo, pelo fato de, apesar de toda sensibilidade às novas impressões” – ele quer dizer, o novo sentimento do tempo e da história advindos com a modernidade – “saber sempre muito bem o que é simples aparência, o que é essência objetiva do mundo e o que é reflexo deformado (embora necessário) desta essência objetiva”⁵³.

A separação entre fenômeno e essência é uma necessidade central para a estética de Lukács. A crítica de Benjamin, que parte do fenômeno para dialetizá-lo, afirma que ele não é mera aparência para ser descartada. Benjamin considera a impossibilidade da representação realista resultado de uma *mudança estrutural* na experiência – sua transformação em vivência, não resultado de uma “deformação da experiência no terreno da realidade social do capitalismo tardio”, como acredita Lukács. A ideologia, no entendimento de Benjamin, não é um véu que possa ser levantado a partir da reconstrução da totalidade, mas, por ser algo justamente que informa a vivência, deve ser desvendada *a partir* justamente do fenômeno ilusório, como ele se dá na literatura. Essa é a única maneira de se escapar ao ciclo eterno da reificação no capitalismo. Não é por uma restauração da experiência, nem por uma insistência na vivência como seu substituto.

Esse fenômeno ilusório precisa ser enxergado em sua ambigüidade, e não antecipadamente descartado como simples falsa consciência. É preciso partir de dentro da estrutura do fenômeno cultural para desvendar seu conteúdo de verdade em meio a sua ambigüidade.

⁵³ Lukács, Georg. “Thomas Mann e a Tragédia da Arte Moderna”. in: *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968 (2ª Edição). P.231.

Para Lukács, as experiências artísticas da modernidade não tem nenhuma validade estética porque não traduzem o movimento real da sociedade. Elas canonizam a “deformação da experiência expressamente subjetiva da realidade”. A deformação do mundo passaria por fundamento de toda realidade⁵⁴.

Ao recusar a modernidade como fenômeno, Lukács não considera, como Benjamin faz, o desenvolvimento da técnica influenciando nos novos modos de percepção, e pode, portanto, descartá-los como falsa consciência. O tempo, na concepção lukácsiana, não foi alterado em sua estrutura para a percepção, já que o sentimento de tempo e da história na modernidade são falsas aparências, embora socialmente necessárias, resultado do obscurecimento dos verdadeiros processos sociais. A concepção de tempo de Lukács postula, problematicamente, uma temporalidade outra dependente da construção do socialismo, e com isso desvia-se da necessidade de se buscar aquilo que é imprescindível para Benjamin, a interrupção do tempo da catástrofe. Só uma interrupção seria a esperança para Benjamin, porque a perspectiva de se colocar uma temporalidade apontada para o futuro padecia do signo fatal da crença no progresso e era a causa de todo fracasso das políticas de esquerda até então.

Autores como Flaubert e Baudelaire levaram até o limite a consciência de sua classe através das imposições de seu fazer artístico. Desse modo é possível ao crítico-historiador ultrapassar essa consciência, entrar no núcleo de suas contradições e retirar de suas obras a história das potencialidades abortadas de suas épocas. A arte trabalha a matéria da ideologia artisticamente, e, nessa operação retém a possibilidade, que é aberta para o historiador, de

⁵⁴ Lukács, Georg. “Thomas Mann e a Tragédia da Arte Moderna”. in: *Ensaios sobre Literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968 (2ª Edição). p.229.

desvendar a ideologia e reencontrar as aspirações malogradas que a época histórica cunhou e não pode realizar.

Uma teoria do progresso subjacente ao marxismo *desde* Marx, que era produto histórico de seu próprio tempo, ainda está presente no pensamento de Lukács. A crítica lukácsiana não abdica de uma certa idéia de progresso que o pensamento da história de Benjamin quer expurgar totalmente, afirmando de que uma verdadeira interrupção na história da catástrofe ocorra. Subsiste, portanto, no pensamento lukácsiano a noção de períodos de florescimento e períodos de decadência, tanto econômicos quanto literários. No campo literário, esse movimento devia ser medido e analisado, no seu entender, partindo de uma pergunta que sempre deve ser endereçada à obra: qual significação possui o mundo por ela representado *do ponto de vista da evolução da humanidade*⁵⁵. Pois para a crítica de Lukács o decisivo na obra de arte é a imagem do mundo que ela configura. O dinamismo do romance deve ser analisado no seu objetivo e na sua orientação. O esforço empregado pelo autor para, utilizando-se dos meios literários, reproduzir a idéia que faz do mundo “com a totalidade de suas determinações objetivas e subjetivas” é o que sua crítica deve identificar. Deste modo, segundo Lukács é possível apreender a *intenção objetiva* do autor: essa é a base de todos os “autênticos” problemas formais numa obra de arte. O caráter humano das personagens, aquilo que elas têm de singular e de típico, o que as faz figuras artisticamente importantes, portanto, não pode ser separado do enraizamento concreto no seio de relações concretamente históricas, humanas e sociais, em sua *totalidade*, que são a contextura de sua existência.

A crítica de Lukács à falta de representação da evolução social do homem no romance posterior a 1848, inscreve um julgamento depreciativo sobre toda uma época porque ela é

⁵⁵ *Idem*.P.25.

entendida como um período de decadência. Ele acusa a falta de evolução social quando de fato, para as consciências que viveram o período, e aí se incluem os romancistas, não havia evolução nenhuma a narrar. Isso, entretanto, precisa ser entendido e explicado pelo crítico, não meramente descartado como sinal de má qualidade estética. Pois era esse o estado de coisas da época de Flaubert e Baudelaire que, nesse sentido, e a partir de sua situação de classe, eles não falseiam nem omitem.

É certo que a questão da raiz de classe atuante na ira de Flaubert e Baudelaire diante de seu tempo, como Lukács denuncia, é um elemento a ser investigado. Benjamin não passa ao largo desse fato. Mas ele deve ser olhado a partir do interior do objeto, da dinâmica da intriga, do caráter do lirismo na poesia, e não partindo do exterior, como paradoxalmente parece ser a demanda de Lukács⁵⁶ (embora o crítico alerte contra os perigos desse procedimento). Do mesmo modo, não deve ser visto como fator limitador das possibilidades artísticas da obra, que, como pensa Lukács, assim não apresentaria uma visão coerente da totalidade das relações sociais.

Na *Educação Sentimental*, os eventos históricos não são compreendidos, não são acontecimentos no estrito sentido da palavra. São fatos que permeiam a vida do protagonista e não lhe emprestam sentido algum, do mesmo modo que os sentimentos – o amor – e sua

⁵⁶ Note-se que quando aborda os romancistas para reforçar a sua tese da decadência do período pós-48, Lukács se abstém de fazer a crítica imanente que dedica aos autores que considera “corretos”, como Balzac e Mann – quando faz grande crítica literária, expondo as obras em suas ricas contradições. Como também notou Carlos Eduardo Jordão Machado, ao analisar o expressionismo Lukács, da mesma maneira, não realiza o que se propõe teoricamente, a análise imanente da forma. In: “Considerações sobre a trajetória político-intelectual de Lukács na década de 1930”. *Um capítulo da história da modernidade estética: Debate sobre Expressionismo*. SP, Editora da Unesp, 1998. P.34.

paisagem interior nebulosa, todos carecem de inteligibilidade. O protagonista não consegue levar a cabo seu desejo, obscuro e tênue, de escapar à trivialidade da vida burguesa moderna, nem interna nem externamente. Ora, em relação a um quadro da sociedade da época, aí está o dado realista e de verdade histórica do romance, e que faz a grandeza heróica da denúncia da sociedade burguesa diante das consciências que viveram aquele período histórico, no qual nem história nem vida privada pareciam fazer sentido.

