

Usurpações da continuidade: Benjamin e a escrita da história

Emílio Maciel

UFOP

Resumo: Leitura das três mais importantes exposições do projeto das *Passagens*, este ensaio se propõe a encenar e discutir algumas articulações entre o modo como Benjamin concebe história e narrativa e as idiossincráticas estratégias retóricas de sua escrita.

Palavras-chave: alegoria, história, retórica, *Passagens*.

“Pensar é encontrar a citação certa”

Paul de Man

para Myriam Ávila

Em um dos últimos ensaios incluídos no volume *Prismas*, “Caracterização de Walter Benjamin”, Adorno aponta como o princípio fundamental do pensamento do amigo a idéia de que “um mínimo ponto ou fragmento do universo é capaz de contrabalançar completamente todo o resto”. Prensado entre uma frase que lembra a incompatibilidade entre Benjamin e mediação universal hegeliano-marxiana e um raciocínio que termina, no fim do parágrafo, assinalando a perigosa proximidade do autor das *Passagens* com o irracionalismo, a observação opera ao longo do texto como uma ferramenta no mínimo ambivalente: de uma parte, ela é decisiva para entender o porquê da originalidade e da genialidade do Benjamin ensaísta, descrito por Adorno posteriormente como o “mestre insuperável” do gênero; de outra, tem muito mais que uma participação discreta nas fragilidades que para Adorno persistiriam não resolvidas no Benjamin tardio, em face do qual o filósofo de *Mínima moralia* sempre guardou uma posição de cautela. Mas, concorde-se ou não com tais objeções, é inegável que, ao enlaçar intimamente detalhe e totalidade, a idéia-pivô do referido ensaio mantém-se ainda hoje uma chave preciosa para a abordagem da obra benjaminiana, cuja forma

parece transbordar algo monstruosamente por todos os lados, sem que haja qualquer artifício capaz de contê-la.

Num arco que começa com as especulações lingüísticas dos primeiros textos, passa por uma tese até relativamente ortodoxa sobre o primeiro romantismo alemão, para conhecer uma primeira culminância no trabalho de livre docência recusado sobre o *Trauerspiel* e desdobrar-se ainda num inclassificável memorialismo fragmentário que deve tanto a Proust quanto ao surrealismo, os textos hoje reunidos sob a assinatura Benjamim conhecem sem dúvida um grande ponto de inflexão no projeto das *Passagens*, que irá ocupá-lo desde 1927 até o dia do seu suicídio, em setembro de 1940. Fazendo às vezes de uma espécie de matriz originária que fornece a matéria-prima dos ensaios publicados nesse período, o projeto encontra seu marco inicial numa peça apelidada por Adorno e Horkheimer de “esboço glorioso”, e já partir da pretensão ciclópica que o anima – qual seja a de reformar drasticamente a prática e o entendimento da escrita da história – parece de saída fadado a permanecer em estado de esboço. O que tampouco impediu, diga-se de passagem, que, desde o lançamento da edição organizada por Rolf Tiedemann em 1982, essa imensa rapsódia de ruínas fosse unanimemente celebrada como uma das maiores realizações literárias do século XX. Constituído por 36 arquivos de tamanhos variados, repletos de notas e comentários ora aforísticos, ora digressivos, e tendo como sua única moldura explícita dois curtos memorandos que sequer se destinavam à publicação, sua meta é nada mais nada menos que fornecer ao século XIX a sua definitiva fisionomia, e, ato contínuo, criar ainda uma espécie de curto-circuito genealógico com o presente cada vez mais catastrófico no qual o texto ia sendo escrito. Um presente do qual a montagem de fragmentos díspares seria por assim dizer uma antevisão. Ao mesmo tempo, ao optar por suprimir de forma deliberada as transições argumentativas, através de um método inspirado em procedimentos de artistas tão diversos quanto Aragon e Eisenstein, Brecht e John Heartfield, esse texto muitas vezes produz em quem dele se aproxima uma forte sensação de desamparo, mesmo se, a rigor, a dificuldade da paráfrase esteja longe de emperrar o fluxo de remissões que cada fragmento aciona, num ritmo que se parece um pouco com a tentativa de reconstruir uma ânfora a partir da soma de seus milhões de micro-fragmentos. À medida que se avança na leitura, no entanto, a sensação de que se está diante de uma tarefa que não pode mais se finalizar por meios humanos é mais ou

