



**Alexandra Virgínia da Mota Pinto**

**A arte da nostalgia**

**Experiência e Infância segundo Walter Benjamin**

**Tese de Doutorado**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Paulo Cesar Duque Estrada

Rio de Janeiro

Dezembro de 2019



**Alexandra Virgínia da Mota Pinto**

## **A arte da nostalgia**

### **Experiência e infância segundo Walter Benjamin**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora pelo Programa de Pós-graduação em Filosofia da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

**Prof. Paulo César Duque-Estrada**

Orientador

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

**Prof<sup>a</sup>. Patrícia Gissoni Santiago Lavelle**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof<sup>a</sup>. Carla Milani Damião**

Departamento de Filosofia – UFG

**Prof. Bernardo Barros de Oliveira**

Departamento de Filosofia – UFF

**Prof. Luiz Camillo Dolabella Portella Osório de Almeida**

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 19 de Dezembro de 2019

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, do autor e dos orientadores.

### **Alexandra Virgínia da Mota Pinto**

Virgínia Mota nasceu em Matosinhos, Portugal. É Doutora em Artes (UERJ) com a tese “SA: da anonimidade às comunidades sensíveis”. Mestre em Estética e Filosofia da Arte (UFF) com a dissertação: “Aura, Vestígio e a vivência da arte em Walter Benjamin”. É Licenciada e Bacharel em Artes Plásticas (ESAD). Foi bolsista da CAPES; da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa; do Ministério da Cultura/Ciência Viva; do Centro Nacional de Cultura e do Inov-art. É artista plástica e pesquisadora em processos artísticos colaborativos. Tem desenvolvido projetos experimentais ligados à arte e educação em diferentes instituições.

#### Ficha Catalográfica

Mota Pinto, Alexandra Virgínia.

A arte da nostalgia: experiência e infância segundo Walter Benjamin / Alexandra Virgínia da Mota Pinto; orientador: Paulo César Duque-Estrada. – Rio de Janeiro, PUC, Departamento de Filosofia, 2019.

v. 245 f. ; il. 1 ; 29,7 cm

1. Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia.

Inclui referências bibliográficas.

1. Filosofia – Teses. 2. Arte. 3. Memória. 4. Nostalgia. 5. História. 6. Experiência. 7. Infância. I. Mota, Alexandra Virgínia da Mota Pinto. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. III. Título.

CDD: 100

Para Jean e Aurora

## Agradecimento contínuo

Agradeço à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e ao Departamento de Filosofia a possibilidade de realizar esta pesquisa, também pelo recebimento de bolsa CAPES, sem a qual este trabalho não seria possível; ao meu orientador Paulo Cesar Duque Estrada, por ter aceite este desafio e me apoiar até ao fim; a todos os professores do departamento, em especial: ao Prof. Luiz Camillo Osório, à Prof. Katia Muricy e à Prof. Luísa Buarque, com quem aprendi a ler autores fundamentais para esta tese e à Prof. Patrícia Lavelle pelos seminários e pela contribuição na prova de Qualificação junto com o Prof. Rodrigo Nunes.

Agradeço a todas as pessoas que encontrei desde 18 de Maio de 2009, data em que cheguei ao Rio de Janeiro para a realização de um estágio de nove meses, financiado pelo programa do Governo Português INOVART. Desde então, cada pessoa que conheci contribuiu para uma grande experiência que guardarei. Nesta viagem que já completou dez anos, gostaria, ao menos, de juntar aqui os nomes de algumas delas, ainda que não caiba expor a verdadeira importância que têm para mim e para a amizade que sinto por elas: Luiz G. Vergara, Jessica Gogan, Ricardo Basbaum, Renata e Dani Soter, Madalena Vaz Pinto, Tatiana Klafke, René Gaertner, Leonardo Motta Campos e seus pais, Ricardo e Olívia, Roberto Precioso, Sabrina Curi, Bárbara Silveira, Carlos Lima, Mônica, Leandro Batista, Roberta Condeixa, Ana Chaves, Leo Stefan, Taísa Moreno, Anita Sobar, Alexandre Palito, Gabriela Gusmão, Bebel e Virgínia Kastrup, Mara Pereira, Leonardo Guelman, Gleyce Kelly, Leo Cruz, Bernardo Zabalaga, Bianca Bernardo, Santiago García Navarro, Leo Ayres, Raquel Lima, Joana Martins, Bruno Caracol, Rogério Pereira, Sr. Souza, Adriano Menezes, Clara Mendes, Catarina Schedel, Cacau Itaboray, Geuder Martins, Celmar Ataídes, Douglas e demais amigos ouropretanos, Jimson Vilela, Afonso Luz; aos professores que conheci na UFF, PUC-Rio, UERJ, UFOP e UFMG e que ainda não citei: Prof. Cláudio Oliveira, Prof. Pedro Sússekind, Prof. Patrick Pessoa, Prof. Bernardo Barros Oliveira e Prof. Marcus Reis; Prof. Débora Danowsky, Prof. Rodrigo Guéron, Prof. Romero Freitas, Prof. Rogério Lopes,

Prof. Alice Serra, Prof. Cíntia Vieira, Prof. Imaculada Kangussu, Prof. Mabe Bethônico, Prof. Leila Danziger, Prof. Tânia Rivera e Prof. Inês Araújo.

Agradeço queridos amigos em Belo Horizonte: Lucimar e Davidson, Gilson e Cláudia, Daniel Torquete e Renata, Bruno Guimarães Almeida, Glauro Cardoso, Natália Gomes, Patrícia, Conceição e os queridos vizinhos Guido, João e Gabriela, Laís e Dora, a professora de Yoga Karla e demais amigos na Praça: Perciliana, Jessica e João, Ângela, Clara e Mateus, Lícia e João Mateus e a todos os que encontro anonimamente. Pelo afeto e zelo pela Praça onde vou todos os dias: Orosana, Luís e demais cuidadores.

Por último, todo o meu carinho e gratidão às amigas portuguesas que viveram ou ainda vivem no Brasil: Rita Brás, Susana Guardado, Marta Mestre, Marta Vieira, ao Júlio Rodrigues e ainda a Ynaiê Dawson.

À minha família agradeço a experiência da infância e a casa da avó que me acompanhará aonde for.

Ao grande companheiro de viagem, a pessoa mais gentil, no trabalho e no amor, Jean D. Soares; à minha filha Aurora agradeço a confiança e o amor que me permitem compreender o nascimento contínuo.

## Resumo

Mota Pinto, Alexandra Virgínia da; Duque-Estrada, Paulo César (Orientador). **A arte da nostalgia: experiência e infância segundo Walter Benjamin**. Rio de Janeiro, 2019. 245p. Tese de Doutorado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Como entender a obra literária dedicada às imagens de infância escrita por Walter Benjamin? Especialmente se ele enuncia essa obra, como fez nas *Palavras Prévias de Infância berlinense: 1900*, em 1938, enquanto um procedimento de vacinação (*Verfahren der Impfung*)? Esta tese visa compreender e apresentar essa vacinação. Para isso seguimos o rastro que liga as imagens de infância à nostalgia, uma vez que é dessa relação que decorre a vacinação. Benjamin preparava-se para o exílio, contudo ele já se encontrava exilado. Então, do que se tratava, efetivamente, quando ele escreveu essas palavras? Tratava-se de uma despedida de casa, da cidade de Berlim, mas também do permanente sentimento de perda sobre a irreversibilidade do tempo. O que isso significa? Que, uma vez sitiada entre duas guerras mundiais, *Infância berlinense* foi concebida na contramão de uma experiência histórica, cujo resultado se antevia no horizonte mundial, em virtude de outra experiência (*Erfahrung*) sobre a qual Benjamin refletia desde a juventude. Esta seria pautada por uma transmissibilidade da linguagem humana ciente da verdadeira perda de experiência: o isolamento, o esquecimento, o mutismo e a morte. É nesse sentido que a obra procura chegar a uma coletividade através de imagens narrativas que suscitam a memória dos leitores. É por isso necessário entender os processos de escavação iniciados por Benjamin para encontrar, enterrados, objetos perdidos que tocam ainda nas raias da vida. Para tal, apresentamos três capítulos: o primeiro versa sobre as relações da memória e a filosofia da história; o segundo, sobre a concepção moderna de nostalgia e aquela que Benjamin apresenta; o terceiro, sobre os processos de escavação e a infância em Benjamin. Para ele, o passado é um outrora em direção ao qual se vai quando se encontra a cognoscibilidade dos seus vestígios no agora. Estes vestígios podem ser fragmentos, ruínas e imagens, deixados por uma experiência efêmera. Nesse caso, do que se sentiria nostalgia? Devemos responder sabendo que existem pelo menos dois tipos de nostalgia: uma que apela à atividade da linguagem e da arte e

outra inoperante, até nociva. O exílio, como expressão limite do isolamento humano, exige um posicionamento diante da vida. Analisaremos como responderam Adorno, Benjamin e Brecht. Por fim, chegaremos às diferentes abordagens de Benjamin sobre o tema da infância: desde a análise de livros “pedagógicos” à criação de um programa para um teatro infantil proletário; passando pelas transmissões radiofônicas que o filósofo redigiu e emitiu, até chegar às imagens de infância. Em *Infância berlinense* Benjamin opera a mais misteriosa de todas as capacidades humanas que é transformar imagens em histórias e histórias em imagens. Ao tornar uma vivência muda numa experiência transmissível apresentava-se uma arte da nostalgia porvir.

## **Palavras-chave**

Arte; Literatura; História; Nostalgia; Experiência; Infância; Memória; Exílio.



## Abstract

Mota Pinto, Alexandra Virgínia da; Duque-Estrada, Paulo César (Advisor). **The art of nostalgia: Experience and Childhood according to Walter Benjamin**. Rio de Janeiro, 2019. 245p. Tese de Doutorado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

How to understand the literary work dedicated to childhood images, written by Walter Benjamin, especially if he states this work as a process of inoculation (*Verfahren der Impfung*) in the *Preface of Berlin Childhood around 1900*? This thesis wishes to comprehend and present this inoculation. For such, we follow traces which link childhood images to nostalgia, once the inoculation results from such link. Benjamin said he had prepared to the exile, while he had already exiled. So, what had he meant effectively when he wrote those words? He meant he turned his home out, Berlin, but also he turned out from the permanent feeling of lost, generated for the irreversibility of time. Once besieged between two world wars, *Berlin Childhood* had been written against of an historical experience which results were predictable in international horizon, thanks other concept of experience (*Erfahrung*) in which Benjamin had reflected about since his youngness. Experience would be shaped by transmissibility of human language, and we must to have in mind a kind of lost of experience: insulation, forgiveness, muteness and death. In such way, the work seeks to build collectiveness through narrative images aroused in the memory of readers. So, we ought to comprehend the process of excavation started by Benjamin to find buried and lost objects which deals with the borders of life. For such, we present three chapters: the first, on the relations between memory and philosophy of history; the second, on the modern conception of nostalgia and that, showed by Benjamin; and the last, on the process of excavation and childhood by Benjamin. For him, the past is an “ertswile” which we go in its direction when we found the cognoscibility of its traces in a “now”. These traces may be fragments, ruins and images, let for a short-lived experience. In such case, what kind of nostalgia would we fell? We ought answer with two kinds of nostalgia: one which appeals to the speech and art

activity and other inoperative, until harmful. As the limit expression of human insulation, the exile enforced a life positioning. We analyze how Adorno, Benjamin and Brecht answered to that. In the end, we developed different approaches on Benjamin reading of childhood: since his analysis of pedagogical books to the creation of a program to the proletarian childish theater, passing by radio transmissions written and broadcast by him, as such childhood images. In *Berlin Childhood*, Benjamin operates the most mysterious human capacity which is to transform images in stories and stories in images. Changing mute livings in broadcastable experiences, he showed for us a becoming art of nostalgia.

## **Keywords**

Art; Literature; History; Nostalgia; Experience; Childhood; Memory; Exile.

## Sumário

1. Partida e Regresso: introdução .....	13
2. A memória em Walter Benjamin .....	36
2.1 Contar e desenterrar .....	54
2.2 Citação como arqueologia filosófica .....	63
2.3 Notas sobre a história .....	68
2.4 Sobre a memória e a história .....	79
2.5 Da importância do exercício rememorativo individual para a história .....	87
2.6 A historicidade da experiência e a memória involuntária: Benjamin e Freud .....	92
3. Nostalgia .....	107
3.1 O nascimento da nostalgia .....	109
3.2 O exílio .....	114
3.3 Três exílios .....	117
3.3.1 Adorno e o exílio crítico .....	119
3.3.2 O pescador de pérolas .....	126
3.3.3 Brecht e a épica moderna .....	133
3.4 Notícias do exílio: luto e melancolia .....	138
3.5 A resposta romântica .....	147
4. A Infância segundo Walter Benjamin .....	152
4.1 Colecionar brinquedos, bibliotecas e livros .....	152
4.2 O teatro infantil e a transmissibilidade de experiências .....	167
4.3 Testemunhas históricas: o diário e o brinquedo feito à mão .....	173
4.4 Benjamin radiofônico .....	181
4.5 Infância Berlinense: 1900 .....	193
4.5.1 A vacina de Benjamin .....	202
5. Considerações finais: Entre a nostalgia e a infância, quando as imagens encontram uma história .....	216

6. Excurso: As mãos das musas .....	230
7. Referências bibliográficas.....	235
7.1 Bibliografia primária .....	235
7.2 Bibliografia secundária .....	237
7.3 Bibliografia complementar .....	241

## 1

**Partida e Regresso: introdução**

*Pois que a filosofia é a que nos ensina a viver e a infância tem nela sua lição, por que não lha transmitimos?*<sup>1</sup>

Montaigne

*A filosofia, de fato, é saudade, um desejo de se sentir em casa em qualquer parte.*<sup>2</sup>

Novalis

*A frincha de luz sob a porta do quarto, quando na véspera os outros ainda estavam acordados - não seria esse o primeiro sinal de uma viagem? Não é verdade que, carregada de expectativas, penetrava na noite infantil, tal como mais tarde a frincha de luz sob o pano de cena o faria na noite de um público?*<sup>3</sup>

Walter Benjamin

Nada desperta mais nostalgia do que as recordações da infância e, no entanto, esta encontra um fraco estatuto entre aqueles que a consideram um período preparatório para a vida adulta. Por outra via, poderíamos objetar que em virtude de considerá-la fundadora -tão ou mais importante quanto a vida adulta-, por esse motivo, a vida adulta encontraria uma irremediável sensação de perda. E chegar até a revoltar-se por não poder voltar atrás, até uma infância da qual nunca se desejou sair. Deixar a infância e sair da imaturidade transformou-se num programa filosófico, tal como Kant o enunciou a propósito do Esclarecimento (*Aufklärung*)<sup>4</sup>. Se, como dizia Novalis “a filosofia é, de fato, saudade, um desejo de se sentir em casa em qualquer parte” e a infância uma primeira casa para onde se dirige o desejo de ir (e não voltar, como veremos aqui), ambas encontram, filosofia e infância, uma espécie de nostalgia contínua. E, ao contrário do que poderia parecer, uma não está necessariamente nos antípodas da outra. Esse desejo

<sup>1</sup> MONTAIGNE, M., *Os Ensaios*, I, p. 243.

<sup>2</sup> Tradução nossa: „Die Philosophie ist eigentlich Heimweh, ein Trieb überall zu Hause zu sein“.

<sup>3</sup> BENJAMIN, W., “Partida e regresso”. In: *Infância em Berlim por volta de 1900*, p. 126.

<sup>4</sup> Refiro-me ao célebre texto de Kant, I., “Resposta à Questão: O que é Esclarecimento?; *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*”.

seria, ora saciado, ora exacerbado pelas recordações. E, existem várias formas de a recordar. Na sua etimologia, recordação (*Erinnerung*) indica tanto o saber de cor que passa de boca em boca, quanto o saber íntimo que caiu “na boca do povo”, como se costuma dizer. O que remete a uma descontinuidade individual e coletiva. Pode-se questionar sobre a origem de determinada repetição mnemônica, sabendo que a memória falha, mas também conserva. O que se conserva? É o que tentaremos pensar ao longo deste estudo dedicado a *Infância berlinense: 1900* escrito finalizado em 1938, por Walter Benjamin, após algumas versões.

A recordação indica uma relação entre a memória e a nostalgia, que pretendemos pensar, especialmente, a que remete à infância. Benjamin afirma que as imagens que remetem à infância são aquelas que despertam mais nostalgia. Mas a que se chama de nostalgia? Nem todos se lembram da infância e mesmo assim podem sentir nostalgia; ainda outros podem sentir nostalgia porém não da sua infância. Seria com estes pressupostos que Walter Benjamin recorreu às imagens de infância? Sabemos que ele as reuniu numa obra que não chegou a publicar, mas conseguiu salvar, a muito custo, depois de ter manuscrito cópias, distribuindo-as entre os amigos. E, por que o fez? Por que seria esse compêndio tão importante para Benjamin?

O nosso trabalho decorre do interesse em pensar *Infância berlinense: 1900* - uma obra tão delicada quanto difícil de abordar - no contexto do pensamento do seu autor. Afinal, dadas as aproximações entre o trabalho da crítica literária e o filosófico, o autor afirmava que: “a unidade da filosofia não equivale àquele comum que resultaria da comparação de muitos problemas entre si, pelo contrário, «está enterrado nalgumas das obras e a sua extração é a tarefa da crítica»”<sup>5</sup>. Este comentário oportuno, de Maria Filomena Molder, indicativo do trabalho que cabe ao investigador da filosofia consta como tarefa do crítico em direção ao ideal do problema. E, o ideal do problema encontra-se na obra. Benjamin cita Novalis para afirmar que: “Toda a obra de arte tem um ideal *a priori*, traz consigo uma necessidade de existir”<sup>6</sup>. Então adianta-se aqui um pressuposto filosófico de *Infância berlinense: 1900* enquanto uma obra de arte que reúne uma coleção de imagens de infância sobre a qual nos debruçaremos atendendo a um esboço do

---

<sup>5</sup> MOLDER, M. Filomena., *O químico e o alquimista: Benjamin leitor de Baudelaire*, p. 21.

<sup>6</sup> BENJAMIN, W., “Dois poemas de Friedrich Hölderlin (Coragem de poeta-Timidez)” In: *Ensaio sobre literatura*.

trabalho e do pensamento benjaminianos. É o nosso intuito ir ao encontro desses objetos soterrados desenterrando-os como objetos perdidos, seguindo os rastros da infância. Avançar numa tese deste tipo significa que encontramos um enigma e não uma garantia de decifração desse enigma. Contudo, este trabalho, frutífero em perguntas, não se negará a responder, tendo em vista que quaisquer respostas se revelam sempre incompletas e nos levarão a novos desvios. O que neste caso constitui a forma de nos aproximarmos do método de Benjamin, ao que ele chamou de constelação eterna<sup>7</sup>. Como lembra Molder a esse propósito:

Se Wittgenstein diz no *Tractatus* que uma pergunta que não tem resposta é uma pergunta que não se pode fazer, Benjamin acrescenta que, havendo uma pergunta que não se pode fazer porque não tem resposta, não convém desembaraçarmo-nos sem mais dela: «O ideal do problema designa na filosofia o conceito desta questão não-existente, que pergunta pela unidade da filosofia.» O ideal do problema pode ser contemplado mas não discutido, i.e., se descobirmos que a resposta não é possível, isso não significa que a pergunta não deve ser feita, o que tem como consequência que a unidade da filosofia é uma expectativa que ela própria não pode preencher recorrendo à resposta a uma pergunta possível. A esta expectativa errante, a esta tensão prodigiosa, chama Benjamin, à maneira goethiana, o ideal do problema.<sup>8</sup>

Então prosseguiremos, à maneira de Benjamin, em nossa expectativa errante para caminhar um pouco mais tendo em vista o ideal do problema que assenta na relação entre a memória inconsciente e a nostalgia enquanto procedimento de vacinação (*Verfahren der Impfung*).