Ao colocar em paralelo a vida de Frédéric aos “episódios” (pois é como meros episódios que eles aparecem à consciência burguesa) históricos, Flaubert denunciou ambos como carentes de sentido – o autor não se esforçou para dar dignidade, inteligibilidade à vida do personagem, ao contrário, todos os seus esforços foram para denunciar a sua vacuidade. O caráter privado da ação aparentemente abole a historicidade, demonstrando justamente o sentimento em relação a história que a sente como vazia, igual, repetitiva. O romance da crise da consciência burguesa torna a história privada. Isto não quer dizer que a atitude de mostrar a historicidade abolida como ela aparece às consciências acarrete isso de fato, pois o crítico-historiador que sabe ver a ambigüidade inscrita nessa atitude, poderá enxergá-la entrando, por assim dizer, por debaixo da porta⁵⁷. O que Lukács considera apenas como uma experiência

⁵⁷ Auerbach mostra, numa análise acurada, a qualidade do funcionamento da descrição em Flaubert. Ele demonstra como existe no escritor, através da linguagem, um desmascaramento da falsa realidade em que estão imersos os personagens. O ensaio todo é uma abordagem magistral do problema da representação da realidade e seus modos no romance do século XIX, bastante sensível aos diversos achados artísticos desses modos. Mostrando que há política em Flaubert, diz: “o peculiar dos acontecimentos cotidianos e contemporâneos” está “no que se faz presente durante longo tempo, aquilo cujo movimento superficial não é senão burburinho vão, entretentes, por baixo, ocorre um outro movimento, quase imperceptível, mas universal e ininterrupto, de tal forma que o subsolo político, econômico e social parece ser relativamente estável, mas, ao mesmo tempo, parece também estar insuportavelmente carregado de tensão (...) o tempo (...) parece carregado como um explosivo”.

subjetiva, que poderia ter sido descartada pelo romancista ou pelo poeta com um “ajuste de visão”, apresenta-se como uma mudança objetiva no próprio caráter da experiência que, justamente por limitar-se ao âmbito da aparência, informa a percepção do mundo. O crítico tem a necessidade de encará-la como algo objetivo que condiciona a narrativa e a lírica.

Como observou Roberto Schwarz, utilizando-se de Marx, a questão da objetividade narrativa mudara de qualidade e tomara a feição moderna a partir de 1848, quando as revoluções populares colocaram a burguesia contra a parede, obrigando-a a reconhecer o particularismo de seus interesses em detrimento da ideologia do universalismo, que até então advogavam: “A realidade crua da opressão de classe denunciava o lado irreal da fraseologia libertária, igualitária e fraterna, em que no entanto se apoia a nova ordem”⁵⁸.

Os recursos intelectuais e morais que a burguesia tinha arregimentado contra o feudalismo haviam se voltado contra ela própria, exigindo seu efetivo cumprimento. “Os deuses que ela criara a haviam abandonado”⁵⁹. A experiência dos massacres de junho é uma revelação histórica tanto do ponto de vista popular quanto do ponto de vista da autoconsciência dos dominadores. Abre-se a luz do dia o embate, os campos se delimitam claramente um a vista do outro, com suas estratégias de dominação e repressão expostas, por um lado, e as de resistência e luta, de outro. Na consciência burguesa afluem as contradições que até então se haviam camuflado na sua normalidade e no pseudo-universalismo; será necessária muita força bruta para reprimi-las, bem como novas estratégias mentais. Segundo a hipótese de Dolf Oehler, tanto a estratégia de Flaubert quanto a de Baudelaire se utilizam dessas novas formas e as

Auerbach, Erich. “Na Mansão de La Mole” in: *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 1994. P.439-440.

⁵⁸ Schwarz, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo. Machado de Assis*. São Paulo, Duas Cidades, 1990.

⁵⁹ Marx, Karl. “18 Brumário de Luís Bonaparte”. in: *Marx. Manuscritos Econômico Filosóficos e outros textos escolhidos*. Col. Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

subvertem, fazendo-as ir contra o que pretendiam salvaguardar. Abrindo a possibilidade de uma leitura dos conteúdos reprimidos da obra, que são a expressão literária do choque histórico imposto pelas novas experiências, os acontecimentos de junho são transpostos para a textura da escrita desses autores.⁶⁰

A resposta de Flaubert à crise burguesa de legitimidade é a impessoalidade, enquanto que a de Baudelaire é a alegorização – ou, o hermetismo. No momento histórico em que vivem, em literatura, passa a valer mais o procedimento do que as opiniões, que ficam banidas, como mostra o caso de Flaubert. Já no caso da poesia de Baudelaire, as opiniões e o testemunho são transpostos para o domínio do alegórico, onde uma coisa sempre significa outra, ao grau do quase incompreensível.

O artista aparentemente pretende eximir-se de opiniões, mas também precisa escondê-las, e isso é estratégia de sobrevivência, até mesmo física, tanto quanto necessidade de inserção no mercado. A disciplina da escrita de Flaubert cultiva “com igual absolutismo a observação da realidade, a expressão justa e as virtualidades sensíveis e sugestivas da linguagem”, para compor um objeto de evidência incontestável. Essa solidez sem brecha resulta não da supressão de perspectivas sociais antagônicas, como supõe Lukács, mas justamente da incorporação delas. Pois na justa medida que se alimenta da isenção científica, a impassibilidade flaubertiana também se nutre do ódio ao burguês e, mais importante, também do desprezo pela impotência desse ódio⁶¹. O conteúdo de classe desse amálgama revela um “quarto estado”, no dizer de Schwarz, subterrâneo: ao desdém do aristocrata romântico, ao utilitarismo vulgar do burguês,

⁶⁰ Oehler, Dolf. *Ein Höllensturz der Alten Welt*, pp.17-18, *Apud*. Schwarz, Roberto. *Op.cit.* p.168.

⁶¹ Schwarz, Roberto. *Op.cit.* p.170.

soma-se o horror, moderno, diante da selvageria do proprietário que lança as tropas para proteger sua propriedade, que viera definitivamente à luz na repressão do 1848.