menos amenizada pela proliferação de narrativas *ad hoc* que a intratabilidade do material engendra efeito perceptível, por exemplo, numa arguta observação de Willi Boole no posfácio da edição brasileira das *Passagens*, quando, tendo como anteparo (auto) bibliográfico um fragmento de *Rua de mão única*, Boole toma a *work in progress* benjaminiana como um marco de transição da dominante-livro para a forma aberta e polifacética do hiper-texto. Além de deixar Benjamin nadando como um “peixe na água” em meio às novas configurações do saber, a aproximação fornece um reconfortante lampejo de inteligibilidade em meio à sobreposição de trilhas possíveis, o que faz dela na pior das hipóteses um ponto de partida tremendamente útil. Comparada com a observação de Adorno, no entanto, ao tornar o texto subitamente maleável aos nossos parâmetros, ela destitui boa parte da força que poderia ter ou tem cada fragmento isolado, transformado com isso apenas em um dos muitos nós possíveis a partir do qual cada leitor poderá construir seu trajeto, sem que haja mais qualquer necessidade de uma decisão de leitura inequívoca. Uma comodidade cuja maior contra-indicação, a princípio, é acarretar uma apreciável diminuição no poder de corte de cada um dos cacos.

Ao forçar cada salto de compreensão a ter que depois se haver com aquilo que lhe escapa pelos dedos, o incessante jogo de perde e ganha acima descrito tem tudo para soar como um mecanismo vagamente perverso, impulsionado por uma operação de nivelamento algo temerária, cujo resultado é dotar as projeções virtuais imaginárias de cada novo leitor da mesma valência hermenêutica dos dados palpáveis. Para quem aprecie conexões telescópicas, entretanto, o movimento que coage cada tentativa de apreensão à sair de si mesma dá sempre lugar a outra totalização temporária capaz de emprestar um mínimo de ordem ao amontoado de resíduos, e fazer da totalização que a antecede pouco mais ou pouco menos que um molde oco; quase numa atualização *en-abîme* do mecanismo alegórico já identificado em *Origem do drama trágico alemão*. Além de atestar uma poderosa trama de recorrências na obra de Benjamin, esse entrelaçamento inesperado torna-se também o salto inicial de uma nova síntese, colocando agora em curto-circuito os séculos XVII e XX. Mais do que isso: ao mostrar como, dos argumentos e estratégias utilizados para dar conta dos objetos tão heterogêneos, pode-se extrair uma pletora de chaves virtuais que ocupam o posto das articulações que o texto elide, um efeito que se impõe como praticamente incontornável,

uma vez estabelecido o enlace, concorre tanto no sentido de legitimar quanto de desqualificar cada sinopse isolada, ao mesmo tempo em que evidencia também a relação de co-pertencimento recíproco que há entre elas. Um laço cuja força de ativação não chega a propriamente esvaziar a tensão agônica do entremeio, antes fazendo com que as sínteses se sobreponham uma à outra como numa cadeia de rasuras, a despeito de isso tampouco cancelar a necessidade de hierarquizá-las. Nem que seja apenas a título de artefato heurístico. Nesses termos, uma boa forma de lidar com objeto tão fugidivo pode ser convertendo a própria leitura num contínuo jogo de báscula entre o perto e o longe; talvez o álibi perfeito para, na narrativa de aproximação em paralaxe que vai sendo assim construída, fazer de cada paráfrase mais ou menos descartável que se chegue a produzir o inevitável mediador evanescente de um trajeto essencialmente errático e aproximativo, tendo por horizonte último a hipótese de um fragmento hiperbólico capaz de reequilibrar todo o restante. Se é que esse tal fragmento existe mesmo. Não se pode dizer que se trata de uma tarefa amena, e provavelmente o maior risco que assume quem nela se aventura – já sabendo que terá que no final derrubar com a mão esquerda tudo o que foi arduosamente construindo com a mão direita – tem a ver muito menos com a maior ou menor verossimilhança de cada síntese isolada do que com a perigosa sensação de segurança que pode advir do sucesso delas, ou mesmo fazer, no limite, com que os saltos que vão mais ou menos polindo as escarpas que recortam cada trecho isolado produzam a miragem de uma vitória por pontos sobre um texto meticulosamente fechado para jamais se apaziguar. O que não quer dizer que não possa dar lugar também a poderosas condensações isoladas, que, naturalmente, funcionam aqui muito menos como uma palavra final do que como os braços e/ou pernas imaginários de um torso arcaico.

Para um pensador em quem perspectiva das eras cósmicas é tão importante quanto a dos segundos, o ritmo em que se converte tal oscilação, por vezes, leva a hipótese de uma síntese conceitual a ser continuamente contra-arrestada pelo modo de exposição adotado, mas em nada inválida a utilidade das sinopses meta-narrativas mais ortodoxas; como é o que ocorre quando o percurso intelectual de Benjamin é traduzido numa seqüência de etapas estanques, abarcando das intimações místicas e teológicas dos ensaios sobre linguagem e tradução até a virada politizante que se segue à aproximação com Brecht, e transparece em textos como “O autor como produtor” e “A obra de arte