No *Prólogo epistemológico-crítico* da *Origem do drama trágico alemão* Benjamin refere que a ideia pode chegar ao seu autoconhecimento “por meio de uma rememoração que recupere antes de mais a percepção primordial”<sup>9</sup>. E a percepção primordial entende-se como aquela cuja verdade assume o caráter de linguagem e não uma forma consciente, apriorística ou universal.

Assim, a origem (*Ursprung*) é o “que emerge do processo de devir e desaparecer” sempre incompleto e inacabado, que no fluxo de devir e desaparecer se torna presente e nomeável. O conceito tem um caráter histórico, não geneológico. O que isso significa em relação às imagens de infância é o que pretendemos perceber.

<sup>7</sup> BENJAMIN, W., “Prólogo epistemológico-crítico” de *Origem do drama trágico alemão*, p. 21

<sup>8</sup> MOLDER, M. F. *O químico e o alquimista*, p. 20.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 23.

“Origem”, enquanto uma categoria histórica, remete a uma visão fragmentária que emerge em diferentes tempos e remete a um problema que nem sempre é notório e que retorna até que se vislumbre algo até então soterrado. O fragmento remete a uma integralidade que não se pode inteirar senão como uma constelação. O problema filosófico e a obra de arte assumem relações de afinidade. E, como diz Molder: “O problema filosófico surpreende-se como possibilidade de formulação do teor de verdade da obra, que terá de ser desenterrado”<sup>10</sup>. É desenterrando que nos aproximamos da obra, que vincula beleza e verdade na mais fértil simplicidade das relações. É nesse sentido que *Infância Berlinense* se apresenta como um objeto misterioso no qual o seu autor aferiu um método: contar imagens, transformando-as em narrativas que as sustenta enquanto imagens. Benjamin enquadró as imagens de infância e deixou-nos esses quadros com os quais nos deparamos. Ele conseguiu fazê-lo com a mestria daquele que se recolheu como narrador para um plano imperceptível, tomando ainda parte ativa nesses quadros. Assim, ele conseguiu remeter essas imagens de infância à infância de qualquer um. E, sem negligenciar as matizes singulares nem os moldes imanentes a que remetem tais imagens.

*Infância berlinense:1900* tornava-se assim numa coleção de imagens dialéticas que visamos entender aqui, pelo que iluminam, sem pender para nenhuma de suas polaridades de outrora no “agora de sua cognoscibilidade”.<sup>11</sup> É entre esse par conceitual que a dialética benjaminiana se situa. Mas, em que se distingue esse par conceitual? No que Benjamin encontrou no seu trabalho sobre Baudelaire e Maria Filomena Molder clarifica com *O químico e o alquimista-Benjamin, leitor de Baudelaire*, cito-a:

O outrora não é o que passou, fixado num território fantasmagórico, mas o que corresponde ao movimento de ir ter com alguém. Por sua vez, o agora só pode encontrar a sua imagem no movimento rememorativo orientado por esse interesse; é por este que se constitui um outrora no «agora de sua cognoscibilidade».<sup>12</sup>

Neste caso, pensando em *Infância Berlinense* como a obra que mais aproxima Benjamin de Baudelaire, é através da nostalgia sentida pela infância que esta ocorre em imagens no instante de sua perceptibilidade. E que ela pode ser

<sup>10</sup> Ibid., p. 22.

<sup>11</sup> Tal como foi apresentado no *Apêndice N 3, I* das *Passagens* de Walter Benjamin. Regressaremos à sua formulação.

<sup>12</sup> MOLDER, M. F., *O químico e o alquimista*, p. 115.



vista como algo que ocorreu no instante em que se dissolveu. E é nessa instância que algo se fixa enquanto uma recordação através da qual se mantém uma nostalgia diferente. Essa pequena transformação é o alvo deste ensaio.

Numa carta de Goethe ao Chanceler von Müller encontramos uma formulação do poeta sobre o estatuto da recordação (*Erinnerung*) que, segundo ele, deve mais à continuidade e auto-criação do que a quaisquer outras qualidades humanas, pelo que, acrescenta:

Não existe passado, para o qual tenhamos de olhar para trás, só existe um eterno novo (*ein ewiges Neues*), que se conforma a partir dos elementos, em expansão, do passado, e a verdadeira nostalgia tem de ser continuamente produtiva, tem de criar uma coisa melhor, de cada vez nova.<sup>13</sup>

O poeta concebe a nostalgia como um desejo do novo e da forma de criação produtiva. Algo que Benjamin entendeu e experimentou na sua obra. Contudo, no fragmento IX em *Sobre o conceito da história*, escrito na mesma época, Benjamin descreve um quadro de Paul Klee: o *Angelus Novus*. Uma obra que lhe pertencia e o acompanhava para todos os lugares onde ia. Para Benjamin, aquela figura -com a qual o nosso autor nutria uma troca de amor e inspiração-, tem os olhos arregalados e fixa qualquer coisa que ficou para trás. Poderíamos alegar que ele olha para aqueles que o olham, mas não é bem assim e é isso que comove Benjamin, já que ele vai na frente sendo arremessado, simultaneamente soterrado e desenterrado pelos ventos do progresso, deixando atrás de si um amontoado de ruínas sem cessar. O anjo encontra-se petrificado, como Medusa<sup>14</sup>. Ele tenta deter-se num outrora em direção ao qual dirige todo um esforço contrário aos ventos que o levam. E Benjamin reconhece a importância desse olhar e desse esforço na medida em que não pode ignorar os destroços, como o que resta de uma experiência que vai ficando soterrada em meio ao resto. O que nos faz ancorar no interesse de Benjamin pelas imagens de infância. O infante reenvia o olhar para aquele que o olha, ainda mudo, e ele quer contar a sua experiência para aquele que tendo linguagem se esqueceu da experiência. Eles precisam um do outro e quem o lembra é a nostalgia que se faz sentir nessa troca de olhares.

<sup>13</sup> VON MULLER, C., AA 23, 315 *apud* MOLDER, F., *O químico e o alquimista*, p. 259.

<sup>14</sup> Na Antiguidade Clássica, a cabeça de Medusa (deusa guardiã) era usada como imagem-escudo para afugentar o mal.

Benjamin dedicou-se aos problemas da metafísica da linguagem em sua juventude e posteriormente ao materialismo histórico, pensando um messianismo sem messias, traduziu Marcel Proust, um memorialista, mas também Baudelaire, sobre o qual se debruçaria num enorme trabalho que ficou incompleto. Assim, o filósofo pôde encontrar os seus objetos de análise, uma teoria da memória, a figura do contador de histórias e também as imagens de infância. Sendo fruto do acaso, elas não perdem relevância. Pelo contrário, deixam marcas enquanto imagens autênticas, uma vez que aparecem enquanto fenômeno espontâneo e redentor. Benjamin segue esses rastros através da escrita enquanto uma forma privilegiada de transmissão de experiência: a que transforma uma vivência solitária numa experiência comum. O que tentaremos ver ao longo de três capítulos abordando a memória, a nostalgia e as imagens de *Infância Berlinesse:1900*.

Dois conceitos fundamentais atravessam a obra de Walter Benjamin: experiência (*Erfahrung*) e vivência (*Erlebnis*)<sup>15</sup>. Nos escritos de sua juventude, o filósofo dirige uma crítica acirrada à experiência, sobretudo tendo em vista o entendimento e atitudes que vigoravam entre os seus interlocutores e professores alemães. Um entendimento restritivo e opressor, destrutivo e sem pudor que limitava a “educação” dos jovens uma vez que esses adultos sobrepunham as suas vivências às dos jovens. Limitavam as vivências que se transformariam numa experiência posteriormente, mais ampla, autônoma, não excludente. Esses professores e adultos “experientes”, sobrepunham, por princípio, as próprias vivências enquanto uma experiência dogmática, como inegável e intransponível. Como tal, o que transmitiam era a negação da transmissibilidade que interessava a Benjamin desde então: a que cada um pode por si mesmo encontrar nas palavras sobre a experiência do outro, o que se distinguia do que se lhes apresentava como uma tradição muda e resignada.

O jovem Benjamin antecipava a visão “infernai” de transferência dada pelo hábito e um trabalho filosófico porvir: transmitir a experiência que produz nova experiência. Como transmitir conhecimento sem diminuir o espaço de

---

<sup>15</sup> Para uma leitura etimológica dos termos, procurar os estudos de GADAMER, *Verdade e Método*, p. 117-1.

liberdade individual? Como potenciar uma experiência coletiva respeitando a subjetividade de cada um? Como transformar as vivências em experiências de modo que estas contemplem as nuances e as diferenças, especialmente numa época que viu nascer a figura do indivíduo face à multidão?

Enquanto leitor de Descartes e Kant<sup>16</sup> e sobre uma teoria do conhecimento, Benjamin é levado a conceber uma experiência que incluísse a vivência mais próxima da vida moderna. Uma concepção mais abrangente do que aquela apresentada pela *Crítica da Razão Pura*<sup>17</sup> de Kant e incluísse a experiência da linguagem. O que Benjamin conceberia pensando sobre a nomeação, a tradução, a narração, a poesia, etc. Depois desse ensaio sobre a experiência que é de 1913, em 1916, Benjamin escreveu *Sobre a linguagem em geral e a linguagem humana*<sup>18</sup>. Este texto inaugura uma série de pequenos ensaios dedicados à filosofia da linguagem<sup>19</sup> enfatizando a questão da nomeação e do nome como fundamentos da linguagem humana.

Como salienta Bernardo Barros Oliveira:

O projeto acalentado pelo jovem Benjamin, de uma filosofia futura que fizesse justiça à inteireza da noção de experiência, tirando-a dos limites que a primeira crítica kantiana havia criado, com a exclusividade aí concedida às ciências da natureza, teve necessariamente de passar por uma reavaliação da experiência do tempo humano das ações, presente de modo eloquente nas narrativas.<sup>20</sup>

“A experiência do tempo humano” é o que as narrativas concentram numa relação entre a linguagem e a natureza, mas também com a cultura<sup>21</sup>. As narrativas têm como objeto uma experiência a que remetem e procuram transmitir em tempos díspares, pelo que recolocam a questão sobre o tempo humano e o tempo da história. O que a noção de contemporâneo apresentada por Nietzsche constituiu e foi tomada de empréstimo por Agamben que a coloca da seguinte forma:

Nietzsche situa a sua exigência de “atualidade”, a sua “contemporaneidade” em relação ao presente, numa desconexão e numa dissociação. Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas,

<sup>16</sup> Cf. MATOS, Olgária C. F., *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*.

<sup>17</sup> KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*, 2001.

<sup>18</sup> BENJAMIN, W. In: *Linguagem, tradução, literatura*, 2015.

<sup>19</sup> Entre esses textos que abordam temas tão amplos como o cratilismo platônico ou a relação imanente da linguagem com o judaísmo, e sua problemática do Nome, encontramos ensaios: “A tarefa do tradutor”; alguns fragmentos da “Origem do Drama Trágico Alemão” e outros ainda como “Doutrina das semelhanças” e “Sobre a faculdade mimética”.

<sup>20</sup> OLIVEIRA, B., “Experiência e narrativa: entre contar e ler”, p. 50.

<sup>21</sup> Uma espécie de segunda natureza, como veriam em seu entrelaçamento Adorno e Horkheimer em *Dialética do esclarecimento*.

exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.<sup>22</sup>

Nietzsche e Baudelaire, dois autores que permitem pensar na questão do inatual/atual, influenciaram Benjamin desde a juventude até aos últimos trabalhos. Sem negligenciar a importância que merecem os primeiros ensaios do autor, vamo-nos concentrar nos que se relacionam explicitamente com o tema da infância, desde aqueles que remetem à noção de experiência, passando pela educação, do teatro à literatura infantil, sem esquecer os brinquedos e os programas radiofônicos que Benjamin escreveu e proferiu e, por último, a sua relação com a memória e a narrativa até chegar às imagens de infância e a nostalgia que desencadeiam.

\*

Logo nas *Palavras Prévias de Infância Berlinense:1900* Benjamin enquadra a obra como um procedimento de vacinação (*Verfahren der Impfung*)<sup>23</sup>. Um procedimento que seria realizado a partir da nostalgia desencadeada pelas imagens de infância. Pretendemos perceber como esse procedimento se interliga ao par conceitual que citamos (*Erfahrung-Erlebnis*) uma vez que ele se encontra no plano de fundo do exercício de leitura e escritura que levam o nosso autor a coletar tais imagens concebendo com elas uma obra literária.

Tornou-se oportuno remeter à memória da própria memória e reler o lugar que ela ocupou tanto na Antiguidade quanto na Modernidade, de modo sumário. Desde então distingue-se uma memória natural e outra construída, sendo que a primeira é aquela que advém espontaneamente e uma outra que poderia perdurar através da técnica e das artes.

Assim, no primeiro capítulo, faremos uma breve remissão a *Arte da Memória* (Frances A. Yates, 2007) e à arte que se recorria na Antiguidade, tendo em vista uma duração temporal da lembrança, como um processo de rememoração artificial. Essa arte rememorativa foi desenvolvida tanto pela retórica quanto pela poesia o que denota um amplo esforço executado pelas diferentes artes no uso

<sup>22</sup> Cf. AGAMBEN, G., *O que é contemporâneo? e outros ensaios*, p. 58.

<sup>23</sup> Id., *Infância Berlinense: 1900*, p. 73.

voluntário da memória. O caráter efêmero desses recursos mostra-nos que a memória é sempre fragmentária, se perde facilmente e surpreende pelo reaparecimento espontâneo. Benjamin mostra que esse surgimento é oportuno ao momento em que surge e elucida-o.

As reminiscências involuntárias e a rememoração observada constituem diferentes modos de aceder à memória que se conserva enquanto rastro de algo (que ainda está por vir). Nada está garantido diante o seu provável desaparecimento. Foi nessa direção que se destacaram excelentes memorialistas, aedos e narradores exímios, cuja arte evidenciava uma luta contra a primazia do esquecimento. Eles ressaltaram a importância social e política da memória<sup>24</sup> enquanto exercício narrativo.

Quando a memória tece uma narrativa ela participa da história. E salienta em cada época aspectos relevantes que de outra forma não teriam lugar, o que mostra que, em parte, ela colabora na observação e no entendimento de cada época. Ela, a memória, conserva o que ainda não foi narrado. Pelo que, nessa hipótese, a memória conserva uma face eclipsada, esquecida ou ausente, não menos importante do que aquela que já foi historiografada. Portanto, à memória deve ser conferida a participação no presente, embora a lembrança “seja do passado”, como diria Aristóteles, ela não está no passado. À amplitude da lembrança corresponderia uma noção do presente que, pelo hábito se contrai e se expande no instante de uma lembrança por uma história que se quer contar. Foi assim que algumas práticas se emanciparam no horizonte da humanidade como as filológicas, arqueológicas, etimológicas, etnográficas e antropológicas, até à psicanálise, em busca das faces esquecidas em virtude das quais se procura contrariar o esquecimento. E criar-se ciência, arte e cultura através dos campos de subjetivação inerentes à memória e ao esquecimento. Tais dimensões haviam sido discutidas por Platão no *Teeteto*<sup>25</sup> e *O Sofista* que apresentavam uma aporia. De um lado, a lembrança se aproximava da imaginação e, do outro, não poderia ser entendida, senão como erro, uma vez que ambas eram susceptíveis de veracidade. Contudo, a lembrança persiste.

---

<sup>24</sup> Sobre a memória coletiva ver o amplo trabalho realizado por Maurice Halbwachs: HALBWACHS, M., *A Memória coletiva*, 1990.

<sup>25</sup> PLATÃO, *Teeteto*, 2010.

A discussão metafísica ganhava uma nova discussão sobre a questão da semelhança entre uma imagem e uma impressão original, que Platão visava distinguir com *O Sofista*<sup>26</sup>, pelas duas artes miméticas: a fantasmática, enganadora por natureza e a eicástica, suscetível de veracidade. Em termos de memória a única que parecia ser considerada era a do *Mênon*, que leva Sócrates a empregar dois termos fundamentais: primeiro, é preciso “conhecer”, depois “procurar”. Por outra via, Aristóteles formula uma distinção entre *mneme* e *anamnesis*.

Em *De memoria et reminstentia*<sup>27</sup>, Aristóteles distingue a presença da lembrança e o ato de rememoração, deixando reservado um espaço para a aporia platônica como salienta o esforço e os exercícios da rememoração como uma marca temporal a partir da qual lhe foi possível afirmar que “A memória é do passado”. Se não houvesse memória não seria possível pensar ou falar do passado (Ricoeur, 2000). Contudo, tal memória apela ao presente pelo já experimentado. Pelo que se compreende uma subdivisão na concepção temporal: *Chronos*, deus devorador de seus filhos e *Kairós*, deus do tempo oportuno, e do vindouro, que para os gregos constituía o universo temporal.

Se o passado passou, por que ele retornaria sob determinadas imagens, diante das quais se sente nostalgia, saudade ou tristeza?

Entretempos, a memória requer cuidados. Como Nietzsche salientava na *Segunda Intempestiva*<sup>28</sup>, se a falta de história (memória) pode constituir um grave problema para a vida, o seu excesso também constitui. O filósofo alemão faz-nos pensar no adoecimento coletivo dado por uma espécie de repetição histórica, associada ao excesso de memória.

Ler a história tal como foi contada não substitui a história que poderia ter sido contada e não foi considerada. Um alerta é-nos dado pelas imagens que retornam à memória e fazem lembrar algo que teima em resistir ao esquecimento. Essas imagens encontram-se muitas vezes associadas aos sentimentos de melancolia e nostalgia, razão pela qual encontramos na modernidade muitos escritos científicos a seu respeito. Então no primeiro capítulo, revisitamos primeiramente alguns usos da memória, a saber o poeta Simônides de Cleos e Aristóteles, Proust e Freud, contrapondo algumas das reflexões diante de uma

---

<sup>26</sup> PLATÃO, *O sofista*, 2011.

<sup>27</sup> ARISTÓTELES, *Da Lembrança e da Rememoração*, 2002.

<sup>28</sup> NIETZSCHE, F. *Segunda consideração Intempestiva*, 2003.

concepção benjaminiana da memória. Revisitaremos o célebre ensaio *O contador de histórias*, também traduzido como *O narrador* para perceber em que medida a memória individual contribui para uma experiência coletiva, algo que se encontra na base do interesse de Benjamin.

Ao entender que faltava na filosofia de Kant uma concepção da linguagem que abrangesse a perda de experiência na modernidade e uma consequente perda de linguagem, Benjamin veria como paradigma dessa perda o fim da transmissão narrativa e de sua experiência. Revendo a transformação das formas literárias. Aquilo que o levará a pensar na ação humana que se estabelece no contar histórias. Sobretudo aquela que tem origem numa experiência anônima, a fonte que inspira todos os contadores de histórias<sup>29</sup>. Benjamin não apenas procura detectar elementos que contribuem para essa perda como se propõe pensá-la, mas não só. Ele ensaia e vai na sua contramão, ao narrar a memória daquelas vivências, ainda mudas, da infância.