A arte minuciosa do enredo flaubertiano torna-se portanto especialista na revelação dos meandros da ideologia. Escancarando as emoções e os pensamentos burgueses a cada passo, em sua volatilidade, Flaubert mostra como esses se adequam ao movimento da intriga, seguindo o ritmo ditado pelas conveniências. Os elementos do romance, do acaso, da necessidade, do desenvolvimento, tomam uma importância decisiva, e são considerados tão minuciosamente quanto nunca foram. O conjunto passa então a requerer a sua decifração *objetiva*, isto é, em descontinuidade com seus propósitos explícitos⁶². O romance flaubertiano é exemplo dos novos tipos de forma literária que respondem ao “novo patamar do enfrentamento de classes”. Tipos onde nada escapa “à redefinição pelo nexos imanente, em chave de ambigüidade sistematizada e figuração enigmática da história contemporânea”. A partir desse momento, ainda com mais intensidade, a crítica não se pode deter diante das conformidades externas com tradições de gênero, posições ideológicas expressas, etc. A “força caucionadora” da obra de arte estará exclusivamente em sua consistência interna⁶³.

O princípio da “arte pela arte” não pode mais ser encarado como mera fuga, deve ser visto como uma estratégia artística em tempos de repressão social e dos inícios da administração moderna do mundo. Assim, contrariamente ao que seria de esperar, as constantes quebras da estrutura realista inauguradas pelas novas estratégias linguísticas vão ser as ferramentas para expressar o destino realista das personagens. O “esteticismo” que inaugura Flaubert (e também Baudelaire), e que desemboca nas experiências da arte de vanguarda,

⁶² Schwarz, Roberto. *Op.cit.*, p. 171. Vale dizer que esses argumentos são pensados por Schwarz à respeito de Machado de Assis, que ele defende como escritor *realista*.

⁶³ *Idem*.

servirá à expressão *realista* do novo estado de coisas. A fratura da forma realista, ou seja a falta de organicidade e coerência do mundo representado no romance da segunda metade do século XIX, deve ser entendida como impossibilidade objetiva cujo fundamento é social, pois ela aponta para o impasse histórico que o momento capitalista impunha às consciências, a mudança no caráter da experiência: a interiorização da forma mercadoria na forma da consciência.

A crítica da ideologia, em Benjamin, para dar conta de todas essas mudanças, transforma-se em uma leitura crítica das fantasmagorias de uma época histórica. A tática dessa crítica histórica de Benjamin é fazer aquilo que Baudelaire fazia em suas “correspondências”: deixar correr o rio de associações, que vão da postura do literato baudelairiano até a constituição do mercado literário para construir a imagem do poeta interpenetrada pela imagem de sua época. Ele não pretende reconstruir a totalidade de antemão, mas vê-la condensada dentro do objeto. As associações que Benjamin apresenta têm que ser construídas⁶⁴, do mesmo modo como funciona a poesia de Baudelaire, para fazer uma crítica do tempo presente. É preciso, portanto, da parte da recepção e também da crítica, a decifração do mar de informações e associações que não se dá na construção de relações causais, mas em correlações expressivas. Pois uma história subterrânea, uma comparação e uma crítica estão sendo efetuadas conjuntamente, que se referem também ao tempo presente do crítico e do leitor.

⁶⁴ Como explica Jeanne-Marie Gagnebin, os fenômenos históricos só serão verdadeiramente salvos quando formarem uma constelação, “tais estrelas, perdidas na imensidão do céu, só recebem um nome quando um traçado comum as reúne”. “Origem, Original, Tradução” in: *História e Narração em W. Benjamin*. São Paulo, Perspectiva/Fapesp/Editora da Unicamp, 1994. P.18.

O conceito de fantasmagoria⁶⁵ apareceu no *exposé* de 1939 do *Trabalho das Passagens* de Benjamin, em substituição a noção de sonho e de imagem dialética⁶⁶. A fantasmagoria é a forma expressiva tomada pelos produtos da indústria de mercadorias do século XIX. Uma imagem para a consciência coletiva que está apenas semi-acordada:

“como consequência dessa representação reificada da civilização, as novas formas de vida e as novas criações na base econômica e técnica que devemos ao século anterior entram no universo de uma fantasmagoria.”

A civilização capitalista tem o “estômago carregado”⁶⁷ pelas forças produtivas que desenvolveu plenamente mas que ficam refreadas por suas relações de produção. Elas assim não encontram satisfeitas as suas necessidades “naturais”, pois, ao não serem socializadas, não cumprem sua “natureza”, que é satisfazer o homem. Capturadas e encasteladas para o fim da reprodução do capital, aparecem traduzidas nas consciências como sonhos-fetiche⁶⁸. As velhas

⁶⁵ Margareth Cohen faz uma análise dos conceitos de alegoria e fantasmagoria, estabelecendo entre eles uma ligação etmológica que corresponderia à ligação teórica expressa nos textos de Benjamin. In: “Benjamin’s Phantasmagoria” *New German Critique*, N°48, Outono 1989. Pp.95-98.

⁶⁶ Benjamin, Walter. *Paris, Capitale du XIX^e Siècle, le livre des passages*. Paris: Les éditions du CERF, 1993. Pp.47-59.

⁶⁷ Para usar a metáfora um tanto escatológica do fragmento K2,5 do *Trabalho das Passagens*. In: Benjamin, Walter. *Paris, Capitale du XIX^e Siècle, le livre des passages*. Paris: Les éditions du CERF, 1993. p.410.

⁶⁸ Como observou Margareth Cohen “Benjamin estendeu o atestado de Marx sobre os poderes fantasmagóricos da mercadoria para cobrir todo o domínio dos produtos culturais parisienses, um uso da fantasmagoria que Marx já havia iniciado em *O Dezeto Brumário de Luís Bonaparte*”. In: Cohen, Margareth. “Benjamin’s Phantasmagoria” *New German Critique*, N°48, Outono 1989. P.88. Rolf Tiedemann lembra que a interpretação benjaminiana da fantasmagoria é devedora também daquela de Blanqui, em *Éternité par les Astres*. In: Tiedemann, Rolf. *Études sur la*

tecnologias, os produtos culturais e a arte têm algo de espectral porque eles prometem algo que não lhes é permitido cumprir, dado o estado das relações sociais de produção, pelo fato de que o que é produzido coletivamente é apropriado privadamente. Esse potencial fica preso também nas obras do passado e delas precisa ser retirado para que se faça justiça a estas criações.

As fantasmagorias, portanto, antecipam formas de vida liberadas, de forma ilusória e inacabada, que aparecem como sendo imagens vindas do passado, recordadas, mas que na verdade são as promessas que a sociedade ainda não cumpriu. Rolf Tiedemann afirmou que, com essa visão da imagens culturais, Benjamin recusava-se também a aderir ao teorema marxista segundo o qual a superestrutura muda mais lentamente do que a infra-estrutura econômica. Para Benjamin, “as configurações mais fixas, mais sepulcrais” que aninham a morte real, são “mais fiéis ao que vive do que a vida infinitamente movimentada cujos progressos não fazem mais do que dissimular os progressos feitos na liquidação universal da vida.”⁶⁹

Segundo Benjamin, o problema formal que a arte moderna coloca ao crítico-historiador é entender quando e como os universos formais surgidos com as revoluções técnicas, que se emanciparam dos homens e os subjugarão, vão revelar a sua parte de “natureza”. Isto é, quando e como a sociedade poderá enxergar essas formas como produtos humanos, e assim incorporá-las como parte de sua humanidade, não como formas hostis à sua humanidade.⁷⁰ A arte, portanto, considerada sempre como “refratária ao progresso”, pode servir para se determinar o verdadeiro núcleo da noção de progresso. Pois

philosophie de Walter Benjamin. Actes Sud, 1987.