na era de sua reprodutibilidade técnica”. Se é o caso de buscar um apoio ainda mais explícito na escrita de Benjamin, o caminho que vai das primeiras especulações até artefatos que soam quase como a alegoria de uma passagem-ao-ato – impressão tornada irrecusável quando, no texto da reprodutibilidade técnica, define-se a montagem como algo que atinge o espectador como se fosse um objeto tátil nele arremessado – constrói um paralelo curioso com aquilo que se deixa entrever a partir da soma de fragmentos autobiográficos, que, nas derradeiras páginas de *Infância em Berlim* parecem assinalar um adeus definitivo à ilusão de aconchego burguês. Em clave não tão elegíaca e bem mais acelerada, outra bela figuração desse salto irreversível pode ser encontrada ainda no pequeno espaço branco que separa, de um lado, o antológico “Desempacotando a biblioteca” – que termina aludindo ao caso do escritor que escreveu sua própria autobiografia como se fosse o necrológio de um amigo – e, de outro, o não menos comentado e ambivalente “O caráter destrutivo”; talvez a melhor síntese das palavras-de-ordem que rasgam as passagens mais crispadas de “O autor como produtor”. Ressalve-se, entretanto, que se essas são aproximações construídas quase instantaneamente a partir da detecção de um ritornelo temático – compelido assim a servir de fio de Ariadne em meio ao labirinto criado pelos saltos elípticos, entre textos que falam sempre também de outra coisa sempre que falam de si mesmos – a breve sensação de segurança que disso decorre torna-se quase uma ilusão de ótica em face à inquietação produzida pelo gosto que o Benjamin dos anos 30 cultivava pela auto-citação sem aspas e o leva a referir-se a si mesmo a dada altura como “um crítico perspicaz”. Blagues à parte, contudo, não deixa de ser curioso notar como, ao obrigarem a repetição a ser atravessada por um novo vetor centrífugo – cedendo terreno a um jogo que funciona por vezes como errata, por vezes como auto-endosso, e por isso mesmo parece reduzir a proporções mais factíveis tudo o que as *Passagens* elevarão à enésima potência – a trama que se arma de um só golpe entre ensaios tão diversos quanto “O narrador” e “Experiência e pobreza”, iniciados ambos com a alusão aos veteranos que voltaram da Primeira Guerra Mundial “sem ter o que contar”, cria num lampejo uma espécie de ordem simultânea entre passos que sabemos sucessivos, mas que, uma vez reexaminados sob essa nova luz, revelam-se como apenas a cristalização temporária de pequeno trecho sampleado que os conecta. No primeiro momento, porém, se tomarmos como única referência de leitura a moldura histórica que atende pelo nome de “anos

30”, a leve mas impressionante quebra que daí resulta talvez pudesse ser vista como apenas o efeito de superfície gerado pela urgência do momento histórico; detalhe capaz de fazer ler *cum grano salis*, no célebre texto de 35-6, um entusiasmo que hoje facilmente passaria por anacrônico e ingênuo, ainda mais diante daquilo em que acabou se transformando o cinema hegemônico. Para não mencionar toda a esperança que Benjamin depositava na arquitetura de vidro. No caso de “Experiência e pobreza”, todavia – e mesmo que isso tudo seja apenas uma digressão lateral, e não uma explicação – na conclamação *agit-prop* que o atravessa, pode-se ler quase a contrapartida vitalista do tom elegíaco empregado no texto sobre Leskov; o que, de permeio, sugere também a possibilidade de que, nesse último, ao priorizar Lukács e Orígenes (!) em detrimento de Brecht, o autor talvez estivesse fazendo um pequeno recuo estratégico em relação à sua anterior apologia do caráter destrutivo. Ou quem sabe apenas colocando uma nova errata no texto que aparentemente o complementa, num movimento que termina por tornar virtualmente irrefutável cada asserção – mas muito menos por fornecer a elas uma última instância do que por fazer com que cada afirmativa seja confrontada com a retoricidade latente no “agora” cada vez mais emergencial em que se inscreve. Resultado: embora permaneçam ainda como exemplos da melhor ensaística literária e filosófica do século XX, é como se, feito o curto-circuito com o presente, o que está formulado de maneira tão lapidar no interior desses textos fosse implacavelmente fraturado pelo jogo de remissões que os atravessa, dando a essas indiscutíveis obras-primas da prosa moderna um aspecto em nada menos residual do que a massa de citações amorfas que vão se sobrepondo ao longo das *Passagens*, e que não se sabe mais se são desses ensaios as precursoras ou a versão definitiva. A ponto de, no empenho de franquear a entrada no texto-esboço, a impossibilidade de dissimular a violência de cada salto se tornar também a lente apta a revelar a fratura que jaz no interior de todos os textos definitivamente acabados e assinados por Benjamin, convertidos assim em meros congelamentos provisórios de um projeto, declaradamente ou não, que parecia votado a decretar o caráter defensivo de qualquer desfecho e/ou ponto final.