A par de uma diagnose do problema Benjamin adianta sobre uma possível resposta e encontra-a entre os contadores de histórias, uma vez que: “A orientação para assuntos de natureza prática é um traço característico de muitos contadores de histórias natos”<sup>30</sup>. Então, como e por que se tornaria ele um contador de histórias? Encontraremos uma resposta nessa coleção de memórias de infância. Antecipando um gesto coletivo nela empreendido - uma coleção sobrevive ao colecionador-, procuramos entender em que medida tais imagens de infância se tornariam “imagens de pensamento”, numa dialética benjaminiana, uma contra-resposta à perda de experiência indicada pela nostalgia moderna. É nesse sentido que Benjamin nos esclarece com o célebre ensaio sobre Nikolai Leskov e a transmissão de experiência. Lá encontramos uma teoria da memória que assenta na narrativa mais próxima da oralidade através da qual: “quanto mais os ouvintes se esquecem de si, tanto mais fundo permanece neles o que ouviram”<sup>31</sup>. Portanto, Benjamin detecta a importância de uma escuta ativa para um ganho de experiência, que é a sua transmissibilidade possível através da memória de cada um. Assim chegaremos à relevância de uma rememoração que aproxima a escrita

---

<sup>29</sup> Cf. BENJAMIN, W., *O contador de histórias*, p. 149.

<sup>30</sup> Ibid., p. 151.

<sup>31</sup> Ibid. p. 157

ao trabalho filosófico que nos levaria até a uma filosofia da história: aquela ainda muda e em vias de se contar ou realizar.

Se “o contador de histórias é alguém que sabe dar conselhos” então ele não opera como o detentor de um saber (que se sobrepõe e destrói a possibilidade de experiência em nome do conhecimento, da autoridade moral ou política) mas ele nasce de um compromisso com a ética e com a verdade que Benjamin concebe como “morte da intenção”<sup>32</sup>. Uma intenção suplantada pela obra. Ou seja, através da linguagem (tomada por uma forma reflexiva)<sup>33</sup> seria possível encontrar a verdade onde a intenção falhou. Assim, o que ocorre na memória de forma involuntária ganha uma enorme importância para o nosso autor, razão pela qual nos propomos pensar nas imagens de infância, como imagens dialéticas que interrompem o fluxo contínuo da barbárie, exposta pela força, pela violência, pelo exílio que dela se afastam.

Se à vivência da infância<sup>34</sup> corresponde uma experiência ainda sem voz, como entender a nostalgia que ela desperta, senão como perda e distanciamento de uma experiência que não se transmitiu? E, nessa medida, não se realizou.

Entre uma vivência sem linguagem e a sua rememoração abre-se uma cisão. Essa cisão será habitada pela nostalgia. Tema do segundo capítulo.

Numa rápida consulta ao *Webster's New Twentieth Century Dictionary* verifica-se a definição da nostalgia como “melancolia pelo afastamento da terra natal” ou “anseio de algo muito distante ou que ficou no passado”<sup>35</sup>. Portanto, as noções de passado, presente, futuro, permitem a re-localização espaço-temporal de algo perdido e desejado. Mas apontam uma distinção: se desencadeada pelo afastamento da terra natal, a nostalgia conhece o objeto de desejo; se a realização desse desejo for impossível ou sucessivamente adiada, desencadeia a melancolia: um sentimento generalizado de perda e uma total desorientação.

Andreas Huyssen ressalta um tipo de nostalgia que nasce o culto da ruína. O culto da ruína sinaliza já uma nostalgia diferente daquela moderna dirigida a

<sup>32</sup> Id., *Origem do drama trágico alemão*, p. 22.

<sup>33</sup> Ibid., p. 24.

<sup>34</sup> Etimologicamente a palavra remete ao mutismo de um estágio anterior à aquisição da fala. Vulgarmente cita-se o infante como o que ainda não fala, pressupondo nesse “ainda” uma futura voz, um ser falante, uma fonte discursiva, que posteriormente conta e narra de modo tão singular as experiências da infância que poderíamos chegar a duvidar da sua humanidade.

<sup>35</sup> HUYSEN, Andreas. “A nostalgia das ruínas”, in: *Culturas do passado-presente, modernismos, artes visuais, políticas da memória*, p. 113,



uma anterioridade que se perdeu. Quando após a hecatombe, ditaduras, atrocidades como o genocídio e a *Shoah* precisam ser lembrados por monumentos construídos e estes entram em roteiros turísticos, torna-se necessário pensar na perda de memória, ainda mais quando ela está acelerada pela massiva produção de novas guerras geradas pelos interesses econômicos<sup>36</sup> que assolam vários povos.

É nesse sentido que se torna fundamental repensar a nostalgia. De que forma o que resiste exige uma outra forma de existência? Que memória devemos deixar e o que fazer com aquela que herdamos? O crescimento do culto das ruínas é notório nos discursos sobre a memória e o trauma, o genocídio e a guerra, como diz Huyssen: a obsessão contemporânea pelas ruínas esconde a saudade de uma era anterior, que ainda não tinha perdido o poder de imaginar outros futuros.<sup>37</sup> Em nossa contemporaneidade esse uso foi delegado a diferentes formas de registro, conservação e difusão da memória sob o nome de comunicação, divulgação, descobertas científicas e históricas. A memória natural ganhou espaço no cinema, destaque documental, mediático e nas redes virtuais. Por que a memória merece tanto esforço em ser transmitida? Se, como diz Huyssen a obsessão pelas ruínas esconde a nostalgia, do que se trata quando se fala de nostalgia? Que tipo de pensamento norteia o sentimento nostálgico? O que se observa diante das ruínas? O que o culto contemporâneo da ruína revela sobre uma incompreensão nostálgica? Enfim, por que precisamos de olhar para a memória do passado para recuperar uma certa esperança no futuro?

O estudo da nostalgia justifica-se pelo que ela pode indiciar sobre uma experiência perdida que, através da rememoração, permite um confronto com o presente e constitui uma resistência, filosófica e política, numa era tomada pelo desenvolvimento catastrófico-capitalista cujo otimismo ou pessimismo permitem o seu avanço.

Face à mecanicidade voraz que toma para si todas as forças da humanidade produtiva e consumidora, o que poderia interromper a catástrofe? Por que Benjamin recorreu a determinadas imagens da infância?

---

<sup>36</sup> Desde as duas Guerras Mundiais, vieram as de descolonização, a Guerra do Vietnã, ao mesmo tempo os conflitos entre as Coreias, a Guerra Fria, na Chechênia, Irã-Iraque, Guerra do Golfo, os conflitos na Palestina, Afeganistão, a recente desolação na Síria, sem esquecer as perseguições a negros, judeus e aos povos indígenas que ocorrem no nosso tempo, citando apenas algumas delas. Haveria ainda uma intensa lista de chacinas, como no Sudão, entre outras.

<sup>37</sup> Ibid. p. 91

Certas memórias (imagens) não devem permanecer mudas sob o risco de desaparecerem para sempre. Elas são alvo da maior nostalgia através da qual ele vai operar um procedimento de vacinação (*Verfahren der Impfung*). Esse procedimento cria um hiato temporal metodologicamente distinto quanto ao entendimento de uma história individual e coletiva tendo por base uma concepção da infância. É o que pretendemos analisar aqui uma vez que tal procedimento não só garantiria a sobrevivência diante do limiar da experiência, o exílio, como também o nascimento de uma arte que permitiria reverter esse quadro de uma perda total de experiência. Razão que perfaz o nosso interesse: saber em que medida, recorrendo a um tal procedimento de vacinação, o que chamamos de vivência ganharia uma dimensão exterior (experiência)? Pressupõe uma conexão operada entre a nostalgia e as imagens de infância<sup>38</sup> tendo a literatura como método.

No segundo capítulo seguimos o conceito de nostalgia, desde o seu “nascimento moderno” associado à proliferação da experiência do exílio. E, como o exílio se revelou crucial enquanto uma experiência limite do isolamento moderno (face às multidões), analisaremos as respostas ao exílio de Theodor Adorno, Walter Benjamin e Bertolt Brecht. Traremos algumas notas entre nostalgia e melancolia reportando ao trabalho sobre o *Trauerspiel*. Prosseguimos para o terceiro e último capítulo, dedicado à obra de Benjamin, para perceber como ela se tornaria uma proposta de vacinação e uma saída da imaturidade. Para tal vamos rever alguns procedimentos do autor que se relacionam diretamente com as práticas adquiridas na infância e que se mantêm preponderantes posteriormente.

A nostalgia ocupou um lugar de permanência na Modernidade. Ela passou a ser encarada como um mal estar, social e político, uma vez que exercia forças

---

<sup>38</sup> Usando as imagens de infância como uma espécie de *Phármakon* benjaminiano. O termo *Phármakon* que remete a droga, veneno, também como remédio, cura, medicamento. Sobre a origem do termo, consultar: Liddell; Scott. *A Greek-English Lexicon*. O termo está intimamente ligado à herança filosófica, sobretudo aquela deixada por Sócrates por intermédio de Platão, em relação à escrita. No *Fédon*, Sócrates bebe o *Phármakon* e induz a própria morte diante dos amigos a quem convence com a promessa de uma nova vida; no *Fedro* é o discurso de Lísias sobre o amor, transportado num papiro, que levará Sócrates, que muito raras vezes saía da Pólis, a seguir Fedro até aos confins daquela, para ouvir o discurso de Lísias, por intermédio dele. Sobre a condenação platônica do *Phármakon* encontramos críticas profícuas feitas por Jacques Derrida e Gilles Deleuze em: DELEUZE, Gilles. “Platon et le simulacre”, 1995. DERRIDA, Jacques. “La pharmacie de Platon”, pp. 255-403.

que eram contrárias às que se impunham na modernidade. Enquanto esta se dirigia para a frente, a nostalgia olhava para trás. Assim exercia um atrito resistente ao espírito da modernidade e sinalizava os efeitos desse espírito. Contudo, a nostalgia remete a uma anterioridade que chega de forma fragmentada. E tais formas fragmentárias, perduram enquanto ruínas, apresentam-se também como uma parte que contém um todo, tal como um caco pode conter um vaso; uma obra de arte, a sua crítica; um rito, o mito; uma história e uma visão filosófica podem conter o ainda não expresso<sup>39</sup> ou o esquecido.

Segundo uma concepção evolutiva da vida, a infância é considerada um estágio preparatório para a vida adulta e esta interpretação ganha preponderância na modernidade, que a previa como um estágio pré-linguístico apto para ser educado e a receber conhecimento. Os moldes em que essa educação tem sido praticada é alvo das maiores controversas. Mas admitamos por agora que a relação da infância com a educação sofre uma mudança paradigmática e se passa a defender a ideia que esse tempo deveria ser vivenciado de maneira mais lúdica e de forma menos autoritária, em um ambiente propício à liberdade e aquisição de faculdades individuais. Até mesmo John Locke<sup>40</sup>, um liberalista, escravocrata, o considerava.

Certamente alguns dos defensores da infância enquanto momento de formação do sujeito conheciam os ensaios de Montaigne e, entre eles, aquele *Da educação das crianças*<sup>41</sup>. Nele se encontra a velha máxima de Horácio<sup>42</sup> que diz:

Sapere aude,  
Incipe: vivendi qui recte prorogat horam,  
Rusticus expectat dum defluat amnis; at ille  
Labitur et labetur in omne volubilis aevum.<sup>43</sup>

Nesse ensaio, Montaigne defende o incentivo da coragem enquanto pilar da educação. Ele tinha ideias singulares a respeito do assunto e ele mesmo fora

<sup>39</sup> As analogias procedem do próprio trabalho benjaminiano e estão presentes nas *Afinidades Eletivas* de Goethe, no Prólogo crítico-epistemológico de *Origem do Drama Trágico Alemão*, mas também no ensaio sobre *a Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, entre outros, como a obra assumidamente fragmentária a que se intitulou postumamente de *Passagens*.

<sup>40</sup> Sobre a relação da infância e a autoridade, ver: Duarte, C. (1). O poder explicativo da infância no pensamento político de John Locke. *Caderno*, 89-111; e LOCKE, J. *Dois Tratados do Governo Civil*, 2006.

<sup>41</sup> MONTAIGNE, Michel, *Os Ensaios*, I, pp. 216-265.

<sup>42</sup> Id., p. 238.

<sup>43</sup> “Ousa ser sábio, começa; adiar a hora de bem viver é assemelhar-se àquele camponês que para atravessar a água espera que o rio acabe de passar; entretanto o rio corre e, rolando sempre, correrá eternamente” (Ep. I, II, 40).

alvo de uma educação peculiar, como exemplo, até aos seis anos ele teve contacto apenas com o latim.<sup>44</sup>

Segundo Montaigne, a coragem deveria amparar o infante a partir do ambiente familiar. Uma vez que ele pode encontrar o amor e o afeto junto dos outros sujeitos, mas isso não ocorre com a coragem e, por isso, ela deveria fazer parte das incumbências paternas e maternas que os pais não devem esquecer nem preterir, e, menos ainda, delegar a outros. O trabalho do preceptor ou do professor incidiria então sobre outras matérias que o jovem aprendiz receberia de bom grado e a coragem o conduziria ao bom entendimento de si e dos outros. Esse é o alerta que o filósofo lança, inclusive em outro ensaio no qual versa sobre o exercício de observação de si. Uma observação ativa sobre a transitoriedade, o acaso e a morte, que seria como um enfrentamento e preparação para a vida, independentemente das suas contingências.

A partir do século XVIII na Europa e segundo Kant, procurava-se uma “libertação do homem de sua imaturidade (*Unmündigkeit*)”<sup>45</sup>. *Aufklärung* apresentava-se assim como um desafio a encorajar-se individualmente e tomar para si a sua vertente tutelar no sentido de “sair da menoridade”<sup>46</sup>, ou se quisermos, “ousar conhecer”, lidando com os limites do conhecimento de forma responsável. Ou seja, respondendo criticamente aos limites desse conhecimento.

A empreitada crítica kantiana deixou como resposta um imenso legado a que os primeiros românticos responderam esteticamente, colocando a poesia no centro de suas concepções filosóficas. O romantismo tornou-se um movimento filosófico com ênfase na subjetividade. E teve início de forma coletiva e dialógica. Na *Conversa sobre a poesia*<sup>47</sup> o Círculo de Jena afirma-se por uma “sinfilosofia”: a filosofia de simpósio que eles mantinham num vínculo dialógico e davam lugar aos fragmentos que conhecemos hoje assinados por Novalis ou Friedrich Schlegel, mas não devemos esquecer que eles pertenceram a um pensamento coletivo em movimento.

<sup>44</sup> Cf. Ibid, I, pp. 216-265.

<sup>45</sup> O termo kantiano “Mündigkeit” aparece muitas vezes traduzido como maioridade apela à saída da menoridade, mas também podemos lê-lo como deixar a imaturidade, a meninice, a infantilidade em direção a uma emancipação do sujeito sobre a sua própria orientação.

<sup>46</sup> KANT, I., Resposta à questão. O que é o esclarecimento?, pp. 145-154.

<sup>47</sup> SCHLEGEL, Friedrich, *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*.

Victor-Pierre Stirnimann lembra que os personagens que dão nome à *Conversa sobre a poesia* mais não são do que os próprios, e: “Apresentam, no recurso à paródia, um nítido retrato do grupo de Iena: “Ludoviko” é Schelling, “Lothario” é Novalis, “Marcus” é Tieck, “Andrea” é August Wilhelm Schlegel, “Amalia” é Caroline, “Camilla” é Dorothea Veit Friedrich) e Antonio, o próprio autor.”<sup>48</sup>

A conversa resulta da sinfilosofia que o coletivo mantinha e onde apresentavam suas reflexões individuais, que logo se faziam circular no grupo. O próprio nome “Círculo de Jena” remete para esse movimento das ideias. Elas estavam presentes nos fragmentos e firmavam compromisso com algo próximo à verdade das fraturas do sujeito diante do mundo, contradizendo os sistemas filosóficos, esses sim mais próximos à imaginação racional que o sujeito imputa sobre os seus próprios limites racionais.

A partir do primeiro romantismo alemão, especialmente marcado pela publicação da Revista *Athenäeum*, em 1798, levada a cabo pelos irmãos Friedrich Schlegel e August Schlegel, e ainda pelos escritos de Novalis. O fragmento ganhou destaque enquanto a forma mais próxima ao pensamento que circulava entre eles. Esta noção filosófica, na esteira das três críticas kantianas e ainda da *Tentativa de uma crítica de toda a revelação* que Fichte publicou por intermédio de Kant, em 1792, apontavam para os limites do empreendimento Iluminista (como aquele que engendrara o seu próprio fim). E, tal noção, procurava não mais por sistemas filosóficos racionalistas, mecanicistas, mas por uma proximidade aos meandros de um pensamento, que decorre por intermitências, interferências e multiplicidades. A literatura romântica aproxima-se desse substantivo de difícil tradução, *Bildung* que aceitaremos aqui como cultivo. A proposta de tradução de Stirnimann apresenta a passagem da *Aufklärung* ao romantismo, como: “um deslocamento de problemática, do relógio e do relojoeiro para o jardineiro e seu jardim”<sup>49</sup>.

A dialética encontrada na antinomia fichtiana “eu-não-eu” mostrava a demanda por uma multiplicidade humana que um único sistema não poderia encerrar e nem a ideia de um sistema (como uma máquina e suas peças de

---

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Ibid.

encaixe) poderia conceber. Portanto, seguir o pensamento pressupunha aceitar as suas formas fragmentárias, o que os irmãos Schlegel, especialmente o mais jovem e Novalis propunham a partir de uma filosofia centrada no “eu-não eu” de Fichte e nos limites da razão kantiana.

Ao mesmo tempo que o romantismo se tornava um movimento estético, afirmava-se ainda como forma de resistência ao galopar racionalista, ideológico e mecanicista. Por isso não deve ser circunscrito a uma só época, embora possamos situá-lo historicamente. E nem menosprezado filosoficamente em detrimento de um sistema, como o capitalista, tal como apresentado Michael Lowy e Robert Sayre em *Revolta e melancolia*<sup>50</sup>. Nesta obra o romantismo apresenta a forma de resistência aos avanços capitalistas.

O Primeiro romantismo encontra no fragmento uma espécie de índice originário de formas de pensamento que se constituem por composições possíveis, montagens de proximidades e distâncias que traduzem singularmente a existência humana sem, no entanto, a reduzir, nem a eclipsar. Como tal, os desdobramentos tomados por um nacionalismo fechado, ou uma ideologia absolutista de um eu soberano aparece, sobretudo, contra a pretensa soberania da razão que não responde a toda a interrogação das formas de existência, como tal contra universalismos desprovidos de subjetividade, ou linearidades vazias e homogêneas.

A importância conceitual do fragmento é que este sobressai de um modo singular mostrando os limites de uma totalidade. Assim o fragmento 24 da *Athenäum* o registra: “Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir.”<sup>51</sup> O fragmento apresenta-se como antigo e moderno; se no primeiro caso ele surge como parte de algo que se perdeu; no segundo, aparece como obra.

Pensemos agora em Benjamin, esse seria o caso da obra das *Passagens e Infância Berlimense: 1900*, mas também da sua concepção de arte e memória como algo sempre em vias de se atualizar.