⁶⁹ in: Tiedemann, Rolf. *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*. Actes Sud, 1987. 131-132.

⁷⁰ K 3a,2. In: Benjamin, Walter. *Paris, Capitale du XIX^e Siècle, le livre des passages*. Paris: Les éditions du CERF, 1993. P.414.

“Existe no interior de cada obra de arte verdadeira, um lugar onde aquele que lá se instala sente sobre seu rosto um ar fresco como a brisa de uma aurora que desponta.”⁷¹

⁷¹ N 9a,7. In: *Op.cit.*, p.492.

Considerações finais

A abordagem dos fenômenos da modernidade por Benjamin, desenvolve a teoria marxista da ideologia acarretando novos procedimentos à crítica e a história. Um de seus aspectos mais importantes é a sugestão de que, ao desencantamento do mundo decorrente do capitalismo, acompanha-se um reencantamento, através do ressurgimento de forças míticas no mundo moderno, decorrentes do fetichismo da mercadoria¹. Desse reencantamento fazem parte as imagens do desejo e de sonho que permeiam as manifestações culturais do capitalismo moderno em ascensão no século XIX. Elas são imagens do sonho consumadas na cultura da mercadoria.¹

O século XIX é uma mitologia moderna, onde a tecnologia e a arte, a cultura, em suma, criam uma paisagem de sonho e uma consciência reificada, constituindo assim uma utopia retrógrada. Mas há nessa utopia um momento de ambigüidade crucial que expressa o fato de que a mitologia moderna das fantasmagorias do século XIX não era algo simplesmente regressivo, mas que continha também um momento potencialmente libertador. A história crítica da cultura de Benjamin propôs escovar à contrapelo esse elemento. Ao construir suas imagens dialéticas, pretendia estabelecer uma relação única e revolucionária com o passado. Ao contrário da mentalidade positivista do historicismo do século XIX que desejava uma imersão no passado, Benjamin com a imagem dialética, com a noção de fantasmagoria, pretendia situar o passado em relação às necessidades revolucionárias do presente histórico. Este é o sentido da *atualização* do passado, ao invés da intenção historicista de recriá-lo como 'realmente' fora.

¹ Wolin, Richard. *An Aesthetics of Redemption*. Nova Iorque, Columbia University Press, 1982 P. xxxiii.

Assim como o trabalho de Penélope de Proust, não cabe ao historiador da cultura benjaminiano descrever uma vida, uma época, como ela de fato foi, mas sim como ela foi lembrada. E o mais importante não é o que se viveu, mas o tecido dessa rememoração, onde “a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura”². A lei do esquecimento se exerce dentro da história tanto quanto a lei da lembrança, como dentro do romance de Proust. “Pois um acontecimento vivido é finito”, “encerrado na esfera do vivido” (a morte e a injustiça do passado estão de fato completas como quis dizer Horkheimer), “ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois”³. Somente a memória pode abrir a porta para a incompletude do passado, ela é a chave de sua redenção. A reminiscência prescreve o modo dessa textura, a unidade do texto (e da história) está no puro ato da rememoração, e não na pessoa do autor, nem muito menos na ação. A totalidade e a reconciliação só se dão em promessa, na memória.

Proust, Baudelaire, Blanqui, todo o século XIX, fizeram-nos vislumbrar, *no registro da embriaguez*⁴, o tempo da eternidade, o tempo entrecruzado⁵, cuja somente a rememoração no “livre céu da história”⁶, a interrupção do curso da catástrofe pretendida por Benjamin, permitiria fixar. Benjamin é irmão de todos eles, na medida em que soube ler seus sonhos e resgatá-los de suas ilusões. A “suave irresistibilidade”⁷ de seu pensamento soube rememorar-los,

² Benjamin, Walter. “A Imagem de Proust”. *Obras Escolhidas I*. São Paulo, Brasiliense, 1985. P.37.

³ *idem*, p.37.

⁴ *idem*, p.45.

⁵ *idem*, p.45.

⁶ “Sobre o conceito da história” in: *op.cit.* p.230.

⁷ Adorno, T. “Caracterização de Walter Benjamin” in: *Adorno. Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo, Ática, 1986.

lançando com isso uma *promessa de felicidade*. Quem quer que se aproxime de suas reflexões hoje verá que a promessa continua lançada.

¹ Wolin, Richard. *Walter Benjamin: An Aesthetics of Redemption*. Nova Iorque, Columbia University Press, 1982. p.xlii.

Apêndice

Passado e Presente: a visada do presente histórico

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

Dissecar é uma vingança

Gustave Flaubert, Carta a George Sand

Os anos 20 e 30 são um dos períodos históricos mais visitados pela história contemporânea, e 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 eleita 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, freqüentemente 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 culminam no fenômeno do fascismo e da ascensão do nazismo. Justamente, para entender a reflexão benjaminiana sobre a cultura, refletir sobre essa duplicidade de imagens torna-se essencial.

Theodor Adorno de sua parte analisou o significado cultural dos “Famosos Anos Vinte”¹ em um texto, de mesmo título, publicado no início de 1962, apoiado pela reflexão crítica sobre os anos 60, 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 trinta.²

A fama que tinham os anos loucos, feita de uma constante referência às imagens de utopias libertárias construídas pelas vanguardas políticas e culturais ativas nesses anos, fazia com que eles ressurgissem na memória dos anos sessenta como um passado idílico, um reino de infindáveis esperanças de liberdade³. 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 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

¹ Adorno, T.W.: “Les Fameuses Années Vingt”, in *Modèles Critiques*, Paris, Payot, 1984, pp. 47-54.

² As considerações que se seguem retomam ponto por ponto o estudo do ensaio de Adorno, “Os Famosos Anos Vinte”, feito por Francisco Alambert, em sua reflexão sobre os anos vinte brasileiros que comparece em sua tese de doutorado, ainda inédita. Agradeço-lhe a possibilidade expor sua reflexão na esperança de que, do meu aprendizado a partir de suas idéias, uma pensamento em comum tenha surgido e frutifique.

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 a uma concepção do que *teria sido* o período histórico da 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 achasse apropriado.

Adorno lembrou, numa linha que posteriormente seria retomada por Carl Schorske⁴ e Peter Gay⁵, que o que o público dos anos 60 comumente reputava serem produtos das vanguardas elaborados nos anos vinte — o *art-nouveau*, o cubismo sintético, o início do expressionismo alemão, a música atonal de Schönberg, o teatro e o cinema revolucionário russo⁶ - situava-se mais propriamente nos anos 10, sendo que já em 1924 eram tendências em franco declínio. Confundindo-se a essas, muitas das obras realmente produzidas no período de 20 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 transgressor, Adorno afirmou que a principal função dessas obras foi “fornecer aos nazistas as palavras de ordem

³ Da mesma forma que esses anos sessenta se apresentam agora, em imagens para a atualidade.