Ao adicionar, portanto, mais uma volta no parafuso a uma paisagem já bastante inóspita, a hipótese que torna exequível tal inversão de termos – que é um pouco como tratar cada texto concluído por Benjamin entre 1927 e 1940 como apenas mais um

fragmento das *Passagens* – coloca sobre o trabalho de leitura um ônus angustiante, pois, ao mesmo tempo em que chancela a necessidade de confrontar cada mínimo fragmento com todo o resto, chancela também a necessidade de respeitar o que há de descontínuo em cada um desses gestos. Logo, assim que se dispõem dois ou mais textos em seqüência linear – ou mesmo quando, a partir da detecção casual de um enxerto *ipisis literis*, passa-se a ler um jogo de opostos simétricos em eventuais mudanças de tom – o que acaba por daí se extrair, feitas as contas, se parece muito menos com uma resposta do que como uma metáfora na qual nos vemos forçados a recair à falta de qualquer outra. Um dado particularmente chamativo, todavia, é que, se isso tudo parece fazer de cada nova aproximação apenas mais um novo final falso – a provar-se tão mais rigoroso quanto menos tente disfarçar seus andaimes retóricos – a resposta talvez mais agressiva e convincente que se pode dar ao impasse se deixa ver como uma espécie de cláusula secreta contida implicitamente nesse nivelamento radical. Como seu corolário mais importante, está a percepção de que, na impossibilidade de organizar os fragmentos em seqüência – e eis aqui mais outra prova da justeza da observação de Adorno – fazer então de cada um dos fragmentos uma sinopse do todo é pouco mais que um mecanismo defensivo em face a uma fuga transformada pelo texto de Benjamin em vetor estruturante, e diante do qual já não parece mais possível construir sinédoques que fiquem de pé. No caso de um livro como *Passagens*, porém, o que existe à primeira vista de interminável e intimidador nesse tipo de empresa talvez possa ser de algum modo minimizado pela anteposição das molduras fornecidas pelos três textos com que Benjamin se propôs a totalizar parcialmente a sua tarefa infinita, começando pelo já citado esboço de 27 até os dois *exposés* que servem de pórtico à edição brasileira das *Passagens*. Pelo brilho, estranheza e dificuldade que esses textos revelam, creio que eles podem servir de ancoragem para as complexidades já aqui rapidamente tangenciadas no cotejo dos ensaios entre si, e fornecer elementos para entender o movimento da obra de Benjamin nos seus últimos anos, seja pelos deslocamentos tropológicos que os ligam e separam, seja pela estratégia expositiva de que se servem. Uma estratégia na qual a seleção das imagens emblemáticas se alterna com saltos impulsionados a golpes certos de *Witz*. À diferença que se viu nos ensaios, entretanto, que sempre contam com o apoio fornecido pelo objeto de que pretensamente tratam, o que tende a prevalecer aqui – já a partir da proposta levemente insana de transformar todo o século

XIX numa prosopopéia – perfaz um desenho muito mais arbitrário e errático do que aquele que se verifica nos textos destinados à publicação, e toma a forma de um dispositivo onde, por vezes, os saltos entre cada detalhe e o *telos* totalizador parecem diretos e ágeis demais para poder ganhar solidez. Note-se ainda que, sendo esses textos cada um deles uma tentativa de resumo da matriz que não cessa de fugir o tempo todo pelos cantos – e por isso mesmo faz necessária uma atualização retificadora que gere uma individuação momentânea – o esquema capaz de dar conta desse movimento sugere muito menos uma inflexão narrativa do que uma série de impressões aparentadas que se vão sobrepondo, funcionando os maiores ou menores desvios que se verificam entre o texto ou os textos como índices das forças que sobre eles exercem seus distintos “agoras”. Nesses termos, talvez a grande vantagem que têm em relação aos ensaios autobibliograficamente conectados via enxertias recíprocas – como é o caso do já mencionado *sampler* de “Melancolia de esquerda” em “O autor como produtor” – seja dar nitidez à pressão que emana do instante contingente em que são escritos, o que tampouco os impede de aspirar eventualmente ao mais alto grau de generalidade. Uma disposição sem dúvida muito menos clara nos dois *exposés* que no esboço de 1927, que é onde também acredito encontrar uma das melhores sínteses da novidade teórica das *Passagens*:

A revolução copernicana na visão histórica é a seguinte: considerava-se o ocorrido um ponto fixo e via-se o presente empenhado em aproximar-se Tateando conhecimento desse elemento fixo. Agora esta relação deve se inverter e o ocorrido deve adquirir sua fixação dialética da síntese que o despertar realiza com as imagens oníricas contrárias. A política recebe o primado sobre a história. E os “fatos” históricos tornam-se algo que acabou de nos acontecer: constatá-los é tarefa da recordação.¹