O próprio romantismo é parte de um todo que a história consegue mostrar senão de forma lacunar, também ela fragmentária, o que justifica uma filosofia da

<sup>50</sup> LÖWY, M.; SAYRE, R., *Revolta e Melancolia*: o romantismo na contracorrente da modernidade.

<sup>51</sup> Idem, *O dialeto dos fragmentos*, p. 51.

história que o contemplasse nas suas várias dimensões: estéticas, políticas. O marco diferencial presente no primeiro romantismo é justamente a apropriação de intervalos, de brechas e de fragmentos, enquanto objetos que à semelhança do mito, da imaginação, da poética, apontam para uma distância sem no entanto poderem atingir um objetivo; e, para uma proximidade, sem deixar esquecer uma origem para a qual remetem tais objetos. Para um herdeiro desse romantismo como Walter Benjamin, o fragmento pode dar origem a uma pré e uma pós-história reencontrada a partir de tempos históricos que distam e convergem entre si.

A virtude do fragmento não seria a de dirigir a atenção para o caráter fragmentário de todo e qualquer sistema, retirando-lhe a árdua tarefa de querer sustentar-se à custa de uma verdade universal? E, as palavras de August W. Schlegel dirigidas a Kant e ao sistema kantiano não poderiam ser orientadas para cada outro sistema, tese ou conceito universal, sem a sua interligação ficcional e literária, por vezes, com lacunas racionais? Sobre os escritos kantianos, August W. Schlegel observa:

O sistema de Kant não surgiu organicamente de uma só vez, e sim foi composto gradualmente de maneira mecânica. Por isso, vê-se nele tanta edificação morta, onde muitas vezes disciplinas estão inteiramente vazias e também muitas coisas faltam de modo completo, pois não se encontrou uma disciplina adequada que pudesse acolhê-las, sem que fosse evitada a confusão com tanto ordenamento e enxugamento. Aconteceu com Kant o mesmo que acontece com alguém que empreende construir um enorme edifício sem de início projetar todo o plano: ele então acrescenta aqui e ali um anexo e ora tem de sacrificar a simetria à utilidade, ora a essa ora àquela e, no fim, um pouco de cada uma.<sup>52</sup>

Pode parecer-nos que estas observações são radicais porém trata-se de mostrar o caráter fragmentário de todo o empreendimento racional e filosófico. As observações de Schlegel seguem a proposta sobre o fragmento defendida pelos primeiros românticos alemães. E ela pode ser lida no famoso trecho da Revista *Athenäum*: “Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho”.<sup>53</sup>

A aproximação da filosofia à obra de arte e à poesia expõe o duplo sentido do Primeiro romantismo: a crítica à soberania da razão instrumental e a defesa de

<sup>52</sup> SCHLEGEL, A. W., *Doutrina da arte – Cursos sobre literatura, bela e arte*, p. 72.

<sup>53</sup> SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*, p. 82.

uma fragmentariedade comum ao pensamento filosófico desde os primeiros fragmentos filosóficos que se conhecem.

Para Benjamin o fragmento corresponde a um outrora que apresenta certa legibilidade ao agora. E ele não apenas dedica parte do seu trabalho ensaístico a pensá-lo, como também nos leva até à poesia de Baudelaire como a apresentação mais fidedigna sobre a modernidade: um moderno contra a modernidade. O que se interliga a uma concepção da poesia primeiro-romântica que Schlegel apresentava da seguinte forma:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua determinação não é apenas a de reunificar todos os gêneros separados da poesia e estabelecer um contato da poesia com a filosofia e a retórica. Ela também quer, e deve, fundir às vezes, às vezes misturar, poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia artística e poesia natural, tornar a poesia sociável e viva, fazer poéticas a vida e a sociedade, poetizar a espirituosidade, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de cultura maciça, animando-as com as vibrações do humor. Ela abrange tudo em que está o poético, desde os maiores sistemas da arte – que em si contém vários outros – até o suspiro, o beijo que a criança poetante exala em canção singela.<sup>54</sup>

Esta visão da poesia não será um trabalho só para poetas, mas para filósofos e críticos de arte também.

Sob o nome de “imagens de pensamento” (*Denkbilder*) Adorno salientou o caráter fragmentário da memória diretamente ligado ao pensamento de Benjamin. Um pensamento feito através de imagens transpõe essas imagens para um plano histórico em que elas têm lugar de destaque. E, assim, perguntamos: o que nos resta para contar? As imagens da infância, conservadas por uma pré e uma pós-história individual como experiência coletiva, diria Benjamin.

Um ano após a morte de Walter Benjamin, em 1941, Albert Camus escreveu “O Mito de Sísifo”<sup>55</sup>. O pungente ensaio concebe o suicídio como o verdadeiro problema filosófico. Certamente, à pergunta por ele lançada, a saber, se diante do absurdo e sem sentido a vida valeria a pena ser vivida? Benjamin, tal como Camus, responderia sim. Se Benjamin interrompeu a vida “pelas próprias mãos” às portas da Segunda Guerra Mundial foi uma decisão tomada face à perseguição de que seria alvo. O sim exige a revolta diante da barbárie e pode, por vezes, manifestar-se no suicídio. Especialmente se alguém for levado ao

<sup>54</sup> SCHLEGEL, F., *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*, p. 99.

<sup>55</sup> CAMUS, Albert., *O mito de Sísifo*,



desamparo absoluto, ao exílio forçado e ao cansaço diante da falta de perspectiva de autonomia e liberdade, restando-lhe apenas antecipar aquela que a todos espera. Benjamin assumiu o seu lugar ao lado da história dos vencidos, mas não por isso. Fê-lo ao conceber uma outra possibilidade para o seu tempo histórico: ao mostrar como “a literatura se transforma num *organon* da História”<sup>56</sup> e o historiador se transforma em um contador de histórias: como “o justo se encontra consigo próprio”<sup>57</sup>. Estas palavras de Benjamin antecipam o seu destino assim como *Infância berlinense* também o faz. Ao recorrer à memória de infância como um procedimento de vacinação, Benjamin transforma-se num contador de histórias (criando um narrador para si mesmo e os demais) para, através da linguagem, encontrar na infância uma vida em aberto e à espera de resistir e prosperar.

Assim o filósofo transforma o que seriam simples memórias numa arte revertendo o poder nocivo e decadente da nostalgia numa experiência vivificante.

Reler a infância não se trata de um recurso infantil que se alimenta da impossibilidade de trazer a infância de volta, mas ao contrário, trata-se de a potencializar através de uma leitura e escritura e ampliar a vida de outrora no agora.

Existiria uma infância de todas as coisas? Descobrir o que cabe nessa trama de espaço e tempo entre um outrora (intencionado no agora) e a percepção dessa trama (aura e rastro) será uma demanda filosófica, que encontra na infância benjaminiana não apenas um conceito mas um ato. Não se pode dizer o que a infância é nem o que ela foi, apenas contar o que se sabe, o que se lembra e o que isso significa para cada um e é assim que cada contador encontra os seus interlocutores.

O que é possível contar? Se a experiência da modernidade estiver pautada em vivências não transmitidas, a vida isolada escapa à multidão e à experiência conjunta e a realização da própria linguagem humana fica comprometida. Contudo, é aí que a filosofia de Benjamin ancora - e onde todos os seus ensaios parecem desaguar- para chamar a atenção não apenas para a perda de experiência como também para uma concepção da história por vir. Como Michael Löwy salienta:

A filosofia da história de Walter Benjamin bebe em três fontes diferentes: o

<sup>56</sup> BENJAMIN, W., *História literária e ciência da história*, p. 146.

<sup>57</sup> Id., *O contador de histórias*, p. 178.

romantismo alemão, o messianismo judeu e o marxismo. Não é uma combinação ou "síntese" dessas três perspectivas (aparentemente) incompatíveis, mas a *invenção*, a partir delas, de uma *nova concepção*, profundamente original.<sup>58</sup>

Não seria produtivo separar o idealismo metafísico da juventude do materialismo revolucionário posterior, mas entender como conceitos permanecem ao longo da obra, como o de experiência, vivência, origem, outrora e agora, infância, memória, imagem dialética<sup>59</sup>. Como a imagem dialética (*Dialektik im Stillstand*) se relaciona com a experiência e a vivência (*Erfahrung-Erlebnis*) tal como Walter Benjamin a percebia? É o que a origem dessas narrativas, que presentificam imagens, nos permitem questionar de seguir.

Diante da irreversibilidade do tempo e uma notória perda de experiência, Walter Benjamin enseja uma resposta: criar um procedimento de vacinação (*Verfahren der Impfung*). Em que consiste esse procedimento é o que este trabalho visa compreender e expor. De antemão, supomos uma relação dessas imagens com a nostalgia e a memória. Nesse sentido, procuramos ao longo da obra de Benjamin possíveis ligações entre os três temas (memória, nostalgia e infância) vendo-os enquanto núcleos conceituais que colaboram para o entendimento desse processo de vacinação. Veremos que Benjamin nutriu vários outros procedimentos que colaboram para pensarmos na infância como aquela que ainda não tendo tido voz, merece ter. Seja relendo as ações e concepções educativas, seja encontrando nos jogos, brinquedos e brincadeiras infantis conceitos ou teorias importantes. Veremos como os trabalhos sobre a teoria das semelhanças, a mimesis e mesmo a experiência tiveram origem em imagens de infância; como ainda os livros e as imagens que Benjamin colecionava e apresentou; como aquelas que ensaiou em seus programas radiofônicos e que

<sup>58</sup> LÖWY, Michael. "A filosofia da história de Walter Benjamin".

<sup>59</sup> Benjamin apresenta a "Imagem Dialética" do seguinte modo: "O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (...) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura" (Benjamin, Walter, *Passagens*, p. 505 [N 3, 1]).

eram dirigidas aos jovens. É o que propomos no terceiro capítulo para relermos a infância à luz de Walter Benjamin.

## 2

### A memória em Walter Benjamin

*Para se conhecer a mémoire involontaire: as suas imagens não só nos chegam espontaneamente, trata-se antes de imagens que nunca vimos antes de nos recordarmos delas.*

Walter Benjamin, *Manuscrito 754*

*Quando se sentava à secretária, era como se alguém se tivesse aí instalado para viver. Mas era ele próprio que vivia assim no meio dos escombros, e tudo aquilo que trazia era logo integrado nessa construção, como fazem as crianças. E ainda como as crianças, que encontravam por toda a parte, nos bolsos, na areia, na gaveta, coisas esquecidas que esconderam aí, assim também as coisas se passavam com ele, não só nas ideias, mas também na vida.*

Walter Benjamin, *A arte de narrar*

Num dos seus primeiros ensaios Benjamin traça um programa filosófico, sem o saber, que merece atenção pelo que o motiva: Experiência (*Erfahrung*)<sup>1</sup>. Nele, o termo aparece escrito sem distinção nas suas duas versões: *Erfahren* e *Erleben*<sup>2</sup>. Posteriormente, em 1929, Benjamin salienta que sob a “rebelião juvenil” ele havia cindido a experiência (*Erfahrung*) em duas sem a destruir. A destruição aparece no limite da experiência e a sua linha de demarcação é tênue e, por vezes, se confunde.

O ensaio de 1913 foi publicado no (*Der Anfang*) no mesmo ano sob o pseudônimo Ardor<sup>3</sup> e nele está posta em questão a destruição da experiência pela tradição (dos mais velhos) que a impossibilita. De que modo? Ou a negando de antemão: e eles dizem que não vale a pena investir na experimentação de desejos, pois também eles o fizeram e agora constatarem de que pouco ou nada valeram. Ou seja, eles não encontraram nessas vivências nada digno de transmissão; ou, em

---

<sup>1</sup> Cf. Id., *Experiência*.

<sup>2</sup> Cf. Id., *Early Writings*, p. 130.

<sup>3</sup> Benjamin tinha outros pseudônimos além deste como: Arrob, Detlev Holz, Agesilaus Santander, entre outros. Sobre eles e a propósito da apropriação talmúdica para a criação de nomes, sua aparição e desaparecimento, ver: LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*.

contrapartida, quando o fazem, transmitem a experiência da juventude como autodestruição, tentando convencer pela argumentação pessoal de que, mais uma vez, tais experimentações serão vãs e nessa medida incentivam os jovens a desistirem delas sem tentar experimentar por sua conta e risco.

Anos mais tarde, o problema apresentado em 1913, será estendido à cultura (como o transmissor problemático que destrói a experiência) e à Modernidade como uma era em que isso se acentua tecnicamente chegando até à máquina de guerra. Benjamin interliga nesse texto de juventude um outro tema, intrínseco a esse, que ele apresenta como *Gewalt*: a crítica do poder como violência, explicitado no ensaio de 1920-21<sup>4</sup>. É possível perceber a proximidade do problema que reside numa violência exercida individualmente, pelos mais velhos sobre os mais novos e coletivamente através da cultura. O que constitui uma questão que é saber como esse poder será exercido. Ou quem está no poder deve responder claramente como transmitirá experiência sem destruir a possibilidade de uma nova experiência. Esse seria um compromisso ético e político.

A cisão da palavra Experiência que Benjamin detecta remete antes de mais para a observação da sua transmissibilidade e decadência gradual por um lado e, por outro, para a sua aniquilação, por vias radicais (como o uso progressivo de meios técnicos e industriais sem freio, até chegar à exploração irresponsável e irreparável da natureza, a abertura das vias de comunicação e tráfego de forma irrefletida, chegando ao limite desse desenvolvimento capital.

No comprometimento do meio de transmissão reside a perda da história do próprio comprometimento transmitido como experiência: ou seja, a perda da experiência passa como simples experiência e não como experiência possível diante de um déficit de transmissão enfraquecendo a par e passo.

Só em meio a essas observações seria então possível pensar sobre a possibilidade de uma nova experiência e, para tal, remetemos à memória neste capítulo.

Começamos com uma breve remissão à tradição do uso da memória voluntária como um meio através do qual se visa lembrar. Um exercício que

---

<sup>4</sup> O artigo foi publicado em *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, vol.47, nº.3, pp. 809-832.

divide a experiência: uma será esquecida e outra lembrada. Para se lembrar há que lançar mão de algum procedimento oral, escrito ou captado por meios técnicos como a gravação sonora, a película fotográfica e a fílmica.

A memória voluntária é eletiva e age culturalmente. Assim guarda proximidade com os aspectos regentes numa determinada época: por que memorizar uma coisa e não outra? Levanta um problema ético. E a partir do momento em que a memória se torna documental, uma outra pergunta pode ser realizada, sobre como ela prestará testemunho de uma transformação culturalmente assinalável.

Benjamin pensa nos vários recursos e perdas que ocorrem em cada um dos meios usados para a transmissão da memória: a mais épica de todas as faculdades. Numa era de “informação” torna-se evidente uma obsessão com a perda de memória que parece proporcional ao ritmo do avanço da modernidade. Assim, a tentativa desenfreada para gravar tudo o que parece relevante à imaginação de um futuro merece ser guardada e, nesse sentido viram-se os Gabinetes de Curiosidades crescer em grande número, assim como os Museus e os Arquivos, até aos Monumentos dos soldados desaparecidos. Porém, a monumentalidade dirige-se para os vencedores. O nosso estudo segue na contramão dessa monumentalidade em busca daqueles que ainda não tiveram vez nem voz.

No decorrer deste capítulo dedicado à memória começaremos por citar *en passant* o primeiro poeta a mencioná-la como uma arte, Simônides de Cleos. E Aristóteles que considerava a memória uma faculdade próxima da virtude. Veremos que desde então a memória voluntária e a involuntária andaram juntas. Recorrendo à primeira surge a segunda, o que Benjamin entendeu enquanto tradutor de Proust. Assim como Freud percebeu ao interpretar as imagens oníricas que apareciam veladas nas narrativas sobre os sonhos dos seus analisandos e ainda nos *Atos falhos*.

Para uma leitura da memória em Walter Benjamin cabe revisitar a poesia de Charles Baudelaire, uma espécie de memória coletiva que inclui a perda de experiência assim como a experiência da perda.

Diante da indigência da experiência, Benjamin pergunta-se como transformar a vivência (*Erlebnis*) isolada em uma experiência (*Erfahrung*) que reporta aos demais, sem no entanto diminuir a singularidade de cada um, vendo-a

como parte integrante de uma cultura e de uma interrupção historicamente desperta. O que vamos abarcar aqui.

Mnemosine: *Mνημοσύνη*; *Mnēmosýnē*, mãe das musas, filhas de Zeus personificava a memória. Em sua homenagem, os termos *Mnēmè* e *Anamnèsis* apelavam para a lembrança espontânea e para a sua busca voluntária. Diante dessa faculdade encontrava-se o seu antípoda: *Lete* ou *Léthê*, o esquecimento.

O exercício da memória torna-se duplo na medida em que resgata algo do esquecimento e para mantê-lo na lembrança precisa de uma atividade que encontra a visualidade e a oralidade: uma arte tradicionalmente ligada aos aedos e aos contadores de histórias que a praticavam desde a Antiguidade.

Relembrar aproxima o tempo de outrora do agora, suprime as distâncias. Assim, a oralidade e a memória se entrelaçam numa ocorrência e, através dela, uma ausência se transforma numa presença. Assim se constitui uma arte da memória.

Frances A. Yates<sup>5</sup> debruçou-se sobre a arte da memória<sup>6</sup> especialmente numa obra publicada com esse nome. Ela é relevante para o nosso estudo. Lá encontramos o poeta Simônides de Ceos (ca. 556-468 A.C) que fez a primeira menção a uma arte da memória. Existem breves tratados e algumas alusões à sua prática. Cícero, por exemplo, contou sobre como terá começado a arte do poeta grego. Contava que, certo dia, num banquete oferecido por um nobre de nome Scopas, Simônides de Ceos entoou um poema lírico encomendado pelo seu anfitrião. O poema incluía uma homenagem a Castor e Pólux, o que frustrou Scopas. E este, não aceitando compartilhar a dedicatória do poema proferido, ordenou que o poeta recebesse a metade do pagamento combinado pelo trabalho. Sugerindo ainda que, se ele assim quisesse, que cobrasse o restante junto dos deuses a quem dedicara a passagem no poema. Logo depois, o poeta foi chamado para encontrar dois jovens que o aguardavam do lado de fora do recinto do banquete. Ao se aproximar do local Simônides não avistou ninguém. Enquanto isso, o teto do salão desabara matando todos os convivas. Quando os familiares

---

<sup>5</sup> Trata-se de Frances Amelia Yates (1899-1981) a estudiosa da memória, especialista em Renascença e professora inglesa. Foi diretora do Instituto Warburg da Universidade de Londres por muitos anos.

<sup>6</sup> YATES, Frances A. *A arte da memória*, 2016.

chegaram para resgatar os corpos perceberam que estes estavam irreconhecíveis debaixo dos escombros. Mas, em contrapartida, o único sobrevivente recordava-se do lugar de cada um à mesa e assim pôde ajudar na sua identificação a fim de prosseguirem os ritos funerários.

Assim foi que os deuses cumpriram com o pagamento sugerido pelo anfitrião, salvando o poeta e este dava início a uma arte da memória. E, a partir daquele episódio, Simônides de Ceos compreendeu uma virtude pela associação do *tópos* à *Mnèmè* e *Anamnèsis*.

O poeta percebeu que a memória correspondia a uma certa disposição e ordenação espacial e que uma boa recordação conserva esses atributos, já que estes avivam as ocorrências da memória a eles associadas.