⁴ Schorske, Carl. *Viena Fin-de-Siècle*. SP, Cia das Letras, 1989.

⁵ Ver Gay, Peter. “I. O trauma do Nascimento: De Weimar a Weimar” in: *A cultura de Weimar*. RJ, Paz e Terra, 1978.

⁶ Adorno, Theodor, *op. cit.*, p.47.

utilizadas para impor o terrorismo cultural”⁷. Elas testemunhavam a dessexualização do mundo ao mesmo tempo que o surgimento de desejos românticos de anarquia sexual, de uma sociedade permissiva, e o entusiasmo por essa permissividade vinha fazer par com a caça às prostitutas dos comandos de salubridade.

Não obstante, no seu entender, os anos 20 foram um momento onde a possibilidade de “uma sociedade politicamente liberada”⁸ esteve mais perto, ao menos na Alemanha. Mas isso não se confirmou a não ser como uma *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 - esse 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 própria aos anos vinte...⁹

Esse último raciocínio é particularmente importante para entender muito da 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.

⁷ *idem*, p.49.

⁸ *idem*, p.49.

Ainda segundo Adorno, pode-se perceber, ao mesmo tempo, que desde então, no ventre da *euforia* dos anos 20, as formas do totalitarismo, tanto o nazismo alemão quanto o estalinismo, estavam sendo preparadas. Pois os fenômenos de regressão, e neutralização, a “paz de cemitérios” que se atribuía somente à pressão do terror nazista, já sob a República de Weimar apareciam, 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 porvir⁹.

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 as outras formas da barbárie contemporânea. Ambos os aspectos são necessários e se interrelacionam 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, inspirada certamente pelas reflexões benjaminianas, é obliterada pela história.

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, feita muitas vezes por imposição das próprias circunstâncias, cada vez mais adversas.

Ao final dos anos 20 e começo dos anos 30, Benjamin já era doutor (desde 1919). Porém, na Alemanha esse título não assegurava nenhuma estabilidade profissional. Em 1924 conhece Asja Lacis, em uma viagem a Capri, o que marca para muitos a sua aproximação para com Marx e o materialismo histórico. Em 25, tem sua tese de livre-docência, *Origem do Drama*

⁹ *ibidem*.

¹⁰ *idem*. p. 47.

barroco Alemão, recusada, marca o fim do que teria sido caminho para a profissionalização com a entrada na Universidade. Nos anos de 1926-27 visita Moscou, indo ao encontro de Laci que lá se estava. Época em que, 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 dessa época, Benjamin passa a tentar ganhar a vida como *ensaísta*, período em que escreveu talvez seus textos mais importantes, sob o impacto desse caleidoscópio de experiências, vanguardistas e reacionárias.

...desumanidade contra o engodo do inteiramente humano.

T.W.Adorno, *Minima Moralia*

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 situam-se no âmago da cultura, de que, certamente, qualquer análise crítica é devedora.

Além disso, refletir sobre a época, para o historiador educado pelo pensamento benjaminiano, é antes de tudo, afastar qualquer sentimento de empatia e julgá-la menos pela qualidade e o nível do que nela se produzia do que por sua atitude intelectual, que ela seja verdadeira ou que se suponha como tal. Dar-se conta enfim, do perigo constantemente armado por essas imagens sedutoras, pois o período fixa-se na memória como uma erupção criativa, o que pode levar, perigosamente, ao saudosismo. Como se poderá depreender dos textos de Walter Benjamin analisados nesse capítulo, a nostalgia era um sentimento amplamente difundido entre os homens de sua época histórica. Esses homens deparavam-se com imagens duplamente agonizantes: viam, por um lado, sua tradição esvair-se como areia perante seus olhos, bem como 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 os “Anos Vinte” alemães viviam um saudosismo dos “Anos Oitenta” do século XIX: “o caráter insólito dos ‘Anos Vinte’ é o espectro de um espectro”. 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 absorver e criticar a sua própria experiência histórica. Em sua juventude, o autor fora participante 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 muita medida dúbia. Oponha-se principalmente as tradições educacionais e queria renovação cultural. Entretanto, esse potencial ficava limitado dado a falta de ponto de vista 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 para 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 tomava 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 do Espírito, 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 prosista alemão Ernst Jünger, que, na perfeita imagem de Anatol Rosenfeld, foi identificado como a endívia violácea da literatura alemã - o fruto nobre putrefato, o vegetal de aspecto e sabor delicado deixado pelo tempo apodrecer e tornar-se violeta, cor dos cadáveres ¹¹. Tal livro se intitulava *Guerra e Guerreiros (Krieg und Krieger, 1930)*. 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, tempos, fontes de energia, “os quais não encontram aproveitamento pleno, adequado, e no entanto insistem para se justificar”¹², o princípio da guerra moderna.

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

¹¹ 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" p.198-99.

¹² Benjamin, Walter. “ Teorias do Fascismo Alemão” in: *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie, Escritos Escolhidos*, São Paulo, Cultrix/ Edusp, 1986. p.130.

“a qual com suas destruições 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.”¹³

Sem diminuir a importância de suas causas econômicas, a 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 gigantescos meios de produção e a quase ausência de uma moral que pudesse lidar com esses meios. A guerra moderna portanto, 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.

Preocupado com a proximidade da “próxima guerra”, Benjamin denunciava os princípios belicistas mistificados dos autores 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 *fin em si*.

O posicionamento dessa parcela da cultura artística da época pautava-se por uma 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.

¹³ *id. ibid.*, p130.

Essa ideologia da guerra, entretanto, estava obsoleta. Ela encontrava-se 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 fazia mais sentido frente aos últimos avanços da guerra química, por exemplo.

Da rítmica em bailado do soldado passar-se-ia ao compasso mecanizado do esportista¹⁴, 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 canalizada 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 de guerra. 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 prenunciada era sintomático do fanatismo juvenil desembocado na apoteose da guerra por seus profetas. Esses tinham suas raízes no mais “furioso decadentismo”, originado, segundo Benjamin, na 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 officio militar.”¹⁵

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 pela última guerra, a guerra perdida. Essa perda, mal compreendida, era precisamente 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, identificado pelo autor ao 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 séc. XX. A terceira fase, na qual se encontravam os autores da coletânea, era aquela onde se tendia a dar mais valor à *perda* da guerra do que a própria guerra. Isto é, mais ao sentido de não possuí-la, da perda da guerra como *sua* propriedade.

¹⁴ cf. “Cinema e Teste” em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”.

¹⁵ p.131-132.

“...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.”¹⁶

Ganhar ou perder a guerra era algo que penetrava tão fundo a existência que tomava os seres mais ricos ou mais pobres em *experiências*. Perder uma das maiores guerras da história, seguia dizendo Benjamin, uma guerra à qual estava vinculada a substância material e espiritual de um povo, dava 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 de um Estado democrático, que abriam caminho para a participação social das massas populares, pondo em xeque a 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”¹⁷. 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 a intensificação do aniquilamento da possibilidade de experiência, a tropa passou a requisitá-lo para poder seguir na linha de frente.