Sucedendo a um parágrafo-aforisma em que o surrealismo é definido como a morte do século XIX através da farsa, num claro aceno ao texto de Benjamin sobre o movimento publicado em 1930, o trecho opera, como se vê, um giro vertiginoso sobre a idéia de passado, retratado aí como o efeito retroativo do próprio presente de que o senso comum supõe ser a causa, com uma contundência que joga imediatamente por

terra todos os escrúpulos de neutralidade e/ou objetividade. Formulado de maneira tão estenográfica quanto assertiva, trata-se de um raciocínio que corre conscientemente o risco de ser confundido com um mero elogio do anacronismo, instrumento que parece aí posto a serviço de uma demanda política imediata, num deliberado crime de lesa majestade contra a isenção historicista. A mesma e exata isenção, não por acaso, que vem a ser também a grande “bête noire” do último texto finalizado por Benjamin, “Sobre o conceito de história”; a rigor nada mais que uma cristalização emergencial da massa de dados compilada no *Konvolut N* das *Passagens*. Feita a conexão dos extremos, porém, a marcar claramente a distância desse texto em relação àquilo que acredito ser a sua versão primitiva, está o ostensivo tom de desespero que o atravessa de cima a baixo, *pathos* tornado ainda mais eloqüente pela condição de testamento involuntário que este tragicamente adquiriu. Com efeito, ao tentar responder ao impacto do acordo Hitler-Stalin formulado poucos meses antes, a desolação do pano de fundo que emoldurava o ensaio, se, por um lado, tendia a endossar impressivamente tudo o que Benjamin já havia antes observado sobre a ilusão do progresso, por outro, parecia também ter algo de um sinal apocalíptico, até dar lugar a uma formulação na qual a exaltação mística – patente na menção à porta estreita no qual o Messias pode entrar quando menos se espera – é também uma peripécia gerada pela completa falta de saída. Daí a sensação de um cerrado e insolúvel conflito entre o que o texto diz e o que ele faz. Além de servir de pretexto para um impiedoso acerto de contas com a política social-democrata, a sensação de contagem regressiva que disso se depreende não poderia criar contraste mais forte com a generalidade relativamente serena do trecho do esboço de 27 há pouco citado, em que o veredicto funestamente tornado evidência em 1940 surge exposto num registro muito menos próximo da linguagem da urgência do que como um *insight* decisivo, embora um tanto quanto críptico. Depois da seqüência de aforismas frouxamente conectados que vão preparando o salto – iniciados pela brilhante descrição da obsolescência precoce dessas alegóricas crianças-prodígio que são as passagens, e avançando depois para o excuro sobre temas como a flâneria e Hausmann, ainda sem qualquer menção a Baudelaire – a reatualização do tropo da revolução copernicana que abre o trecho, antecedido por um aforisma em que o surrealismo se revela o foco virtual de toda a observação anterior, sela a irrupção de um imperativo inesperado num discurso até então dominado pelo (enganoso) distanciamento do modo constativo, não

obstante os deslizamentos que disseminam pequenos choques entre os segmentos textuais. Dando por vezes a impressão de reversibilidade infinita, o conjunto pode mesmo gerar a suspeita de que Benjamin está fazendo filosofia como quem brinca com palavras – que é salvo engano o que parece ocorrer quando, a um extrato descrevendo Paris como a cidade dos espelhos (“Paris é uma cidade de espelhos. Asfalto liso e espelhado de rodovias, principalmente bistrôs de paredes envidraçadas”),² segue-se um outro extrato ligando Hausmann e o demônio, a partir de predileção de ambos pelo tropo que coagulava o fragmento anterior (“Caso dois espelhos reflitam um no outro, Satã estará praticando seu truque predileto, abrindo aqui a sua maneira a perspectiva ao infinito”).³ E tudo isso, claro, sem que haja qualquer esboço de mediação atenuando a quebra. A um olhar retrospectivo, porém, o que pode haver de feeria nesses saltos acaba depois se resolvendo na cena de *anagnorisis* que é a tal reviravolta “copernicana”; quase um ponto de unificação de um jogo que ameaçava se tornar perigosamente centrífugo, até revelar-se, nos momentos finais, o resultado da refuncionalização da escrita da história a partir da metodologia de iluminações profanas dos surrealistas. Que para Benjamin, pelo menos até finais da década de 20, seriam os únicos contemporâneos capazes de entender a instigação do *Manifesto comunista*. Mantendo-se, portanto, numa espécie de zona crepuscular entre a blague e a seriedade, o salto pelo qual se ligam aqui intempestivamente presente e passado pode às vezes soar apenas como a versão ultra-sofisticada de uma boa piada, embora a originalidade das conexões estabelecidas não deixe de ser também indício de que estamos diante de algo que tem conseqüências muito mais incalculáveis que um jogo espirituoso. Aliás, considerando-se a forma como muitos desses temas irão ser retomados e retrabalhados nos dois *exposés* posteriores – que tentam ser também como um precário gesto de contenção diante de “n” linhas de fuga que proliferam – nada a objetar se uma sondagem de eventuais diferenças ou recorrências torne-se quando menos se espera um monograma narrativo nos seus próprios termos – no qual desvios sutis ou ostensivos no modo de exposição tem tanto ou até mais peso do que aquilo que está antes ou está depois.