Assim a sua invenção recorria a uma observação espacial como um auxiliar de memória, exercitada junto de uma ordenação topográfica previamente estabelecida. E consistia em lembrar por meio de um treinamento mental. Cícero descreveu esse processo mnemônico:

Ele inferiu que pessoas que desejavam treinar essa faculdade (da memória) precisam selecionar lugares e formar imagens mentais das coisas que querem lembrar, e guardar essas imagens nesses lugares, de modo que a ordem dos lugares preserve a ordem das coisas, e as imagens das coisas denotem as próprias coisas; e devemos empregar os lugares e as imagens assim como uma tábua de cera sobre a qual estão inscritas letras.<sup>7</sup>

A tábua de cera era usada para a escrita e a comparação remete à sua impressão material. A descrição acompanha ainda uma correspondência dessa escrita às partes de uma arquitetura que ajudava a conservar certas imagens. Em *De Oratore* Cícero cita a memória como uma das cinco partes da retórica, chamando a atenção para o método criado como um entrelaçamento de lugares e imagens (*loci* e *imagines*).

Apesar das fragilidades e imprecisões a que essa capacidade de lembrar estava sujeita, o exercício proposto fazia-se acompanhar de alguma precisão.

Para um bom desempenho de uma arte mnemônica era conveniente, em primeiro lugar, criar espaço para uma série de lugares. Tratava-se de uma arquitetura da memória. Por outra via, podia-se caminhar por uma tal construção e treinar, colocando no interior desse lugar, um conjunto de imagens, cada uma

---

<sup>7</sup> CÍCERO, *De Oratore*, II, Lxxxvi, pp. 351-4 apud YATES.



delas numa determinada parte da construção de modo a poder lembrar mais facilmente.

Em *As três fontes latinas da arte clássica da memória*<sup>8</sup> Frances A. Yates recupera a “descrição do processo” que é dada por Quintiliano<sup>9</sup>. Ele recorreu de modo prescritivo a mesma técnica, de acordo com o seguinte: para formar uma série de lugares na memória, deveria recordar-se uma construção, grande e diversificada, com as variadas divisões e subdivisões, quartos, salas, sem ignorar os elementos decorativos de cada uma delas, o mais detalhadamente possível. Em cada uma dessas divisões colocavam-se as imagens por meio das quais o discurso decorria. O discurso seria enriquecido pela proximidade que conseguisse manter com o percurso dessa construção, a partir da qual se conservavam as imagens, às quais se recorreria gradualmente durante o avanço da oratória. Por aqui se vê a empreitada a que recorriam os oradores e a dificuldade que tinham em manter a capacidade discursiva com base na memória.

O orador procurava manter a atenção às imagens depositadas em cada um desses lugares. Seguindo-as, a elas e aos lugares, ricos em detalhes, o discurso decorria. O método obteve sucesso entre professores e outros oradores conhecidos e chamaram-lhe mnemotécnica. Contudo, o termo está longe de mostrar a complexidade do treinamento que era feito por entre construções arquitetônicas, salas e ante-salas, nichos e corredores e, por isso, à semelhança do que propõe Yates, poderíamos observar facilmente que se tratava mais de um processo subjetivo do que de uma técnica objetiva e mais complexo do que uma só terminologia poderia designar.

Encontramos a memória também em *Ad Herennium*<sup>10</sup>, aquela que se tornou a obra de maior relevância para a história da arte clássica da memória, como uma das cinco partes da retórica (*inventio, dispositio, elocutio, memória, pronuntatio*). Lá são citados dois tipos de acesso a ela: um natural e outro

<sup>8</sup> Ibid., pp. 17-47.

<sup>9</sup> Quintiliano, *Instituto oratoria*, XI, ii, pp. 17-22, *apud* Ibid. p. 19.

<sup>10</sup> Trata-se do maior e mais completo tratado sobre a memória, datado em ca.86-82 a.C. erroneamente atribuído a Cícero durante a Idade Média. A ele recorrem todos aqueles que estudam a memória e a usaram para aprimoramento retórico e outras artes. Os inestimáveis estudos de Frances A. Yates sobre Giordano Bruno e o seu próprio método mostram como até em seus “mais altos voos” (Cf. Ibid., p. 22) o filósofo renascentista remete diretamente ao *Ad Herennium*. Esse fato leva Yates a estudar detalhadamente o capítulo dedicado à memória no tratado para, em rigor, observar em que medida Bruno se inspira e simultaneamente inventa um novo uso da memória. Sobre ele ver: Id., *Giordano Bruno and the hermetic tradition* (1964).

artificial. O primeiro considera o que nasce junto com o pensamento e o segundo com o treinamento, sendo que este também estimula a memória natural.

A memória era a guardiã de todas as partes da retórica, mas não se confinava somente a esta. A arte da memória dirige-se a outras esferas da experiência, em intensidade e durabilidade.

Segundo os rectores que se dedicavam à mnemotécnica haveria de se interligar essa arte a uma arte espacial, a uma arquitetura bem organizada, rica em detalhes espaciais e ornamentos. Portanto, dependia também das outras artes. Seguindo esse princípio, quanto maior fosse e mais formas tivesse o amplexo arquitetônico a ser usado para amparar o exercício da memória, mais detalhista e perfeccionista seria o resultado a que o discurso poderia chegar. E, nesse caso, elucidar, enquanto forma de conhecimento. Assim, o acesso à memória teria maior campo de ação e ela poderia aparecer pelo exercício de uma rememoração mais frequente. Contudo, não dispomos das regras integrais do tratado que, de tão óbvias que eram não chegaram a ser citadas pelo seu redator.

Podemos concluir, de modo lacunar, que existia o interesse em situar certas imagens em determinados lugares e que isso constituía um avanço sobre a memória. E pressupor que durante esse processo uma outra memória poderia surgir naturalmente.

É relevante salientar que apesar de existir um método objetivo, este dependia de um exercício subjetivo e de um uso diversificado da memória. Uso esse que recorria à composição de um conjunto de *loci*.

Um aluno iniciante, disposto a se inteirar sobre esse processo, deveria escolher um espaço retirado, silencioso, e, selecionar um conjunto de *loci*. Preferencialmente com poucas pessoas ou elementos de distração e em seguida ramificar as subdivisões dessa construção. Em cada uma delas depositava um conjunto de imagens que não deveriam competir com o lugar em intensidade, nem em luminosidade, de modo a que não se ofuscassem nem confundissem entre si. O tratado cita intervalos de nove metros entre os *loci* “pois, assim como o olho exterior, o olho interior do pensamento é menos poderoso quando se coloca o objeto da visão muito perto ou muito longe”<sup>11</sup>. E pressupõe o conhecimento das cinco partes da retórica. Cícero cita-as:

---

<sup>11</sup> *Apud Ibid.*, p. 24.

A invenção é o exame aprofundado de coisas verdadeiras (*res*) ou de coisas verossímeis para tornar uma causa plausível; a disposição é arranjar em ordem as coisas já descobertas; a elocução é adaptar as palavras (*verba*) convenientes às (coisas) inventadas; a memória é a percepção firme, pela alma, das coisas e das palavras; a pronúncia é o controle da voz e do corpo para se adequar à dignidade das coisas e das palavras.<sup>12</sup>

Para Cícero, a alma deveria adequar uma “firme percepção” entre as palavras e as coisas. Desafio extremamente difícil seria juntar a memória das palavras para cada coisa. Por outro lado, dizia que a memória para as coisas era mais acessível, pelo que esta bastava. Mas existiam regras para memorizar as imagens e até indicações sobre as mais eficientes para despertar com nitidez o que se pretendia lembrar.

Uma passagem elucidativa sobre as escolhas dessas imagens diz que a lembrança retém com maior precisão incidentes da infância do que coisas triviais do dia-a-dia. Como tal, sugere que a distância temporal não tem tanta importância quanto à natureza desses acontecimentos. Portanto, coisas surpreendentes têm maior sucesso na lembrança do que o que ocorre com regularidade, independentemente da distância. Trata-se da intensidade dos acontecimentos e não de sua quantidade ou proximidade temporal. De acordo com essas observações, as ocorrências da natureza seriam lembradas consoante a sua raridade. Nesse sentido, seguimos no tratado:

Devemos, então, criar imagens capazes de permanecer por mais tempo na memória. E conseguiremos isso se estabelecermos semelhanças as mais impressionantes possíveis; se não criarmos imagens em demasia ou vagas, mas ativas (*imagines agentes*); se atribuirmos a elas uma beleza excepcional ou uma feiúra singular; se enfeitarmos algumas, por exemplo, com coroas ou mantos púrpura, para que a semelhança se torne mais nítida para nós; ou se de algum modo as desfigurarmos, como por exemplo, ao introduzir alguém manchado de sangue, enlameado ou sujo de tinta vermelha, de modo que sua forma seja mais impressionante; ou, ainda, atribuindo um efeito cômico às nossas imagens, o que também nos garantirá que lembraremos delas mais prontamente.<sup>13</sup>

Seja através de uma faceta cômica ou dramática, algumas imagens serão lembradas adquirindo o lugar de *imagines agentes*. Para cada *imagem agente* correspondiam formas de lembrar, o processo era comum a todas. Existia uma intenção psicológica para conservar a memória, uma forma de auxiliar unindo a cada uma dessas imagens considerações sobre as reações psicológicas para cada tipo. Apesar da objetividade das recomendações propedêuticas, a sua aplicação

<sup>12</sup> Ibid., p. 25.

<sup>13</sup> Ibid., p. 27.

dependia de cada um dos alunos e elucidativa sobre a sua recorrência na educação.

Podemos perguntar como se poderiam distinguir as imagens que ocorriam com maior nitidez de outras menos nítidas? Segundo Yates, Cícero salienta que “os *loci* preservam a ordem dos fatos, as imagens designam os fatos em si e que empregamos os lugares como tábuas de cera em que escrevemos as imagens, como as letras escritas neles”.<sup>14</sup>

De acordo com Cícero, empregando as técnicas do *Ad Herennium*, aquele que deseja memorizar palavras deve ater-se com maior empenho nessa árdua tarefa, mais difícil do que para memorizar imagens. E deve, próximo destas, tentar destacar aspectos que ajudem na sua memorização de acordo com o quadro de referências de cada um. Muitas vezes, recorre-se à pintura e outras artes que ajudam na memória de palavras que devem ser lembradas para a preparação de cada discurso.

Este exercício deveria ser executado, sempre que possível, pelo maior número de lugares para chegar-se ao maior número de imagens e palavras. Portanto, para os gregos e os romanos o que estava em jogo era uma tarefa permanente a fim de garantir uma certa organização da memória.

Entre os mestres da retórica, organizadores da memória, encontram-se Sêneca e Simplicius, o amigo que Agostinho lembra ser capaz de citar Virgílio de trás para a frente<sup>15</sup>. *Ad Herennium* tornou-se uma obra de referência para eles. Cícero foi também inspirado por “aquele método de lugares e imagens que é ensinado sob a forma de uma arte” quando trata das cinco partes da retórica. Assim, na sua versão sintética, Cícero descreve as regras como “familiares a todos” e, em resumo, cita “empregar um grande número de lugares, que devem ser bem iluminados, claramente ordenados, em intervalos regulares; e imagens ativas, nitidamente definidas, incomuns, que tenham a capacidade de rapidamente impressionar e penetrar a psique”.<sup>16</sup> Esta arte versava a partir de regras uma memória natural e outra artificial, dividia-se em lugares e imagens e estas por sua vez em coisas e palavras. Para Cícero, um bom orador necessitava de imagens

---

<sup>14</sup> Ibid, p. 30.

<sup>15</sup> Ibid., p. 34.

<sup>16</sup> *Apud* YATES, p. 35.

para coisas que se modificam consoante os casos estes seriam modificados como uma arte visual.

A questão sobre o exercício da memória artificial como um aprimoramento da memória natural já na primeira obra de Cícero sobre a retórica tinha ganho notoriedade. E na subdivisão derradeira em *De inventione* ele cita a memória também como uma das três partes da Prudência (*memoria, intelligentia, providentia*) constitui ela mesma uma das quatro partes da definição estóica da virtude, sendo as restantes: a Justiça, a Constância e a Temperança. Trata-se de uma questão importante para perceber como o uso da memória era artificialmente exercitado de um modo bastante comum.

Em Roma, no século I D.C., Quintiliano extrai, de Cícero, a mesma referência a Simônides, mas adianta sobre a aplicação das regras para os lugares dessa arte da memória:

Porque quando retornamos a um lugar após uma longa ausência, não nos recordamos apenas do lugar em si, mas das coisas que fizemos ali, das pessoas que encontramos e até dos pensamentos não expressos que passaram por nossas mentes quando ali estivemos anteriormente. Assim, como em muitos casos, a arte nasce da experiência. O que precisamos é de lugares, imaginários ou reais, e de imagens ou símbolos a serem inventados. As imagens são como palavras com as quais marcamos as coisas que devemos aprender, como diz Cícero.<sup>17</sup>

Nesse sentido, a cidade e a memória encontram-se entrelaçadas e têm em comum alguns aspectos assinaláveis: que se aprende por imagens; que as imagens, tal como os lugares e certas invenções podem fornecer experiência; e ainda que a arte nasce a partir dela.

Segundo Diógenes Laércio, Aristóteles escreveu um livro sobre mnemônica, que desapareceu. Existem outras referências sobre essa obra sobre a memória. A teoria de Aristóteles sobre a memória e a reminiscência aparece no apêndice a *De anima* onde expõe a teoria do conhecimento. Para ele a memória pertence à mesma parte da alma que a imaginação. No livro III, ele refere diretamente aqueles que treinavam a memória:

É evidente que a imaginação não é pensamento e suposição. Pois essa afecção depende de nós e do nosso querer (pois é possível que produzamos algo diante dos nossos olhos, tal como aqueles que, apoiando-se na memória, produzem imagens), e ter opinião não depende somente de nós, pois há necessidade de que ela seja falsa ou verdadeira. Além disso, quando temos a opinião de que algo é terrível ou pavoroso, de imediato compartilhamos a emoção, ocorrendo o mesmo

---

<sup>17</sup> *Institutio oratoria*, III, iii, p. 4. *apud* YATES, p. 40.

quando é encorajador. Porém, se é pela imaginação, permanecemos como que contemplando em uma pintura coisas terríveis e encorajadoras.<sup>18</sup>

Para Aristóteles: “as percepções trazidas pelos cinco sentidos são, primeiro, tratadas pela imaginação e são as imagens assim formadas que se tornam o material da faculdade intelectual”<sup>19</sup> e é a parte da alma que produz imagens e torna o pensamento mais elevado.

Como podemos ler em 432<sup>a</sup>: “a imaginação é diferente da asserção e da negação: pois o verdadeiro e o falso são uma combinação de pensamentos. Em que os primeiros pensamentos seriam diferentes de imagens? Certamente nem estes e nem os outros pensamentos são imagens, embora também não existam sem imagens”<sup>20</sup>. E ainda Nos *Pequenos Tratados de História Natural - Parva Naturalia* - Aristóteles procura perceber em que medida a memória influi no conhecimento e estabelece uma distinção entre *Mnèmè* e *Anamnèsis*:

Algumas pessoas, devido à idade ou algumas doenças, não terão memória, mesmo em presença de um forte estímulo; é como se um estímulo ou um selo fossem impressos em água corrente. Nelas, o desenho não é impresso, ou porque elas estão gastas como velhas paredes de construções, ou devido à resistência daquilo que deverá receber a impressão. Por essa razão, os muito jovens e os idosos têm memória fraca; eles estão em constante transformação, o jovem devido ao crescimento e o velho por sua decadência. Por motivo semelhante, nem os muito vivazes e nem os de espírito vagaroso têm boas memórias; os primeiros são muito sentimentais e os segundos muito austeros; nos primeiros a imagem não permanece, nos segundos ela não impressiona.<sup>21</sup>

O filósofo enumera variações sobre a perda de memória e até adianta uma idade adequada para uma boa impressão da memória. E entende que esta depende, em parte, da conservação psicofísica e, em parte, influencia-a. Por esta razão, a memória tem um papel ativo no desenvolvimento caráter do indivíduo <sup>22</sup> e tem uma participação histórica, que nos interessa pensar, uma vez que se torna presente em imagens conservadas na memória.

Para o filósofo Estagirita a memória mantém uma relação com o hábito que é fundamental na construção da virtude. A Eudamonia, discutida na *Ética Nicomaqueia* é alcançada graças ao hábito. Aqui, caberia perguntar se a memória

<sup>18</sup>ARISTÓTELES, *De anima*, p. 110.

<sup>19</sup> Cf. Ibid, p. 52.

<sup>20</sup> Ibid. p. 121.

<sup>21</sup> Id., *Pequenos Tratados de História Natural - Parva Naturalia*, 450b, p. 54.

<sup>22</sup> Sobre a relação de memória e caráter ver o interessante ensaio de Pierre-Marie Morel: “Mémoire et caractère: Aristote et l’histoire personnelle”, pp. 11–44.

contribui para a saúde do indivíduo, e em que medida ela inspira o cidadão virtuoso. E, ainda como a catarse desafia o hábito. Mas, retomando o fio, o filósofo remete para a dificuldade no exercício pessoal da rememoração que é demasiado rápido e o uso de lugares para tornarem a rememoração mais próxima ao que procuram:

Ocorre com frequência que alguém não consiga lembrar-se de algo imediatamente, mas que possa procurar pelo que quer encontrar. Isso acontece quando alguém dá início a vários impulsos, até que um deles seja finalmente o que leva ao objeto da busca. Porque a lembrança depende realmente da existência potencial da causa estimulante...mas é necessário se apoderar do ponto de partida. Por essa razão, alguns utilizam lugares para rememorar algo. O motivo disso é que as pessoas passam rapidamente de um a outro ponto; por exemplo, de leite para branco, de branco para ar, de ar para umidade; depois, a pessoa lembra-se de outono, supondo-se que quisesse recordar essa determinada estação do ano.<sup>23</sup>

Com a menção aos correlatos de semelhança e cadeias que se estabelecem de modo entrelaçado na memória, Aristóteles menciona a relação física com um espaço arquitetônico, usado como uma técnica para a manutenção da memória. O filósofo refere-a como parte do seu argumento que mostra que: 1) não há garantias de que a memória artificial tenha sucesso, a curto, médio e longo prazo; 2) de que, quando necessária, ela não falhe parcialmente; 3) de que não se misture a outras memórias involuntárias que possam ocorrer simultaneamente e 4) não estimulem, justamente, a memória espontânea. Assim, aquele que a usa pode ser desviado a qualquer momento, para outra memória ou sobre determinada ocorrência. Todavia, Aristóteles salienta as vantagens de um treinamento desse tipo e refere um método próprio para auxiliar a memória:

De modo geral, o ponto central parece ser bom para o início; pois, ao atingi-lo, aquilo que se quer será lembrado, se já não o foi, ou não será lembrado a partir de qualquer outro ponto. Por exemplo, imagine-se uma série representada pelas letras ABCDEFGH; se não se consegue lembrar do que se quer no ponto E, consegue-se em H; daquele ponto, pode-se ir para as duas direções, D ou F. Supondo-se que se busque G ou F, isso será lembrado em C, caso se queira G ou F. Ou então, será lembrado em A. Assim, o sucesso é garantido. Às vezes, é possível recordar o que se busca e outras vezes não; a razão é que se pode ir em mais de uma direção a partir do mesmo ponto de partida; por exemplo, de C pode-se ir direto a F ou apenas até D.<sup>24</sup>

Uma vez que a memória é dada a derivações, poder-se-ia fixar determinados pontos importantes e depois com eles traçar um percurso. Entre eles, e segundo o

<sup>23</sup> Ibid, 452a, p. 55.