¹⁶ p.132.

¹⁷ p.133.

“No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos e sim mais pobres em experiência comunicável¹⁸”,

atestava Benjamin alguns anos após 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 colocado 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

¹⁸ in: *Obras Escolhidas I*, p.198.

uma natureza concebida em termos idealistas, ao invés de elucidar e utilizar esse segredo indiretamente, pela organização das coisas humanas.¹⁹

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 o fim de 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. Esses, mais do que depressa, evocaram o auxílio dos novos guerreiros, que funcionavam como a contrapartida em guerra dos altos funcionários de colarinho branco em tempos de paz.²⁰ 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.²¹

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 guerra, e esse, no entender de Benjamin, era um caminho inevitável. Só restaria, diante dessa possibilidade terrível e derradeira, transformar o fato: converter a guerra em revolução, a única chance dos povos organizarem suas relações mútuas de acordo com o modelo de suas relações com a natureza,

¹⁹ Mais a frente ver-se-á como essas considerações foram retomadas em “A obra de Arte...” para se falar da estetização da política.

²⁰ *cf.* a análise que se segue de “Melancolia de Esquerda”.

²¹ “Teorias do Fascismo Alemão”, p.136.

através da técnica, vista não como uma fetiche para a destruição, mas como uma chave para a felicidade.

*

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. Kästner gozava à época de grande difusão, tendo vários de seus poemas publicados em jornais. Sua popularidade fazia reconhecer-se através da percepção da ascensão de uma camada social particular, a dos empregados.

No texto é interessante acompanhar a descrição e avaliação que Benjamin fez desse *tipo*. Ao reconhecê-lo e descrevê-lo, o autor pretendia delinear uma estratégia de combate a atitude espiritual típica desse indivíduo. Tal atitude traduzia-se na ameaça, que habitava o 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— à possibilidade de uma experiência histórica libertadora.

Benjamin, como se está tentando mostrar, tinha uma visão bastante aguçada do momento em que vivia, sabia bem que o movimento de aniquilação da razão, que se gestava dentro da sociedade alemã e se manifestava nos tons negros do fascismo, não era autóctone, mas vinha caminhando de impasse em impasse não só dentro 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, através da ascensão ao poder e 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 entre aquela camada específica da população de classe média. Melhor ainda, naquela fatia ainda mais específica dessa classe: a dos empregados de “colarinho branco”, pessoas costumeiramente subordinadas e que paulatinamente ascendiam a postos mais ou menos importantes dentro da hierarquia social, sem contudo escapar à subordinação social e ao correlato sentimento de inferioridade que a acompanhava.

Em outras palavras, introduzindo a tipologia da análise weberiana, Benjamin reconheceu nesse tipo o burocrata. Este 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 fisiognomonia 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 arrastada, o fatalismo dos gestos e do pensar?”²²

²² “Melancolia de Esquerda” in: *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie, Escritos Escolhidos*, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1986. p.138.

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 ponderadamente toleráveis, quanto sua ironia fracassava na tentativa de sensibilizar os grandes industriais, incapazes de uma auto-reflexão, chave do procedimento irônico.

Deste modo, a lírica de Kästner, usada como exemplo, tal qual todas as obras que se enquadravam nesse tipo, era uma arte com um público direcionado: zelavam sobretudo pelos interesses hierárquicos dessa classe média, com quem se identificavam. 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 esses mecenas. Seu pensamento é assim traduzido pela evocação de Kästner, que tentara ajustar contas com os banqueiros em um ‘hino’: “se ao menos existissem doze sábios com muitíssimo dinheiro”. Sua hipocrisia residia tanto em seu tom quanto na sua visão da economia. Como em um outro poema seu, *Uma mãe faz balanço*, onde apresentava os pensamentos noturnos de uma mulher proletária, no final das contas, o lar e a renda tornavam-se “as rédeas” com as quais a classe abastada mantinha sob controle o “poeta *manhoso*”.²³

Essa hipocrisia intelectual revela também insatisfação e melancolia. Nas palavras de Benjamin²⁴, 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 impertinência, 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

²³ *idem*, p.139.

²⁴ *idem*.

esquerda, de oposição, porém que desperdiçava sua inteligência e poder de ação *subestimando* o verdadeiro adversário. Portanto, a atitude verdadeiramente radical, de esquerda, que pudesse estar presente em sua mentalidade perdia-se em suas 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 podiam ter esses intelectuais era assim desperdiçada, apesar de serem eles, àquela época, os agentes, já quase há duas décadas, de todas as “conjunturas intelectuais”²⁵, do Ativismo à Nova Objetividade. Isto pois só eram capazes de fornecer “cliques”, instantâneos de insurreição, ao invés 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*”.²⁶ O Ativismo havia feito a “liquidação na loja da inteligência”²⁷ da dialética revolucionária, apresentando-se 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, tirando-lhe a substância, despolitizando-o, estetizando-o.

²⁵ *idem*.

²⁶ p.139. Grifos meus.

²⁷ p.139.

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 não mais correspondia a nenhuma ação política. Ele se situava 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 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”.

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

Todos os golpes decisivos hoje são desfechados com a mão esquerda

Walter Benjamin, *Rua de Mão Única*

Quando uma grande revolução social tiver dominado os resultados da época burguesa, o mercado do mundo e as modernas forças de produção, e os submetido ao controle comum dos povos mais avançados, somente aí o progresso humano cessará de se parecer com aquele terrível ídolo pagão, que só bebe o néctar servido no crânio dos mortos.

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 Jaggemaut, 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. Sua tentativa era de 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, o que resultaram, como se pode notar, em um testemunho lúcido e aterrador. Sua estratégia é de uma análise das manifestações culturais, centrada na literatura, que lança luzes impressionantemente fortes sobre o todo da sociedade, consistindo-se num capítulo da crítica cultural certamente dos mais fecundos.

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 as 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 desenvolveu 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, que 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. Essa 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 Riefenstahl²⁸, 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 dessa imagem e eram congeladas nessa mesma imagem, como era bloqueada também a possibilidade de mudança. Transformando 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”²⁹. Do ponto de vista político do fascismo somente ela permitiria, àquela altura, dar um objetivo aos grandes movimentos de massa sem modificar as relações sociais existentes. Da perspectiva da técnica a visão era de que somente a guerra poderia mobilizar totalmente os meios técnicos da época preservando essas mesmas relações de produção.

A estética da guerra, visualizada 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 se fizera apta para 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

²⁸ 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.

²⁹"A obra de arte..." in: *Obras Escolhidas I, op.cit.*, p.195.

mercados. Para Benjamin era uma “revolta da técnica” que cobrava com vidas o entrave da sociedade

Em vez de usinas energéticas, ela mobilizava energias humanas, sob a forma dos 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 que a guerra proporcionasse a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica, como fazia Marinetti. Essa era a forma mais perfeita do *art pour l'art* para Benjamin.³⁰ O comunismo deveria responder a altura, “com a politização da arte”³¹ proclamava mais uma vez o autor.