E é assim que, enquanto o esboço avança numa forma que é como a reatualização *avant-garde* dos procedimentos do primeiro romantismo alemão, submetidos no desfecho a uma dobra que funciona como um nítido *après-coup* sobre todo o restante, os *exposés* apresentam uma separação muito mais incisiva entre as cenas que os

compõem, todas elas separadas em títulos provocativamente disjuntivos, em que os nomes próprios de Fourier, Grandville, Baudelaire, Luis Filipe e Hausmann surgem ligados a diferentes aspectos da Paris oitocentista. Formando um todo que parece algo aleatório a uma leitura apressada – a começar pela impossibilidade de definir um critério capaz de subsumir de modo minimamente uniforme os títulos que escandem como cortes cinematográficos a sua inteireza – o texto de 35 na verdade se desdobra numa cronologia rigorosamente linear, em que cada novo fragmento surge como uma expansão que não só nega e retoma aquilo que o antecede – embora nem sempre com a mesma intensidade, e tampouco na mesma direção – como também marca o avanço do discurso até o seu ponto de tensão máxima, correspondendo isso ao aparecimento da Comuna de Paris no cortejo das figuras, com burguesia e proletariado finalmente se cindindo de modo irreversível. Da forma como surge no texto, porém, o momento em que essa tensão é explicitada se apresenta quase como um comentário casual a um fragmento que tem fios condutores bem mais bizarros, como é o caso da fascinação de Haussmann pela perspectiva. Lida como figuração do mito do progresso que é do “embelezamento estratégico” o grande meta-relato, tal fascinação, no Benjamin tardio, tem de início impacto semelhante ao de um fotograma arrancado via congelamento do fluxo fílmico, mas depois se prova a serviço de uma pretensão muito menos firme e inabalável do que era de se supor: um desenho cuja linha de fuga em *undercurrent* termina sendo a constatação da impotência das precauções do urbanista diante da irrupção revolucionária, resultado que faz também dessas precauções o involuntário sinal de outono de si mesmas. Em contrapartida, já nos trechos que tem como protagonistas Fourier e Daguerre – legíveis como prelúdio tanto da irrupção revolucionária quanto do tema da reprodutibilidade técnica – a sondagem das transformações perceptivas geradas pelo vidro e pela fotografia remetem de imediato aos ensaios em que Benjamin faz o elogio do artista politécnico, e de que os dois trechos seriam por assim dizer a proto-forma. Com muitos outros fios que já se encontravam mais ou menos explorados no texto de 27, certamente o ponto em que pode ser melhor constatada a ruptura em relação à matriz é na intromissão de Baudelaire como figura encarregada de fazer a mediação até o último trecho; dobra que é quase como a tradução literal do compromisso de fornecer a cada data a sua fisionomia. Mas não apenas: ao assumir o papel de correlato objetivo para as tensões da época, a

irrupção desse novo protagonista, no texto de Benjamin, parece de certa forma até sobre-determinada pelas escolhas de motivos condutores como a prostituição e o jogador, fornecendo o ponto de partida para a circularidade, algo infernal que irá aparecer com força no *exposé* de 1939, de resto já encontrada em germe nas digressões sobre a moda do esboço de 27. No caso da *exposé* de 35, contudo, se o jogo de saltos elíptico e evasivo entre as unidades por vezes pode fazer clamar por um volta-face mais explícito como é o da revolução copernicana, não é menos verdade que a omissão de uma virada recapitulativa mais identificável é aí fartamente compensada pelo poder de coagulação que se depreende do nome de Baudelaire, responsável por criar uma clivagem que funciona também como carta de orientação, embora o único poema citado no *exposé* de 35 seja “A viagem”, sintomaticamente colocada em segundo plano, no texto de 39, por “Os sete velhos”. Vale notar ainda que, no andamento do memorando mais antigo como um todo, se há um grande fio condutor capaz de unir e/ou momentaneamente suturar flashes descontínuos, este passa com certeza pela percepção da não coincidência de cada forma específica em relação aos efeitos e ressonâncias que a prosa de Benjamin arma a partir delas, através de um vaivém, para ficar no mais óbvio, que parece de início nitidamente emblematizado na conjunção disjuntiva que corta os seis nomes próprios do texto. Vinculando-as a imagens em que o resíduo prosaico parece adquirir subitamente força alucinatória, essa oscilação vai ainda gerar a tensão responsável pelo salto seguinte; mecanismo magistralmente evidenciado pelas catacreses de dentro e fora que ligam e simbiotizam dois luminosos trechos dispostos em parataxe, contrapondo interior burguês e ruas de Paris. Na sua forma intensificada, conhecerá ainda uma figuração *in extremis* na frase final do *exposé*, quando, uma vez encerrado provisoriamente o desfile de alegorias, “começamos a reconhecer os monumentos da burguesia como ruínas antes mesmo do seu desmoronamento”.⁴