<sup>24</sup> Ibid. 452a, p. 56.

seu argumento, o ponto central é mais relevante do que um ponto inicial ou o final, uma vez que ele levará a qualquer outro ponto e depende apenas de um deles. O ponto central parece bem situado, logicamente, uma vez que está mais acessível aos outros pontos dos quais se quer aproximar e lembrar. Seria uma boa escolha para manter o fio condutor da atenção.

Aristóteles elabora ainda uma análise sobre o papel das imagens na memória e o seu contributo para o pensamento das ações humanas.

Num ensaio recente, Pierre-Marie Morel analisa que:

Ele trata seguramente, e de uma maneira particularmente rigorosa e original, da conservação das sensações passadas e da atualização da lembrança: os efeitos da idade ou do temperamento sobre a conservação das lembranças; de suas deformações; da consciência da lembrança enquanto tal; das associações de idéias imediatas que a suscitam. Aristóteles elabora a primeira análise explicativa e sistemática da memória, e o *De memoria* é, a este respeito, um texto fundador. Entretanto, ele examina igualmente o papel das imagens no exercício do pensamento; ele descreve o processo de reminiscência, e trata assim da organização voluntária das representações mentais como de seus encadeamentos involuntários e patológicos. Correlativamente, ele explica em que sentido o homem pode ser o agente de suas próprias representações e o princípio de suas associações. Ele evoca entrelinhas a apropriação das lembranças, além de sua simples conservação espontânea, e coloca, de fato, a questão da cronologia pessoal, de sua continuidade, e de suas rupturas. Assim, a propósito da memória, longe de limitar-se ao processo de conservação, Aristóteles aborda questões fundamentais para a definição dos estados psíquicos, para a teoria do conhecimento, bem como para a concepção do eu ou da identidade pessoal, ou seja, em termos mais aristotélicos, do caráter.<sup>25</sup>

“Conservação das sensações passadas”, “deformação”, “consciência da lembrança”, “associações de ideias”, o voluntarismo ou a conservação da memória requer uma complexidade de decisões sobre as quais recai o que Aristóteles chama de caráter. Algo que lhe interessa sob um ponto de vista da incorporação da memória que torna o sujeito agente ativo sobre a sua própria experiência ou perda de experiência. O que levaria a perguntar: o que deve ou não ser lembrado? E, se o esquecimento é inevitável, como não esquecer? Como seria justo proceder diante de certas injustiças? Seria mais importante lembrá-las ou esquecê-las?

Estas questões requerem uma reflexão profunda e têm ocupado inúmeros filósofos. Mais recentemente, Paul Ricoeur dedicou-se ao pensamento sobre o *perdão*. Algo que Hannah Arendt já havia colocado no centro das reflexões

---

<sup>25</sup> Morel, Pierre-Marie, “Mémoire et caractère: Aristote et l’histoire personnelle”, p. 12.



filosóficas após o Holocausto e a partir do momento em que se teve notícias elucidativas sobre a Shoah e as atrocidades cometidas<sup>26</sup>. Ricoeur por seu turno pergunta se o perdão seria, ou não, possível; e, quão devedor da memória e esta, por sua vez, da história, assunto tratado em sua obra referencial *A memória, a história, o esquecimento*<sup>27</sup>. Nessa obra o filósofo revê a importância da afirmação aristotélica que diz que a memória “é do passado”<sup>28</sup>. E numa conferência proferida em 2003, Ricoeur apresentou uma versão sobre o entendimento da memória “já não como a matriz da história, mas como reapropriação do passado histórico por uma memória que a história instruiu e muitas vezes feriu”. Essa visão revolucionária, aproxima-se daquela que procuramos entender a partir de Benjamin. E, cito Ricoeur:

O primeiro enigma em jogo relaciona-se com a própria ideia de representação do passado como memória. Como se vê em Aristóteles, no seu pequeno tratado “Da memória e da reminiscência”, a memória é “do passado”. Que sentido dar a essa simples preposição “de”? Este: uma recordação surge ao espírito sob a forma de uma imagem que, espontaneamente, se dá como signo de qualquer coisa diferente, realmente ausente, mas que consideramos como tendo existido no passado. Encontram-se reunidos três traços de forma paradoxal: a presença, a ausência, a anterioridade. Para o dizer de outra forma, a imagem-recordação está presente no espírito como alguma coisa que já não está lá, mas esteve.<sup>29</sup>

Fixemo-nos na formulação: “sob forma de uma imagem que espontaneamente se dá”. De acordo com as imagens de Benjamin reuniríamos quatro traços (e não apenas três) uma vez que a legibilidade da imagem-recordação ocorre no agora de sua cognoscibilidade.

Ricoeur tem em mente as discussões inauguradas por Platão no *Teeteto* e no *Sofista*, e por conseguinte o que Aristóteles finalmente supera ao afirmar que se alguma coisa pode ser discutida enquanto lembrança esta será sempre referente a algo que passou. Se já esteve e não está, para Ricoeur, e por uma questão de justiça, não pode ser esquecido. Em virtude do qual ele questiona a anistia como um comum acordo de esquecimento de ambas as partes. Contudo, nesse caso, será

<sup>26</sup> Sobre o tema ler as obras de Hannah Arendt: *Eichmann em Jerusalém - um relato sobre a banalidade do mal* e *As origens do totalitarismo*; e ainda o trabalho realizado pelo diretor de cinema Claude Lanzmann intitulado Shoah onde podemos escutar relatos dos sobreviventes.

<sup>27</sup> RICER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*.

<sup>28</sup> Ibidem, pp. 34-40.

<sup>29</sup> A versão original desta conferência foi escrita e proferida em inglês por Paul Ricoeur a 8 de Março de 2003 em Budapeste sob o título “*Memory, history, oblivion*” no âmbito de uma conferência internacional intitulada “*Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism*”.

realmente possível esquecer? Como lidar com o sofrimento infligido por um acordo dessa natureza e esquecer determinados crimes desferidos contra a humanidade e a natureza, por exemplo? Ricoeur lembra ainda a frase de Isak Dinesen que Hannah Arendt colocou no frontispício do seu capítulo consagrado ao conceito de ação em *A condição humana*: “*All sorrows can be borne if you put them into a story or tell a story about it*”<sup>30</sup>. Aqui entramos no terreno do pós-guerra. E nele se levantam muitas questões sobre como perdoar e lidar com a herança dos crimes hediondos que foram cometidos durante o Holocausto e que Benjamin não conheceu, mas sitiado entre guerras, de alguma forma ele já alertava para algo terrível quando se preocupava com o culminar de um vazio da experiência que se fazia anunciar. De qualquer forma essa herança é posterior a ele e não podemos ainda assim ignorá-la.

Para não perdermos de vista o nosso autor, devemos considerar os vários exercícios que ele dispôs ao serviço da memória. Desde a crítica literária, à introdução de uma nova terminologia, como no caso do *Trauerspiel* até às teses *Sobre o conceito de História*, Benjamin procura restabelecer o contacto direto entre a memória e a história, ou seja, revendo uma à luz da outra, que é como quem diz contrapondo uma à outra. A dimensão temporal torna-se fundamental em Benjamin para entender que entre uma presença e ausência existe uma pré-história e devemos partir ao encontro dela se pretendermos chegar até ao conceito de memória enquanto uma possibilidade de transmitir experiência.

Benjamin diria que a dimensão do passado existe enquanto um presente nele intensionado. É na medida em que a intenção se frustra que a verdade pode aparecer enquanto uma legibilidade assim tornada perceptível. Pelo que à memória de alguma coisa corresponde a sua pré e a sua pós-história simultâneas.

De todas as formas de encontrar a memória, uma chamou a atenção de Benjamin e ele formulou-o no célebre ensaio *O contador de histórias* escrito entre abril e julho de 1936.<sup>31</sup> Nesse ensaio Benjamin expõe juntamente com um outro texto intitulado *Escavar e recordar* o que podemos considerar o mais próximo da sua teoria da memória. Para Benjamin o que se chama de passado fala mais sobre

---

<sup>30</sup> Grifos nossos.

<sup>31</sup> Segundo a nota de Patrícia Lavelle que traduziu recentemente a partir do original alemão *Der Erzähler. Betrachtungen zum werk Nikolai Lesskows*, foi publicado pelo teólogo e editor alemão Frtz Lieb na revista *Orient und Okzident* em outubro do mesmo ano.

a irreversibilidade do tempo, e portanto da nostalgia do que passou, do que a repetição do mesmo que ele procura repensar através da sua filosofia da história.<sup>32</sup> Contudo, como diria William Faulkner, o passado “sequer passou”<sup>33</sup>, já que, segundo Benjamin que o que se torna inteligível aparece como um relâmpago no agora. O que nos leva mais longe do que aquela relação instrumental que vimos no início exercida pela retórica, na medida em que através das lembranças aparecem aqueles traços que não foram previstos e escaparam às intenções daqueles que as lembram e não têm relação instrumental, em certo sentido algo novo aparece que merece ser considerado.

Em *Escavar e recordar*<sup>34</sup> Benjamin começa por dizer que a memória (*Gedächtnis*) não é um instrumento, mas um meio para a exploração do passado. Portanto, a linguagem assim como a memória são a matéria e constituem o lugar soterrado onde se desenterram certos objetos que se encontram. A linguagem impulsiona o movimento de escavação e a memória através do qual se chega ao vivido (*das Erlebte*).

É em meio a um esforço portentoso que aquele que escava deve trabalhar, se quiser encontrar aquelas preciosidades que justificam o exercício incansável: as imagens da memória. Esta espécie de arqueologia vai também colecionando fragmentos que podem ser citações, brinquedos, livros e imagens da infância. Para esse colecionador-escavador cada um dos objetos torna-se um objeto histórico que permite revisitar uma época em sua conexão com outra época. E, como nos diz Benjamin, não devemos contentar-nos em vislumbrar e descrever o que se vê sem antes tentar observar o lugar onde se encontram tais imagens. Uma vez mais a memória aparece associada ao lugar. Benjamin quer fazer sobressair o lugar, as particularidades que lhe cabem e a linguagem não deve sobrepor-se a ele e por isso é que Benjamin alerta para que a pá seja enterrada. Para quê? Para que diante dos achados o investigador possa observar o seu entorno, onde foram encontrados e ficaram depositados, em que lugares a memória os conservou e deu a ver, que características tais lugares conservam e que podem ainda dialogar de forma extemporânea ao tempo daquele que os observa. Não se trata de uma metáfora

<sup>32</sup> Ver BENJAMIN, W., “Teses sobre o conceito de história”, in: *O anjo da história*.

<sup>33</sup> Alusão à frase de William Faulkner que diz: “Porque o passado não está morto. O passado nem sequer passou” de *Requiem por uma Freira*, publicado em 1951.

<sup>34</sup> BENJAMIN, *Imagens de pensamento*, pp. 219-20.

arqueológica, mas do que inerente à memória se torna acessível àquele que está colocado diante de imagens oriundas de certos contextos e remetem a outros objetos que voltam a estar em cena. Mas a cena é aqui e agora.

Cristina Freire analisa esse procedimento filosófico recorrente no autor como um pensamento topográfico<sup>35</sup>. Ela enfatiza como, para Benjamin, tanto os objetos quanto os lugares tornam-se testemunhas históricas<sup>36</sup> e se misturam com sentimentos e lembranças que retornam ao fim de um tempo. Esse procedimento está patente de forma evidente em *Rua de Sentido único, Infância Berlimense: 1900* e na obra das *Passagens*, mas não só. Poderíamos ainda acrescentar textos recorrentes ao longo de toda a obra que evocam a experiência dos lugares por onde o filósofo passou: Berlim, Paris, Nápoles, Moscou. Ou espaços cada vez menores que ele destaca no interior das cidades as ruas, nas ruas as casas, nas casas os quartos, as salas e neles os objetos. E ainda bibliotecas e jardins, o Tiergarten, a Ponte de Hércules, e monumentos como a Coluna da Vitória ou um simples carrossel. Não se trata de uma alusão a eles, mas de tempos e espaços concretos, sempre ameaçados pela desaparecimento, camadas de memória que não se devem negligenciar.

Susan Buck-Morss clarifica a importância dessas ligações na *Dialética do olhar*<sup>37</sup>. Nessa obra dedicou dois capítulos às relações temporais e espaciais na obra benjaminiana, coroadas nas *Passagens*, que estão na origem da sua tese. Mas, como dissemos, trata-se de um procedimento recorrente em Benjamin.

Os momentos em que o filósofo berlinense descreve as vitrines ou a arquitetura das galerias parisienses, não se trata de uma exposição do material exposto, mas de uma visão que se quer aprofundar junto desses objetos.

Expostos em vitrines esses objetos não deixam de estar soterrados por camadas temporais (e as analogias a Pompéia não seriam vãs) parcialmente visíveis. Uma apropriação burguesa valoriza-os superficialmente. Ao mesmo ritmo de uma vida atribulada, frente aos choques da modernidade, surgem novos objetos e outros desaparecem, tal como a memória de suas funções, o que lhes confere estranheza.

---

<sup>35</sup> Cf. FREIRE, Cristina *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*, 1961.

<sup>36</sup> Cf. *Ibid.*, p. 133.

<sup>37</sup> BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*, 2002.

As arcadas parisienses conservavam parte de uma memória que interessa aos colecionadores e curiosos. O incômodo de Benjamin diante desses *ex-libris* burgueses era compartilhado pelo seu amigo Franz Hessel (com quem traduziu Proust) que este descreve em *Spazieren in Berlin* (Um passeio em Berlim):

Não posso entrar nela sem sentir um calafrio, sem o medo de nunca achar uma saída. Estou quase passando o engraxate e a banca de jornal sob os espaçosos arcos da entrada, e sinto uma ligeira confusão. Uma vitrine me promete dançar diariamente aquele Meyer, sem o qual nenhuma festa estaria completa. Mas onde está a entrada? Perto do cabeleireiro de senhoras há uma outra amostra: selos, e todas estas curiosas ferramentas do colecionador: bolsos adesivos engomados, com garantia de não conter ácido, uma regra de perfuração feita com celulóide. “Seja razoável, use lâ!” exige a vitrine mais próxima (...) Eu (...) quase tropeço contra um show de voyeurs (“peepshow”) onde está um pobre estudante, sua mala de colégio embaixo do braço, arrasado, imerso na “cena do quarto”. (...) Eu me demoro (...) abotoaduras Knipp-Knapp, que certamente serão as melhores e mais além as carabinas de ar de Diana, uma verdadeira honra para a deusa da caça. Encolho-me ante as caretas das caveiras, o feroz licor em copos em conjunto de coquetel de osso branco. Um rosto de palhaço de um jôquei, um quebrador de nozes feito à mão que embeleza o extremo de um segurador de papel higiênico musical(...)

Todo o centro da arcada está vazio. Corro até à saída; sinto-me fantasma, multidões escondidas de pessoas de idos anos abraçam as paredes com olhares cobiçosos para as joalherias, as roupas, os quadros. À saída, nas vitrines da grande agência de viagem, respiro mais facilmente; a rua, a liberdade, o presente!<sup>38</sup>

O impressionante relato de Hessel, sobre a *Kaisergalerie* em Berlim, inspirada nas arcadas parisienses, citado por Geist, traz à visibilidade um confronto visual de objetos díspares. E também o choque, encontrado pelo espanto e o desespero do jovem estudante face a um novo e um velho mundo em concomitância. O relato evidencia uma certa esperança que os mais velhos procuravam como último fôlego de vitalidade, conservado pelas pinturas que encontravam.

A vertigem narrada por Hessel vai ao encontro de algumas reflexões de Benjamin. A respeito das arcadas revêem um esvaziamento da experiência de classe, refletido no isolamento diante da excentricidade dos objetos e nos seus velhos aposentos aveludados apinhados de apetrechos. Uma busca desesperada pelo passado nesses objetos desconhecidos aponta para uma perda de transmissão de experiência e se evidencia como o ambiente fechado da burguesia. Esse talvez seja o grande marco diferencial entre o projeto de Benjamin e o de Proust, como vê Buck-Morss confrontando-os a partir da passagem de Hessel. Ela lembra que:

<sup>38</sup> GEIST, Johann Fridrich. *Arcades, the History of a Building Type*, pp. 157-58.

O modo como o passado nos confronta nessas passagens negligenciadas, como imagens longamente esquecidas em livre associação, corre paralela, como experiência física externa, à experiência mental interna da “memória involuntária” descrita por Proust em *A busca pelo tempo perdido*, que Benjamin e Hessel tinham traduzido juntos. (...) Esses textos (*Crônica Berlinense* e *Infância em Berlim: 1900*) ocupam uma posição intermediária entre as memórias pessoais de Proust e a história coletiva que Benjamin pretendia evocar no projeto das Passagens.<sup>39</sup>

Assim, haveria uma distinção com relação à memória que Buck-Morss salienta com essa observação e que Benjamin propôs. O que ela chama de posição intermediária nós vemos como uma transformação visionária no que tange ao entendimento histórico, considerando as imagens da memória, uma vez que elas transportam certos elementos comuns a mais do que uma época e a mais do que a um indivíduo.

## 2.1 Contar e desenterrar

Contar e desenterrar. Não será possível aprender a ler e a escrever uma segunda vez, contudo ninguém como Benjamin nos fez entender a literatura enquanto experiência originária e uma arte manual, tão bem quanto ele. Para Benjamin a mão que escreve desenterra, mas não só. Ele encontra no exercício de contar uma tarefa semelhante. E lá onde a voz falha, outras artes têm lugar através das mãos. Por isso, escavar, tecer, pintar, colar, colecionar, em tudo se equivalem a uma arte manual, ligada à escrita e esta por sua vez ao conto. O contador de histórias desenterra as histórias impedindo-as de ficarem cobertas pelo tempo, pelo silêncio, pelo esquecimento. E é assim que ele traz à tona uma experiência transmissível e que através dele encontra na linguagem a ação. E nunca é a mesma história que é contada, ela sofre modificações, incorpora aos poucos várias experiências. Vinte anos antes de Benjamin escrever sobre *O contador de histórias* ele já tinha começado a pensar no modo como “cada coisa possui uma linguagem e de como todas elas participam da linguagem”<sup>40</sup>. Para ele, e para o contador de histórias que ele tem em mente a partir de Leskov, qualquer coisa pode manifestar-se numa história e esta depende de qualquer coisa. Seja ela

<sup>39</sup> Id., *Dialética do olhar*, p. 65.

<sup>40</sup> Id., *Sobre a linguagem geral e a linguagem humana*, p.9.

animada ou inanimada participa uma outra vez da linguagem e assim se anima uma e outra vez.

*O contador de histórias* desenterra também nas diferentes camadas da memória individual e coletiva. E, Benjamin mostra como também essa arte está sujeita à ação do tempo, do silêncio e do esquecimento e ficará enterrada se ninguém mais pensar nela ou ousar exercê-la. E o filósofo mostra assim que o seu desaparecimento não se deve a um desígnio da decadência da modernidade, mas que nela apareceram recursos técnicos que acabaram por promover outras formas de vida e arte que se sobrepõem, e como tal, desvia-se a atenção. Com os novos recursos a modernidade elegeu também novas formas de estar, isoladas, o que afetou a percepção de si mesmo enquanto um sujeito participante de uma experiência coletiva.