Para Benjamin, como está também esboçado no texto aqui comentado, essa atmosfera de não realização dos pressupostos sociais assolava de maneira definitiva a cultura; o que não era de forma alguma um fato recente, como deixou claro em uma dos mais contundentes dos 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.³²

Benjamin pretendeu sempre, portanto, 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. Na ambigüidade de sua posição porém, aninhou-se uma aguda

³⁰ *idem*, p.196.

³¹ *idem*.

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 juro e com os juros dos juros.”³³

³² Benjamin, Walter. “Sobre o conceito de história” in: *Magia e Técnica, Arte e Política*, SP, Brasiliense, 1986. p. 225.

³³ “Experiência e Pobreza” in: *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie, Escritos Escolhidos*, São Paulo, Cultrix/Edusp, 1986. p.198.

Bibliografia

ABBAS, Akbar. "On Fascination: Walter Benjamin's Images", *New German Critique*, N°48, Outono 1989.

ADORNO, Theodor. "Caracterização de Walter Benjamin" in: *Adorno. Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo, Ática, 1986.

_____. "Les fameuses Années Vingt" in: *Modèles Critiques, Interventions, Répliques*. Paris, Payot, 1984.

_____. *Minima Moralia*. São Paulo, Ática, 1992.

_____. *Notas de Literatura*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1973.

_____. *Notes sur la Littérature*. Paris, Flammarion .

_____. "On the Question: What is German?", *New German Critique*. N°36, 1985. pp. 121-31.

_____. *Prismas. Crítica Cultural e Sociedade*. São Paulo, Ática, 1998.

_____. *Teoria Estética*. São Paulo/Lisboa, Edições 70/Martins Fontes, 1988.

AGULHON, Maurice. *1848, O Aprendizado da República*. São Paulo, Paz e Terra, 1991.

ARATO, Andrew & GEBHARDT, Eike (orgs.). *The Essential Frankfurt School Reader*. Nova Iorque, 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.

ARGAN, Giulio Carlo. *A arte moderna*. São Paulo, Cia das Letras, 1996.

_____. *História da Arte como História das Cidades*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

ARON, Raymond. *La philosophie critique de l'histoire*. Paris, J.Vrin, 1969.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 1994.

Aut...Aut...Paesaggi Benjaminiani. N°189/190. Maio – Agosto, 1982.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris, Gallimard, 1972.

_____. *Meu coração desnudado*. Trad. Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. São Paulo, Nova Fronteira, 1981.

_____. *Oeuvres Complètes*. Paris, Seuil, 1988.

_____. *Sobre a modernidade – O pintor da vida moderna*. São Paulo, Paz e Terra, 1996.

_____. *Spleen de Paris. Pequenos Poemas em Prosa*. Trad. Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro, Imago, 1995.

BENJAMIN, Andrew; Osborne (orgs.). *A filosofia de Walter Benjamin*. São Paulo, Zahar, 1997.

BENJAMIN, Walter. *Correspondance. Vols I e II*. Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1979.

_____. *Critiche e recensioni*. Torino, Giulio Einaudi Editore, 1979.

_____. BOLLE, Willi (org). *Documentos de Cultura, Documentos de Barbárie, Escritos Escolhidos*. São Paulo, Cultrix/ Edusp, 1986.

_____. *Discursos Interrumpidos I*. Madri, Taurus, 1973.

_____. *Obras Escolhidas 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, 1987 e 1989, respectivamente.

_____. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

_____. *Paris Capitale du XIX Siècle, Le Livre des Passages*. Paris, CERF, 1993.

_____. *The Correspondence of Walter Benjamin*. Chicago e Londres, The University of Chicago Press, 1994.

_____. "Theories of German Fascism: On the Collection of Essays War and Warrior, edited by Ernest Jünger", *New German Critique*, Número Especial sobre Walter Benjamin, Nº17, Primavera, 1979.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória, Ensaio sobre a Relação do Corpo com o Espírito*. SP, Martins Fontes, 1990.

BERMAN, Marchall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo, Cia. das Letras, 1992.

BLANQUI, Louis-Auguste. *L'Éternité par les Astres*. Paris/Genebra, Éditions Slaktine, 1996.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna. Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo, Edusp/FAPESP, 1994.

_____. *Tableaux Berlinois, Walter Benjamin e a Cultura da República de Weimar*. Tese de Livre - Docência. USP, FFLCH-Letras, 1984.

BOLLE, Willi. "O Amuleto de Theodor W. Adorno", *Discurso*, 7, 1976.

BOLLE, Willi. "As siglas de cores", *Estudos Avançados*, Nº 23.

BOLZ, Norbert, VAN REIJEN, Willem. *Walter Benjamin*. Nova Jérsei, Humanities Press, 1996.

BRESCIANI, Maria Stella. *Londres e Paris no Século XIX: O Espetáculo da Pobreza*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

_____. *Imagens da Cidade: Séculos XIX e XX*. São Paulo, AMPUH - Marco Zero, 1994.

_____. "Século XIX: A Elaboração de um Mito Literário", *História: Questões e Debates. Revista da Associação Paranaense de História*. Ano 7, (13), Dezembro 1986.

_____. "Um poeta no mercado", *Margem, Espaço, local, mundial, imaginário. Revista da Faculdade de Ciências Sociais da PUC – SP*. Nº2, Novembro, 1993.

BREWSTER, Philip; BUCHNER, Carl Howard. "Language and Critique: Jürgen Habermas on Walter Benjamin", *New German Critique*, N°17, Volume especial sobre Walter Benjamin, Primavera, 1979.

BRODERSEN, Momme. *Walter Benjamin: A Biography*. Nova Iorque, Verso, 1996.

BUCK-MORSS, *The Dialectics of Seeing, Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, The MIT. Press, 1991.

BUTOR, Michael. *Improvisations sur Flaubert*. Paris, Editions de la Difference, 1984.

CARONE, Edgard. *A II Internacional pelos seus Congressos (1889-1914)*. Editora Anita/Edusp, 1993.

CHAULANGES, M., MANRY, A.G., SÈVE, R. *Textes Historiques, 1815-1848. La première moitié du XIXe Siècle*. Paris, Librairie Delagrave, 1971.

CLARK, T.J. *The Absolute Bourgeois, Artists and Politics in France. 1848-1851*. Londres, Thames and Hudson, 1988.

COELHO, Ruy. *Proust*. São Paulo, Flama, 1944.

COHEN, Margareth. "Walter Benjamin's Phantasmagoria", *New German Critique*, N°48, Outono, 1989.

Critical Inquiry. Vol.25, N°2, Inverno 1999.

DUPEUX, Louis. *História Cultural da Alemanha 1919-1960*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992.

EAGLETON, Terry. "O Rabino Marxista, Walter Benjamin" in: *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993.

ENGELS, Friedrich. *A Situação da Classe Trabalhadora em Inglaterra*. Porto, Afrontamento, 1975.

FAURE, Alain, RANCIÈRE, Jacques (orgs.) *La parole ouvrière 1830/1851*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1976.

FERRIS, David S. (org.). *Walter Benjamin Theoretical Questions*. Standford, Standford Univ. Press, 1996.