Ora, ao fazer o texto saltar de novo por cima de si próprio no exato instante em que seria de supor que terminasse, o suspense e a suspensão atordoantes que resultam dessa chave-de-ouro parecem condenados a ser para sempre perfurados pela ironia dramática que decorre de uma leitura à distância, quando vemos o texto tratar como mera questão de tempo uma reversão que os anos seguintes se encarregariam de denegar com toda a veemência possível. Por outro lado, se tudo isso se revela sob o pano de fundo da Segunda Guerra como uma típica profecia não cumprida, a disposição

combativa dessas últimas linhas torna ainda mais incômoda a dicção previsivelmente mais disfórica do *exposé* de 39; impressão consideravelmente reforçada pelo modo como, já a partir da disposição dos seus segmentos – agora de certa forma emoldurados e aparentemente contidos pelas auto-intituladas “introdução” e “conclusão” – mostra-se muito menos irônico que o seu antecessor em relação à linearidade. Sendo este, aliás, um texto escrito com o confesso propósito de conseguir um financiador para as *Passagens*, sua disposição tem tudo para soar nitidamente contemporizadora à primeira vista, ainda mais diante do que se deixa entrever nas primeiras linhas da “Introdução”, quando se reconhece obliquamente a necessidade de fornecer a devida moldura sócio-histórica para a massa de dados – quase como se Benjamin agora incorporasse as objeções feitas por Adorno na famigerada carta de 10 de novembro de 1938. E, no entanto, se considerarmos que, a não ser pela supressão da seção intitulada “Daguerre ou os panoramas”, o texto continuará anda assim a seguir religiosamente a mesma seqüência do memorando anterior, o mínimo que se pode dizer é que, terminada a leitura da parte isolada como conclusão – mas que parece ser muito mais um “to be continued...” do que qualquer outra coisa – é como se estivéssemos diante de uma quebra bem mais radical do que todas as anteriores, capaz de conferir uma qualidade quase perversa a algo que parecia ter sido construído para nos tranquilizar. Se de início isso só faz aumentar ainda mais intensamente a nossa ansiedade, é verdade que essa quebra abre também a clareira para uma reviravolta, coincidência ou não, que, ao destruir com num seco *raccord* toda a pretensão arquitetônica que parecia esposar, é talvez a melhor imagem dialética de como o texto de Benjamin como um todo opera, provocando efeitos-de-distanciamento velozes e inesperados sobre os tropos que absorve, em meio a essa espécie de zona fantasma criada entre aquilo que “diz” e aquilo que “mostra”. Senão vejamos.

Ao escolher como ponto de partida um obscuro livro de Blanqui, *L' éternité par les astres*, os três parágrafos chamados por Benjamin de “conclusão” podem ser apenas um nome código do inexistente texto por mim chamado de “Blanqui ou a visão infernal”, tendo como protagonista uma figura que, na qualidade de veterano de todas as revoluções ocorridas em Paris no século XIX, parece ser a personagem ideal para uma sinopse retrospectiva do trajeto da esquerda européia. Nessa direção, tampouco parece fortuito que, ao evocar o velho combatente no sombrio ano de 1939, o extrato destacado

por Benjamin, escrito não por acaso na cela do forte do Toureau, mostre a história humana como um ciclo infernal interminável, em que o novo é apenas um disfarce para a volta do mesmo. Se tomada como sinédoque do presente de Benjamin, portanto, essa implacável figuração do eterno retorno tem tudo para confirmar a impressão de um impasse político insolúvel, cuja força inibidora se torna ainda maior dada a extensão do enxerto do texto de Blanqui – por mais que, em filigrana, sua direção também seja drástica mas discretamente invertida pelo comentário sibilino de Benjamin, que, antes mesmo de dar voz ao velho revolucionário, nos alerta para “uma ironia sem dúvida oculta para o próprio autor”. Na última linha da introdução desse mesmo *exposé*, um autor que já aparecera descrito como refém de uma “angústia mítica”, e retorna agora aprisionado pela fantasmagoria gerada pelo seu próprio fracasso, deslocamento que, ao tornar indistintos e intercambiáveis o cárcere literal do cárcere figurado, nos obriga a colocar em perspectiva tudo o que Blanqui postula quando – ou ao menos é isso o que parece saltar aos olhos na decupagem de Benjamin – toma por mote o próprio mecanismo pelo qual o tempo parece ir apagando a diferença específica de cada um de seus pontos descontínuos, através daquilo que seu glosador novecentista chama à distância de “as mediações enganosas do velho e do novo”.⁵ Mediações cujo maior perigo é transformar em miragem a própria expectativa de mudança – ou no mínimo parecer transformar. Tudo contado, na impossibilidade de saber ao certo que alternativa escolher, uma primeira aproximação do problema, tendo como ponto de partida menos o que Benjamin argumenta do que a ofuscação ativada pela força algo melodramática da palavra “danação” fechando o texto, torna bastante tentadora a possibilidade de, na citação de Blanqui, ler o tropo de uma derrota que não é menos do revolucionário encarcerado do que de Benjamin; ainda se – e isso está muito longe de ser um detalhe ocioso, pelo contrário – esse tropo também subverta radicalmente a sua pretensão escatológica, ao substituir o desfecho prometido por uma recursividade que não deixa de ter algo de claustrofóbica, por mais auto-iludida que seja. E, por isso mesmo, é suficiente para revelar na própria palavra “conclusão” uma outra pista falsa.