A arte de contar histórias vivia de desenterrar certas imagens e transformá-las em histórias. O contador apropriava-se de uma memória coletiva para transmiti-la aos seus ouvintes que a recebiam como experiência sua. Isso faz diferença em quem escuta já que essa memória vai ligar-se, inexoravelmente, quer à sua própria experiência quer à dos demais. Aliás, o que chamamos de experiência é o que se transmite de um para outro através de uma história viva, que é contada. Mas existem ainda outros pontos de contacto entre os participantes de uma história: o contador lembra-se de quem a contou, onde a escutou, em que medida essa história se interliga à sua vida, e como tal, também à vida de quem o escuta. O escutar torna-se ativo, a via pela qual o ouvinte vai desenterrar através de imagens, outras imagens suscitadas pela memória oportuna. Assim, diz Benjamin, quem escuta recebe algum conselho, algo que o romance ou os meios de informação, duas novas técnicas de transmissão, subtraem da experiência narrativa. Ao fazê-lo, elas promovem uma experiência de carácter individualizado, sem pressuposição de ouvintes, mas leitores mudos, que não recebe conselhos nem os transmite a ninguém.

Em contrapartida, Leskov fala de comunidades, no meio de um povo, de uma tradição, de uma ancestralidade ligadas à natureza e a tempos imemoriais. E, no contar ele interrompe seus fluxos para recontá-los a partir de casos que questionam as diferentes heranças. Ele não remete a alguém em particular e consegue chegar até cada um. Na medida em que cada personagem é plural, pertence a uma coletividade singular, que desaparecem se não perdurarem através

do conto. Como diria Benjamin: “Saídas de um conto de fadas são também os seres que abrem o cortejo das criaturas de Leskov: os justos, Pawlin, Figura, o artista das cabeleiras, o guarda dos ursos, a sentinela solícita. Todas essas materializações da sabedoria, da bondade, da consolação do mundo, se reúnem em volta do contador de histórias”.<sup>41</sup> Essas criaturas existem, não são metafóricas e elas ajudam nesse trabalho arqueológico, a desenterrar, num terreno que aceita cada uma delas e onde todas elas têm lugar.

Um contador como Leskov constitui para Benjamin a figura que desafia as aflições herdadas do mito pelas aventuras e desventuras da humanidade, e esta testemunha de si mesma, retirando disso uma parte de sabedoria necessária para a sua sobrevivência em meio aos homens<sup>42</sup>. Contar uma história incentiva a coragem na medida em que expõe os riscos que atentam contra a vida, que se realiza como uma renovação da esperança que a narrativa faz durar. Assim, diz Benjamin:

O conto de fadas dá testemunho dos mais antigos recursos da humanidade para sacudir o pesadelo que o mito sobre ela fazia cair. Na figura do tolo, mostra-nos como a humanidade “se faz de tola” para enfrentar o mito; na figura do irmão mais novo, mostra-nos como as suas oportunidades aumentam à medida que se afasta das origens míticas; na figura daquele que foi correr o mundo para aprender o medo, mostra-nos que podemos desmistificar as coisas que nos metem medo; na figura do esperto, mostra-nos como as perguntas do mito são simplistas, como já eram as da Esfinge; nas figuras dos animais que vêm em auxílio das crianças nos contos, que a natureza não se sujeita apenas ao mito, mas prefere juntar-se ao círculo dos humanos. A coisa mais sensata que se pode fazer, foi o que o conto de fadas ensinou à humanidade desde tempos imemoriais, e continua a ensinar hoje às crianças, é enfrentar as forças do mundo mítico com astúcia e altivez corajosa (o conto de fadas polariza assim a coragem de forma dialética, fazendo coexistir o aquém da coragem- a astúcia- e o além da coragem -a altivez).<sup>43</sup>

Os contos de fadas tornam-se os primeiros conselheiros das crianças. O contador de histórias faz estender essa experiência à vida adulta. Leskov estende a experiência da infância e mistura os dois gêneros: o conto e a lenda. Ambos ligados à tradição oral, à artesanaria que os une.

Benjamin opõe ao contador de histórias o romancista na medida em que para o primeiro a matéria é a experiência. “A experiência que anda de boca em

---

<sup>41</sup> Id. *O contador de histórias*, p. 172.

<sup>42</sup> Cf. *Ibid.*, p. 170.

<sup>43</sup> *Ibid.*



boca é a fonte a que foram beber todos os contadores de histórias”<sup>44</sup>. É dela que ele extrai a sabedoria.

Benjamin alerta para os cenários dos jornais. Está em foco uma falta de visão de mundo ocupada por informações de utilidade duvidosa, que não cessam de aparecer e se multiplicar. Por sua vez, a informação não incentiva a coragem. Pelo contrário, ela demite o papel ativo do leitor, diz-lhe que não precisa sair de casa para ter notícias do mundo inteiro. E as notícias chegam resolvidas psicologicamente. O leitor de informações sempre estará atrás, uma vez que ele não faz parte do cenário da notícia e nesse sentido é como se a notícia não lhe pertencesse, não fizesse parte do mesmo universo. Com isso, o leitor encontra algum consolo sobre “o sentido da vida” no romance.

Enquanto a narração ativa memória dos ouvintes, por via da história, a informação tenta ocupá-la, sem deixar rastro. Leskov entrega-se a longas conversas sem grandes peripécias ou eventos, conferindo a mesma ênfase tanto a puerilidades quanto aos acidentes, crimes e traições. Eventos que no romance estariam no centro das atenções, sem no entanto se imiscuírem na vida do seu leitor. Leitor que através do romance procura um sentido para a vida constantemente adiado para o próximo romance. O conto faz da composição fragmentária da memória uma narrativa. Leskov inscreve as pequenas junto das grandes coisas, todas têm importância para a vida. E ao narrá-las com uma sobriedade neutra elas sobressaem por mais tempo na memória dos ouvintes que as transmitirão futuramente.

Benjamin percebe que a assertividade de Leskov é também uma economia de recursos. Ele satisfaz aquela máxima benjaminiana de que um “bom escritor não diz mais do que aquilo que pensa”<sup>45</sup>. E no que ele pensa, ele cria uma nova experiência em quem escuta, ou o lê, e diz Benjamin: “as pessoas não gostam que lhes digam o que devem fazer, aceitam tudo o que lhes contam”. Este pensamento é de Brentano e Benjamin cita-o numa carta para o próprio Brentano em que versa justamente sobre o contador de histórias.<sup>46</sup> Ou seja, contar e escutar histórias transmite não uma direção mas um convite a que cada um decida sobre si mesmo com base nas experiências dos outros, considerando a sua.

<sup>44</sup> Ibid. p. 149.

<sup>45</sup> Id., *Pequenas Habilidades*, p. 255-56.

<sup>46</sup> Barrento, J. “Comentário”. In: Benjamin, W., *Linguagem, tradução, literatura*, pp. 209-10.

Benjamin concebe uma coincidência entre a expansão do romance e o declínio da narrativa, junto da solidão da vida moderna. Embora não se deva aferir uma causalidade entre eles, a solidão inibe o homem de pensar em exemplos: de se dirigir aos outros; de querer contar-lhes algo; pronunciar-se acerca do que for. E, por último, deixa de dar e receber conselhos<sup>47</sup>. E ocorrem mudanças: “O romance não é exemplar nem moral como os contos de fadas ou os contos populares”<sup>48</sup>, diz Benjamin. E avança sobre essa distinção:

Nada contribui mais para um perigoso emudecimento do homem interior do que a leitura de romances. E este é o ponto decisivo desta problemática: a incapacidade de passar a outros o que se ouviu sob a forma de narrativa, e de despertar naquilo que se viveu o espírito da história, o que está disponível para ser contado; estes dons simples e ingênuos, os de ser, de forma objetiva e universal (e esta é a faculdade própria do contador de histórias), estão ligados à genuína abertura do homem interior. (...) Em suma, nada acaba de forma mais radical com o espírito da narração do que a despidorada expansão do «privado» nas nossas existências; e toda a discrição, íntima, convencional, egoísta, pessoal, é como um ataque que rouba ao contador de histórias um bocado da sua capacidade de expressão(...). A história obscena é, no fundo, a expressão da coragem desesperada com que alguém que sempre viveu uma existência fechada e bafienta se torna de repente público; do mesmo modo, a anedota é para nós a expressão da forma atomística das relações entre os indivíduos. A rememoração é a musa do autor de prosa.<sup>49</sup>

A rememoração é a forma essencial<sup>50</sup> da narrativa. E está ligada ao ato da criação que pode recorrer a variadas formas mnemônicas: observação direta, citação, contação, escuta. Não por acaso os primeiros versos da *Odisséia* são dirigidos à Musa, filha de Zeus e Mnémósine (a memória):

Fala-me, Musa, do homem astuto que tanto vagueou,  
depois de que Tróia destruiu a cidadela sagrada.  
Muitos foram os povos cujas cidades observou,  
cujos espíritos conheceu; e foram muitos no mar  
os sofrimentos por que passou para salvar a vida,  
para conseguir o retorno dos companheiros a suas casas.  
Mas a eles, embora o quisesse, não logrou salvar.  
Não, pereceram devido à sua loucura,  
insensatos, que devoraram o gado sagrado de Hiperión,  
o Sol – e assim lhes negou o deus o dia do retorno.  
Destas coisas, fala-nos agora, ó deusa, filha de Zeus.<sup>51</sup>

<sup>47</sup> Cf. Id., “Paralipomena: fragmentos sobre romance e narrativa (entre 1928 e 1935)”, In: *Linguagem, tradução, literatura*, pp. 212-6.

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Tal como Benjamin a via, “as formas são as forças que buscam eternidade. Os assuntos são as forças que a têm.” (Ibid., pp. 214).

<sup>51</sup> In: HOMERO. *Odisséia*. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: ed. Livros Cotovia, 2003. Canto I.

Mas, como compreender a relevância do contar histórias no contexto crítico estabelecido pela comunicação moderna? Uma vez que para Benjamin a verdadeira expressão da linguagem é *não intencional* e a expressão do passado essencialmente não comunicativa? O tecido da memória deve ser manejado cuidadosamente e quanto mais cuidados se tiver mais a experiência tomará o seu lugar na história.

A linguagem é um meio e não o fim no qual emergem as transmissões narrativas. Hannah Arendt compreendeu-o. No seu ensaio sobre Benjamin a filósofa ressalta que “sua abordagem básica, manteve-se inalterada: não investigar as funções utilitárias ou comunicativas das criações linguísticas, mas compreendê-las em sua forma cristalizada, e portanto finalmente fragmentária, como enunciações não intencionais e não comunicativas de uma «essência do mundo».”<sup>52</sup> Trata-se também de *pensar imgeticamente* os fragmentos do passado que atravessam a linguagem e a memória. É assim que Arendt vê Benjamin como um pescador de pérolas:

O que guia esse pensar é a convicção de que, embora o vivo esteja sujeito à ruína do tempo, o processo de decadência é ao mesmo tempo um processo de cristalização, que nas profundezas do mar, onde afunda e se dissolve aquilo que outrora era vivo, algumas coisas “sofrem uma transformação marinha” e sobrevivem em novas formas e contornos cristalizados que se mantêm imunes aos elementos, como se apenas esperassem o pescador de pérolas que um dia descera até elas e as trará ao mundo dos vivos- como “fragmentos do pensamento”, como algo “rico e estranho” e talvez mesmo como um perene *Urphänomene*.<sup>53</sup>

As imagens que emergem da memória são para Benjamin pérolas que sobrevivem numa forma cristalizada em meio a uma experiência que se dissolve. E, para Benjamin, um verdadeiro contador de histórias conhece o tempo oportuno para coletar e dar visibilidade essas pérolas, colocando-as em cena através de suas histórias. Para ele qualquer fragmento pode fazer despertar o pensamento diante do que elas conservam. O contador de histórias transporta a matéria viva com mestria de tempos em tempos, de lugares em lugares, fazendo-a emergir no presente através da memória. O que, para Benjamin corresponde a um pensamento por imagens que ele já preparava nas imagens que apresentou em *Infância berlinense: 1900*.

<sup>52</sup> ARENDT, Hannah. “Walter benjamin: 1892-1940”, pp. 221-2.

<sup>53</sup> Ibid.

Para Benjamin o sonho e a memória involuntária promovem um despertar acordado. E o contar uma história abarca as duas formas de despertar de forma consciente. Algo que interessa sobremaneira ao nosso autor.

Para o contador de histórias, a vida aparece sempre como uma pequena parte de tudo aquilo que ainda pode ser citado, e ele poderia narrar infinitamente a sua própria finitude. Isso muda na modernidade quando os novos instrumentos inibem ou aniquilam a experiência. Benjamin expõe como o gramofone veio interromper a voz do narrador, desacreditando-o. Segundo ele, “temos medo, e com razão de que tudo seja desacreditado”<sup>54</sup>, pelas estatísticas, pelas descobertas científicas, por palavras de ordem, ordens superiores, que se sobrepõem à voz que conta uma história, que assim enfraquece e desaparece. Mas as imagens do passado não desaparecem. Então surge a questão: o que fazer com essas imagens? Que importância elas mantêm sobre o pensamento e em relação à modernidade? E diante da história?

Benjamin vai distinguir uma historiografia da história contada como herança do esquecido cristalizado em certas imagens da memória. Esta apresenta-se como uma manta de retalhos, que vai sendo tecida individual e coletivamente.

O tecido é tecido na relação do ouvinte com o contador pela conservação de memória comum, uma sabedoria que constitui a rede de todas as histórias. Essa memória que perpassa engendra uma coletividade voluntária e desinteressada.

No pequeno texto *Arte de narrar* incorporado posteriormente em “O contador de histórias”, Benjamin enuncia os limites das histórias que chegam todas as manhãs, já com explicações psicológicas e, diferente desta, uma outra, que o filósofo tenta mostrar como ilimitada pela disposição das interpretações que mantêm ao longo dos tempos.

Benjamin relê uma história da antiguidade egípcia, quando o rei Psaménite foi capturado e feito prisioneiro por Cambises, o rei Persa. Este fez questão de humilhar o ilustre prisioneiro, expondo-o publicamente na estrada por onde passaria o cortejo triunfal dos Persas e assim obrigando-o a assistir ao desfile. Por lá passou a sua filha, feita criada levando um cântaro de água; depois o filho, na fileira dos que iriam ser executados, para pranto daqueles que assistiam a uma afronta dessa natureza. Porém, Psaménite, manteve-se impassível, e viu passar um

---

<sup>54</sup> Ibid., p. 216.

a um todos os que lhe eram próximos até passar um velho criado. Aí ele se desfez. E na mais profunda tristeza, desferiu golpes contra si mesmo.

À semelhança de Montaigne, que também contou a história, refletindo que, após sucessivos sofrimentos um só fez transbordar a sua dor, podemos entender a sua interpretação sem no entanto esgotar as possibilidades dessa história. O que nos obriga a desenterrar mais sobre ela. Com a repetição, ela torna-se inesgotável. E Benjamin convida-nos a experimentar. Cada um numa reunião de amigos poderia contá-la e escutar a resposta de leitura de cada um deles.<sup>55</sup>

Trata-se, segundo ele, de uma descrição neutra, sem grandes dados psicológicos, e talvez por isso, adianta, se tenha tornado fértil em reflexão e espanto. É assim que ela se lapidou, numa imagem, desde o seu evento, e suscita a imaginação dos ouvintes instigando-os. Tornando-os ativos, enquanto desenterram, fazem germinar as suas sementes. Uma vez que, como o filósofo alemão pensava: “É como as sementes que ficaram durante milênios hermeticamente fechadas nas câmaras funerárias das pirâmides e conservaram até hoje o poder de germinar”.<sup>56</sup> O contador de histórias sabe manter o que germina na história. É esse o seu poder.

Como um bom crítico literário que era, Benjamin pensa na oralidade e na escrita. A mão, o olho e a mente encontram-se. E, conta entre as *Pequenas Habilidades* que: “O bom escritor não diz mais do que aquilo que pensa. E muita coisa depende disso. É que o dizer não é apenas a expressão do pensamento, como também a sua realização. Do mesmo modo, andar não é apenas a expressão de um desejo de alcançar um objetivo, mas a sua realização.”<sup>57</sup> Segundo Benjamin, a escrita deve ser submetida a uma rigorosa ciência de movimentos, no sentido de uma precisão com o que está sendo dito, de modo a não se confundir e desgastar o escritor e a própria escrita. Esta deve estar adequada ao que quer dizer e não ao escritor<sup>58</sup>. O bom escritor, por seu turno, deve saber adequar os gestos da escrita com o que vai sendo narrado e o que merece ser conservado na memória daqueles que o lêem. Como se escutassem o contar de uma história através dos tempos.

---

<sup>55</sup> Ele experimentou e até convidou ao seu filho ainda criança.

<sup>56</sup> Id., *Imagens de pensamento*, p. 258.

<sup>57</sup> Ibid.

<sup>58</sup> Cf. Ibid. “O bom escritor”, In: *Imagens de pensamento*, p. 249.

Para Benjamin o espaço público, as ruas, as cidades, têm muito a dizer sobre a vida individual e coletiva, especialmente, ao olhar retrospectivo. Para ele é igualmente notória a perda da experiência coletiva e uma substituição dessa experiência por vivências individuais. Mas só estas podem notá-lo. Razão pela qual todos os seus trabalhos de índole rememorativa nos interessam, os últimos em especial. Porque eles podem restituir parte do que se perderia irremediavelmente. E permitem ler e pensar nas relações visíveis do espaço público que o autor salientava ao evocar lugares e memórias de uma infância em Berlim para mostrar que nem tudo foi deixado para trás, o que lhes confere uma certa nostalgia.

É o que ocorre em *Rua de mão única* e na *Crônica berlinense* - uma espécie de rudimentos preparatórios de *Infância berlinense:1900* e esta última obra, aquela que seguimos aqui já que é ela que apresenta o papel ativo da nostalgia.

Muito embora possamos encontrar um tom nostálgico em alguns outros textos, *Infância berlinense:1900* é claramente o lugar em que Benjamin conta uma história por imagens. O que se aproxima de uma retrospectiva que decorre em grandes intervalos e os reúne. O que Benjamin salienta para apresentar uma outra concepção temporal, cara à história, e se encontra com as *Teses* escritas dois anos após finalizar *Infância berlinense*. Ali a nostalgia agencia claramente certas imagens que animam o pensamento através de outras imagens patentes na mente dos seus leitores: que podem finalmente tornar-se conscientes. Prova-o o desabafo do seu amigo Gershom Scholem que dizia ter encontrado a sua infância ao ler *Infância berlinense*. Aquelas imagens poderiam ser também as suas. E, claro, a Benjamin interessava-lhe trazer à memória não só as coisas como haviam sido recordadas, mas também como elas haviam sido esquecidas por aqueles que o lêem.<sup>59</sup> Daí a importância dada por Benjamin à arte de contar como escavar ou desenterrar. O que ele expõe no ensaio sobre Nikolai Leskov: *Der Erzähler*, *O narrador* ou *O contador de histórias*<sup>60</sup> escrito em 1936: no meio de *Infância*

<sup>59</sup> Cf. Ibid. "Para um retrato de Proust", In: *Ensaio sobre literatura*, pp. 312-328.

<sup>60</sup> Trata-se da tradução mais recente feita por João Barrento que argumenta que a narração está mais próxima das duas formas das quais Benjamin procura distanciar-se: o romance e a informação, além de ser o um nome mais técnico e menos ligado à tradição oral. Assim, pretende-se aproximar de uma outra forma, mais antiga e desaprendida, que se procura pensar. Para manter proximidade da tradução brasileira, procurarei usar as duas formas, embora perceba que contar uma história

*berlinense* (1932-1938). Ambos tratam de despertar as lembranças de modo consciente ou “desesquecer”: contar e desenterrar.