FLAUBERT, Gustave. *L'éducation sentimentale. Histoire d'un jeune homme*. Paris, Flammarion, 1985.

FORTESCUE, William. *Revolução e contra-revolução na França, 1815-1852*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

FOURIER, Charles. *Le Nouveau Monde Industriel et Sociétaire*. Paris, Flammarion, edição fac-símile 1834.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin", *Discurso*, Nº13, Editora Polis, 1983.

_____. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo, Editora da Unicamp, FAPESP, Perspectiva, 1994.

_____. *Sete Aulas sobre Memória e História*. Rio de Janeiro, Imago, 1997.

_____. *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: Coleção Grandes Cientistas Sociais*, São Paulo, Ática, 1980.

_____. "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*. Nº17, 1979.

HOBBSAWM, E.J. (org.). *História do Marxismo II: O marxismo da época da Segunda Internacional*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

JAMESON, Fredric. *Marxismo e Forma, Teorias Dialéticas da Literatura no Século XX*, T.W. Adorno/ Walter Benjamin, Herbert Marcuse/Ernst Bloch, Georg Lukács/ Jean-Paul Sartre. SP, HUCITEC, 1985.

JAY, Martin. "The Jews and the Frankfurt School: Critical Theory's Analysis of Anti-Semitism", *New German Critique*, Volume Especial I, *Alemães e Judeus*. Nº19, Inverno, 1980.

JAUSS, Hans Robert. "Reflexions on the Chapter 'Modernity in Benjamin's Baudelaire Fragments" in: SMITH, Gary (org.). *On Walter Benjamin: Critical Essays*. Cambridge, MIT Press, 1988.

JIMENEZ, Marc. "Benjamin-Adorno, vers une esthétique négative", *Revue d'Esthétique*, Nova Série, Nº1, 1981

KITTSTEINER, H.D. "Walter Benjamin's Historicism". *New German Critique*. 2º Vol. Especial Walter Benjamin, Nº39, Outono, 1986.

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin, O Marxismo da Melancolia*. Rio de Janeiro, Campus, 1988.

_____. *Fourier, O socialismo do prazer*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1998

KOTHE, Flávio (org.), *Walter Benjamin, Coleção Grandes Cientistas Sociais*, São Paulo, Ática, 1991.

LEVIN, Thomas Y. "Nationalities of Language: Adorno's *Fremdwörten*: an introduction to 'On the Question: What is German?'" *New German Critique*. Nº 36, 1985.

LOUREIRO, Isabel, MUSSE, Ricardo (orgs.). *Capítulos do Marxismo Ocidental*. São Paulo, Editora Unesp/Fapesp, 1998

LÖWENTHAL, Leo. "The Integrity of The Intellectual: In memory of Walter Benjamin" in: *The Philosophical Forum*. Vol.XV, 1-2, pp.146-57.

LUKÁCS, Georg. *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1967.

_____. *Essays on realism*. Cambridge, MIT Press, 1980.

_____. *Le Roman Historique*. Paris, Payot, 1965.

_____. *Realismo crítico hoje*. Brasília, Coordenada, 1969.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *Um capítulo da história da modernidade estética: Debate sobre Expressionismo*. São Paulo, Editora da Unesp, 1998.

MARX, Karl. “O Dezoito Brumário de Luis Bonaparte” in: *Marx. Manuscritos Económico Filosóficos e Outros textos Escolhidos*. Coleção Os Pensadores. São Paulo, Abril Cultural, 1978.

_____. “As lutas de classe na França de 1848 a 1850”. *Textos. Volume I*. São Paulo, Edições Sociais, 1977.

MASSUH, Gabriela, FEHRMANN, Silvia (orgs.). *Sobre Walter Benjamin, vanguardias, historia, estética y literatura. Uma visión latinoamericana*. Buenos Aires, Alianza Editorial, Goethe-Institut Buenos Aires, 1993.

MISSAC, Pierre. *Passage de Walter Benjamin*. Paris, Edition du Seuil, 1987.

New German Critique. “Special Section on Walter Benjamin”. N°34. Inverno 1985.

OEHLER, Dolf. *Quadros Parisienses, Estética Anti-Burguesa, 1830-1848*. São Paulo, Cia. das Letras, 1997.

PACHTER, Henry. *Weimar Etudes*. Nova Iorque, Columbia University Press, 1982.

praga, estudos marxistas, N°5, São Paulo, HUCITEC, 1998.

POE, Edgar Allan. “O Homem das Multidões” in: *Ficção Completa, Poesia e Ensaios, Contos Filosóficos*. SP, Abril Cultural

_____. *Complete Tales and Poems Of Edgar Allan Poe*. NY, Modern Library, 1938.

PROUST, Marcel. *Sur Baudelaire, Flaubert et Morand*. Paris, Editions Complexe, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. *A Noite dos Proletários. Arquivos do Sonho Operário*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

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*. São Paulo, Unicamp, Edusp, Perspectiva, 1990.
- SCHOLEM, Gershom. *O Golem, Benjamin, Buber e outros Justos: Judaica I*. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- SCHWARZ, Roberto. "Dinheiro, memória, beleza (O Pai Goriot)" in: *A sereia e o desconfiado*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. *Ler o livro do mundo. Walter Benjamin, romantismo e crítica poética*. Tese de mestrado defendida na FFLCH-USP. São Paulo, 1991.
- SMITH, Gary (org.). *Benjamin, Philosophy, Aesthetics, History*. Chicago, University of Chicago Press, 1989.
- SONTAG, Susan. "Sob o signo de Saturno" in: *Sob o Signo de Saturno*. SP, L&PM Editores, 1986.
- SPENCER, Lloyd. "Allegory in the Word of Commodity: the Importance of Central Park", *New German Critique*, Nº48, Outono 1989.
- STERN, Daniel (Condessa d'Agoult). *Histoire de la Révolution de 1848*. Paris, Balland, 1985.
- TIEDEMANN, Rolf. Introdução a 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'" in: *The Philosophical Forum*. Vol.XV, n. 1-2. 1983-84.
- TOCQUEVILLE, Alexis de. *Lembranças de 1848. As jornadas revolucionárias em Paris*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991.
- VAUGHAN, William. *Romanticism and Art*. Londres, Thames and Hudson, 1978.

WILSON, Edmund. "A Política em Flaubert"(ed. revista em 1948) in: BEAVER, Harold (org.) *Ensaio de Crítica Literária*. Rio de Janeiro, Lidador, s/d.

WISMANN, Heinz (org.). *Walter Benjamin et Paris: Colloque International 27-29 juin 1983*. Paris, Cerf, 1986.

WOHLFARTH, Irving. "Et Cetera? The Historian as Chiffonier?" *New German Critique*, nº36, outono, 1986.

_____. "Walter Benjamin's Image of Interpretation". *New German Critique*, nº17, primavera, 1979.

WOLIN, Richard. *Walter Benjamin: An Aesthetics of Redemption*. Nova Iorque, Columbia University Press, 1982.

ZOLA, Émile. *Do Romance*. São Paulo, Edusp/Imaginário, 1995.