Supondo-se que fosse o caso então de apenas colocar em primeiro plano todas as objeções com que Benjamin parece tentar dissolver o impasse criado com a evocação do inferno, é obvio que a escolha dessa famigerada metáfora em detrimento de outras gera primeiro um efeito que leva essas contemporizações a soarem quase como uma desculpa

ad hoc; impressão da qual o último e elíptico parágrafo do texto parece fazer muito pouco para nos livrar. Apenas que, por mais que a fantasmagoria do sempre igual, no trecho em questão, seja convenientemente reduzida aos termos de uma ilusão típica dos homens do século XIX, o fato é que já não parece haver agora mais nenhum indício de um gesto efetivo capaz de conjurá-la; donde a dúvida sobre a quem pertenceria de fato a última palavra. Assemelhando-se quase a um pano rápido sobre uma cena de pesadelo, o desfecho se instaura, por isso mesmo, claramente nos antípodas do clamor à politização da arte com que se fecha o ensaio sobre a reprodutibilidade técnica e, nessa medida, tem até algo de sinistro em sua constatação resignada, simplesmente como se não houvesse mais agora qualquer saída possível. E ainda assim, à luz do ágil negaceio que o texto realiza – quando se propõe a nada menos que expor em ato a usurpação que faz com que, no trecho de Blanqui, a parte seja tomada inadvertidamente pelo todo, e o descontínuo se disfarce de contínuo na lembrança – inquietante perceber como, ao emprestar toda a força de convencimento possível à ilusão que se propõe a sutil mas inapelavelmente reduzir a pó, as duas páginas finais, mediante a captura alegórica do fantasma de Blanqui, selam a completude do *exposé* no mesmo e exato movimento que a mostram como impossível. Na montagem a um só tempo livre e rigorosa que daí resulta, é como se Benjamin agora a um só tempo encenasse e exorcizasse todo o lastro mítico contrabandeado a partir do texto de Blanqui; o que o leva também a se aproximar de forma imprudente daquilo que combate – apenas para melhor se distanciar, poucas linhas depois. Nada a espantar, portanto, que, uma vez o jogo iniciado, a impossibilidade de separar de cada assertiva o ato de força que a instaura corra sempre de par com a dificuldade de encontrar um termo definitivo que estanque a deriva; efeito por sinal que, ao submeter cada resíduo do passado à pressão de um presente que jamais será o mesmo – por maior que seja a força retórica do texto de Blanqui – não deixa de ser também uma nova tradução do reconhecido primado da política sobre a história. Por aí se vê como, demonstrada a contemporaneidade e a extemporaneidade de *L'eternité par les astres* em plena era das catástrofes, o vaivém agônico que daí resulta irá operar muito menos como uma linha de continuidade inalterável do que como uma constelação cintilando a partir do tipo de montagem que se faça desses fragmentos-torsos; também o ponto em que eles nos devolvem o olhar que antes havíamos neles depositado. E não sem conseqüências: na dissonância que tais fragmentos criam continuamente em relação

a si próprios, é o que basta para fazer todo o universo ser contrabalançado pelo peso de uma única de suas partes mínimas.

Abstract: A reading of the 3 most important expositions of the Arcades Project, this essay intends to display and discuss some articulations between the way Benjamin conceives history and narrative and the idiosyncratic rhetorical strategies of his writing.

Keywords: allegory, history, rhetoric, *Arcades*.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2005, 176 p.

ADORNO, Theodor. *Prismas*. São Paulo: Ática, 2001, 285 p.

AGAMBEM, Giorgio. *Infância e história*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, 188 p.

BENJAMIN, Walter. *A origem do drama trágico alemão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, 370 p.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG/ Imprensa Oficial, 2005, 1.167 p.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1996, 253 p.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1996, 277 p.

Notas

¹ BENJAMIN. *Passagens*, p. 962.

² BENJAMIM. Op. cit., p.956.

³ BENJAMIN. Op. cit., p.957.

⁴ BENJAMIN. Op. cit., p.51.

⁵ BENJAMIN. Op. cit., p. 67.