## 2.2 Citação como arqueologia filosófica

*De todas as formas de obter livros, a que se considera mais louvável é escrevê-los.*

Walter Benjamin, *Desempacotando a minha biblioteca*

Uma das repetidas discussões acerca da obra de Walter Benjamin está em saber se a sua teoria da memória ou filosofia da história é messiânica ou materialista e como se tornaria possível o exercício revolucionário: o pensamento situado entre as duas. O esforço de pensá-lo há muito ultrapassou o de seus amigos Gershom Scholem, Bertolt Brecht e Theodor Adorno e requer atenção à forma como Benjamin concebia seu próprio método filosófico. Para ele, uma forma de pensar pode ser uma forma de citar, de relembrar, de operar com a memória: obliterando do esquecimento certas imagens. Seja por uma espécie de oralidade (que perpassa na figura do narrador), seja por uma espécie de grande livro de citações, ou ainda, citações que irrompem um passado soterrado, saindo das bibliotecas interrompem o curso da história do seu esquecimento. Citar, para Benjamin constitui uma forma de desenterrar e a citação uma “pérola” - para relembrar uma metáfora de Hannah Arendt-, que exhibe o caráter fragmentário do pensamento e nessa medida o obriga a reconstituir histórias, recontando-as.

A obra das *Passagens* reúne mais de quatro mil citações; *A origem do drama trágico alemão* mais de seiscentas. Qualquer citação na obra de Benjamin é já uma forma de rememorar e de efetivar uma arqueologia do pensamento.

Benjamin foi um exímio colecionador de citações como de livros. Para ele, na biblioteca é que os livros encontram a sua verdadeira liberdade. E é a biblioteca que aproxima o filósofo do colecionador de livros: “Mal lhes pega, sente-se logo inspirado para olhar através deles para a distância de onde vêm”<sup>61</sup>. O mesmo poderia ser dito para as citações. Benjamin ainda vai mais longe quando diz:

---

esteja mais de acordo com o teor deste ensaio assim como do que se visa pensar a memória e a nostalgia, razão pela qual usarei mais vezes.

<sup>61</sup> BENJAMIN, Walter. “Desempacotando a minha biblioteca”, In: *Imagens de Pensamento*.

Não exagero quando digo que para um colecionador a aquisição de um livro antigo significa o seu renascimento. É nisso que consiste o lado infantil que no colecionador se encontra com o senil. As crianças têm a capacidade de renovar a existência graças a uma prática múltipla e nunca complicada. Nelas, as crianças, o colecionar é apenas um processo de renovação; outros são o de pintar objetos, de recortar, de decalcar, e toda a escala de modos de apropriação das crianças, do tocar até ao nomear. Renovar o mundo velho- é este o impulso mais enraizado na vontade do colecionador de adquirir novas peças, e por isso o colecionador de livros antigos está mais perto da fonte do colecionar do que os que se interessam por reimpressões bibliófilas.<sup>62</sup>

O gesto infantil contrasta vivamente com o gesto burguês. Benjamin começa por referir que está a desempacotar a sua biblioteca e que os livros ainda não estão sob a égide silenciosa da ordem e do tédio que a envolve. Portanto, trata-se de um momento oportuno para abri-los. Quando cada livro é retirado de uma certa ordem (tédio) que envolve a sua história, pelas mãos daquele que o conhece e guarda, é que os livros encontram a liberdade. Também é o que acontece com as citações. É quando a citação sai da ordem tediosa do texto original que ela encontra a liberdade que lhe cabe no viés temporal da linguagem. A citação faz um convite: seguir na sua direção, retirando o pó acumulado ao seu redor, ao longo de uma vida literária. O que filósofo tenta esclarecer quando introduz o conceito do *despertar* como uma técnica revolucionária da rememoração.<sup>63</sup>

Esta revolução literária é também a histórica. “A revolução copernicana na visão histórica” é a seguinte: “considerava-se como ponto fixo ‘o ocorrido’ e conferia-se ao presente o esforço de se aproximar, tateante do conhecimento desse ponto fixo. Agora esta relação deve ser invertida, e o ocorrido tornar-se a reviravolta dialética, o irromper da consciência desperta (...) (K 1,2)” Segundo Benjamin o pensamento desperto pela imagem dialética (nas imagens de pensamento, citações), portanto o exercício de uma consciência desperta, deve considerar que apenas é possível operar a partir do que pode ser rememorado, não como “um primado político sobre a história”<sup>64</sup>, o modo como tradicionalmente se entendeu a história, mas desta como uma possibilidade de recordar os fatos que “nos tocam” como aquilo que está mais próximo e que podemos alcançar.

---

<sup>62</sup> Ibid.

<sup>63</sup> Id., *Passagens*, Caderno K 1, 1, p. 433.

<sup>64</sup> Ibid.



Trata-se de um exercício retrospectivo que decorre no presente. Daí a aproximação à arqueologia. Essa proximidade é simultaneamente vista como um despertar do ocorrido até então “ainda não consciente”. A citação opera desse modo na literatura.

Benjamin recorre a três autores para tentar pensar a questão do despertar sob as suas orientações conscientes e inconscientes e, sobretudo, apresentar a inconstância da memória e sua relevância para o despertar: Baudelaire, Proust e Freud. Benjamin mostra como eles recorrem à memória como forma de despertar para, em certa medida, inscrever um conjunto de imagens de uma época. No caso de Baudelaire: superando a dor da modernidade expondo-a a si mesma poeticamente; Proust através do acaso da memória involuntária da infância, da avó e tudo o que o sonho faz despertar de noite o que o dia reprime; e em Freud, através da análise, do inconsciente, da melancolia e do luto, como formas de entender tensões reprimidas que se imprimem na vivência de forma recorrente.

Na tese XVII<sup>65</sup> Benjamin opõe a visão materialista da história que toma o objeto histórico como uma mônada e, portanto, uma concepção revolucionária do tempo. E entende o historicismo como um acumulativo de tempo “vazio e homogêneo”. Como bem vê Michael Löwy: “Os trabalhos de Walter Benjamin sobre Baudelaire são um bom exemplo da metodologia proposta nesta tese: trata-se de descobrir em *As flores do mal*<sup>66</sup> uma mônada, um conjunto cristalizado de tensões que contêm uma totalidade histórica.”<sup>67</sup> Ou, se quisermos, a tradução poética de uma época, só notória em outra.

Paul Valéry compreendeu que não devemos esquecer - como muitos esqueceram em Baudelaire - que “A verdadeira fecundidade de um poeta não consiste no número dos seus versos, mas bem mais na extensão dos seus efeitos”<sup>68</sup>. Com efeito, Baudelaire encontraria em Benjamin um leitor atento<sup>69</sup> que compreendia o que Valéry aponta no seu comentário. Um leitor devoto à compreensão do incompreendido poeta maldito, um moderno contra os modernos,

<sup>65</sup> LÖWY, Michael, *Walter Benjamin: aviso de incêndio - uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*, p. 130.

<sup>66</sup> BAUDELAIRE, Charles, *As flores do mal*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2003.

<sup>67</sup> Ibid., p. 132.

<sup>68</sup> Ibid., Posfácio.

<sup>69</sup> Sobre Benjamin leitor de Baudelaire ver: MOLDER, Maria Filomena. *O Químico e o Alquimista - Benjamin, leitor de Baudelaire*, 2011.

que falava de tempos antigos diretamente ao seu próprio tempo. Como diria Benjamin era preciso que a sua voz encontrasse um herdeiro e encontrou-o. A obra de Baudelaire põe em cena a vida moderna silenciada pelos sucessivos choques ininterruptos e confere-lhes uma voz revoltada.

O trabalho de Benjamin sobre Baudelaire era bem mais extenso do que aquele que chegou até nós<sup>70</sup>. Ele procurava mostrar além do objeto histórico que constitui a obra do poeta, a articulação das suas obras com diferentes autores, como por exemplo, com a de Proust. Benjamin dizia que depois de se ler Proust se compreenderia melhor a obra de Baudelaire. Sobre essa articulação e o trabalho de rememoração e reminiscências em Baudelaire, Benjamin acrescentava uma nota de Marcel Proust ao grande livro das *Passagens*:

Em Baudelaire, enfim, essas reminiscências<sup>71</sup>, mais numerosas ainda, são evidentemente menos fortuitas e, portanto, a meu ver, decisivas. É o próprio poeta que, com uma escolha mais ampla e com mais preguiça, procura voluntariamente, no perfume de uma mulher, por exemplo, de sua cabeleira e de seu seio, as analogias inspiradoras que lhe evocarão ‘o azul do céu imenso e redondo’, e ‘um porto cheio de velas e mastros’. Eu ia procurar lembrar-me das peças de Baudelaire que se baseiam, da mesma forma, em uma sensação transposta, para colocar-me decididamente numa filiação tão nobre, e assim assegurar-me de que a obra, que não hesitaria em empreender, mereceria o esforço que iria lhe consagrar, quando, tendo chegado ao fim da escada..., encontrei-me...no meio de uma festa.<sup>72</sup>

No que respeita à memória e à importância dos ápices imagéticos que ocorrem através dela, Baudelaire e Proust são fontes de inequívocas para o pensamento de Benjamin. Para além deles, Freud também o influenciou e mereceu algumas anotações nas *Passagens* que vale a pena analisar. Lá cita o psicanalista Theodor Reik, querido discípulo e protegido de Freud, a propósito da teoria deste sobre o recalque:

Em favor da clareza, seria útil formular de maneira intencionalmente simples a oposição entre memória e recordação: a função da memória (o autor identifica a esfera do esquecimento com a da memória inconsciente) é proteger as nossas impressões; a recordação visa a sua dissolução. A memória (*Gedächtnis*) é essencialmente conservadora, a recordação (*Erinnerung*) é destrutiva.<sup>73</sup>

<sup>70</sup> Ver notas preparatórias e Comentário de João Barrento à edição de *Charles Baudelaire. Um Poeta na Época do Capitalismo Avançado*, In: Benjamin, W. *A modernidade*, pp. 357-459.

<sup>71</sup> Do que em Gérard de Nerval sobre quem antes falara a propósito de sua proximidade na sensação do tipo desencadeado pelo gosto da madeleine (Ver id., *Passagens*, K 9, 2).

<sup>72</sup> PROUST, Marcel, *Le temps Retrouvé*, vol. II, Paris, 1927, pp. 82-83, *apud* Benjamin (id., *Passagens*, K 9, 2).

<sup>73</sup> Cf. Id., *Passagens*, K 8,1. p. 447.

Assim podemos entender que do inconsciente afloram aquelas imagens que influenciam de forma inconsciente e que a recordação as lança ao mar da experiência que as dissolve. Mas vale lembrar que o trabalho da memória que Benjamin quer ressaltar não é aquele sem consequências para o presente histórico. Como, aliás, faz questão de ressaltar Jeanne Marie Gagnebin com seus ensaios sobre Walter Benjamin, *Limiar, aura e rememoração*<sup>74</sup>. Em *O trabalho de rememoração de Penélope*, a filósofa trata uma vez mais desta questão e começa por dizer que em Benjamin, assim como em Nietzsche, a problemática do lembrar sempre surge, atravessada pela inevitabilidade do esquecimento; e se o narrador rememora o instante, é para entregá-lo a uma salvação que significa, ao mesmo tempo, redenção (*Erlösung*) e dissolução (*Aufösung*) feliz.<sup>75</sup> E, não se trata exatamente de uma necessidade de esquecer, como em Nietzsche, mas de reconhecer a perseverança do esquecimento e do que se conserva no esquecimento e que poderá advir ao presente em qualquer instante.

O trabalho de Benjamin é perpassado por essa dupla questão entre o lembrar e o esquecer. Em maio de 1940, numa das últimas cartas que Benjamin escreveu a Gretel Adorno e, a respeito dos escritos *Sobre o conceito de história*, ele diz: “A questão do lembrar (e do esquecer) vai me ocupar ainda durante muito tempo.” Que desdobramentos seriam esses? Infelizmente é impossível saber. Mas podemos imaginar ou perceber que a obra já continha um programa de trabalhos bastante extenso sobre a memória, a história, a narração, a vida moderna. Assim, Gagnebin, também reflete que:

(...) a questão da memória é inseparável de uma reflexão sobre a narração, bem como de uma história ficcional da própria vida, da História de uma época ou de um povo. E as formas de lembrar e de esquecer, como as de narrar, são os meios fundamentais da construção da identidade, pessoal, coletiva ou ficcional. Ora, memória, história e identidade não são, para Benjamin, conceitos imutáveis, mas instâncias que sofrem transformações históricas. A análise dessas transformações elucida as diferenças entre os vários gêneros literários (...) e permite compreender melhor os dilemas da modernidade (...) que não consegue mais, segundo Benjamin, *contar verdadeiramente uma história*.<sup>76</sup>

<sup>74</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie, *Limiar, aura e rememoração*, 2014.

<sup>75</sup> Ibid. p. 217.

<sup>76</sup> Ibid. p. 218-19.

Faremos uma breve incursão pelas remissões ao conceito de história em Benjamin, para prosseguirmos no entendimento da memória diante das mudanças narrativas do pós-guerra.

### 2.3 Notas sobre a história

*Marx diz que as revoluções são a locomotiva da história universal. Mas talvez as coisas se passem de maneira diferente. Talvez as revoluções sejam o gesto de acionar o travão de emergência por parte do gênero humano que viaja nesse comboio.*

Walter Benjamin, *Manuscrito 1100*

*Estudando esta época tão próxima e tão longínqua, comparo-me a um cirurgião que opera com anestesia local: trabalho em regiões insensíveis, mortas, e o doente, entretanto, vive e ainda pode falar.*<sup>77</sup>

Paul Morand, 1900, *Paris*, 1931.

Para nos aproximarmos de uma concepção benjaminiana da história precisamos ter em mente, não só, mas especialmente, dois núcleos de trabalho: a obra das *Passagens*<sup>78</sup> e as teses *Sobre o conceito de história*<sup>79</sup>, os seus derradeiros escritos. Ambos têm caráter fragmentário e foram publicados postumamente sem terem sido terminados. Não devemos esquecer que o trabalho filosófico de Benjamin é perpassado por uma concepção histórica materialista, ainda que muitos comentadores insistam em separar o trabalho metafísico da juventude e aquele já dos anos de 1930 materialista, marxista. Contudo deve-se ter em vista a sua concepção do objeto histórico materialista e sua percepção monadológica. O que tentaremos abordar nestas notas.

Como podemos ler na carta que Benjamin escreveu a Horkheimer, de 22 de fevereiro de 1940: “Acabo de redigir algumas teses sobre o conceito da História. (...) Constituem uma primeira tentativa de fixar um aspecto da História

<sup>77</sup> Id., *Passagens*, p. 504.

<sup>78</sup> Id., 2006. Usaremos a partir de agora a edição brasileira, pelo que, na maioria das vezes citaremos as siglas correspondentes à numeração usada.

<sup>79</sup> Id., *Sobre o conceito de história*, 2008.

que estabelecerá uma cisão irreversível entre o nosso modo de ver e os resquícios do positivismo, que, segundo penso, marcam tão profundamente até aqueles conceitos da História que, em si mesmos, nos estão mais próximos e nos são familiares”<sup>80</sup>. E, em abril do mesmo ano, numa carta de resposta a Gretel Adorno, que havia pedido a Benjamin que lhe enviasse as notas sobre a sua teoria do progresso, teoria citada numa conversa anterior entre ele e o grupo de amigos, Benjamin responde: “A guerra e a constelação que a gerou levaram-me a pôr no papel algumas ideias das quais posso dizer que andavam comigo, ou melhor, de mim próprio escondidas, há vinte anos. (...) Tenho a impressão de que o problema da lembrança (e do esquecimento), que nelas se coloca a um outro nível, me ocupará ainda por muito tempo”<sup>81</sup>.

Estas notas clarificam sobre o entrelaçamento destes escritos com os anteriores. Como, por exemplo, sobre o colecionador Eduard Fuchs e também a sua notável releitura de Baudelaire. E ainda a obra das *Passagens* e *Infância Berlinense*. Na mesma carta Benjamin envia ao casal Adorno uma versão de *Infância Berlinense* para que guardassem esses trabalhos e “se consolassem na medida do possível”<sup>82</sup> até que pudesse enviar-lhes as desejadas *Teses*. Ainda nessa carta salienta a tese XVII<sup>83</sup> uma vez que ela contém sucintamente a distinção estabelecida entre a historiografia universal e a materialista. E cita o método do materialista histórico que tem em mente:

O historicismo culmina, como tinha de ser, na história universal. A historiografia materialista demarca-se dela pelo seu método, de forma mais clara do que qualquer outra. A primeira concepção não dispõe de qualquer armadura teórica. O seu método é aditivo: oferece a massa dos factos acumulados para preencher o tempo vazio e homogêneo. A historiografia materialista, por seu lado, assenta sobre um princípio construtivo. Do pensar faz parte não apenas o movimento dos pensamentos, mas também a sua paragem. Quando o pensar se suspende subitamente, numa constelação carregada de tensões, provoca nela um choque através do qual ela cristaliza e se transforma numa mónada. O materialista histórico ocupa-se de um objecto histórico apenas quando este lhe se lhe apresenta como uma mónada. Nesta estrutura, ele reconhece o sinal de uma paragem messiânica do acontecer ou, por outras palavras, o sinal de uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado reprimido.<sup>84</sup>

---

<sup>80</sup> Ibid., pp. 149-50.

<sup>81</sup> Ibid., p. 150.

<sup>82</sup> Ibid.

<sup>83</sup> Ibid., p. 19.

<sup>84</sup> Ibid.

Segundo Benjamin, para o materialista histórico o objeto constitui uma oportunidade revolucionária e uma “luta pelo passado reprimido”<sup>85</sup>. O que salienta um distanciamento em relação aos sociais democratas. Arrancar da concepção da história evolutiva e acumulativa, um objeto de uma época, destacando-o no presente, era uma das hipóteses de Benjamin para uma diferente concepção da história. Algo que ele já havia experimentado com o seu trabalho sobre a crítica de arte no Romantismo como também em *A origem do drama trágico alemão* e os ensaios sobre Baudelaire.

Tanto as teses *Sobre o conceito de História* quanto as *Passagens* permanecem como notas para um futuro ensaio, nunca finalizado, e por outro lado, talvez por isso mesmo, eles mantêm maior proximidade de uma concepção filosófica benjaminiana, como um método permanentemente inconcluso, mas também enquanto a *tarefa infinita* de que falava. Contudo, a sua concepção revolucionária requer um trabalho árduo, já que se trata de “puxar o travão de emergência” do trem que está levando a humanidade guiado pelas forças progressistas. Se essa humanidade não puxar o freio, uma tal desenvoltura da história se transforma na acumulação ininterrupta de catástrofes e ruínas, violenta e continuamente vazia e sem memória, ela parece imparável. Mas não para o filósofo. O seu trabalho conclui-se por um ganho de tempo, uma interrupção necessária. Por outro lado, se conseguirmos entender este método entenderemos também a concepção, ou pelo menos a distinção histórica que Benjamin propõe pensar. Esta concepção em parte marxista e messiânica<sup>86</sup>, difícil de imaginar, é

<sup>85</sup> Cf. Ibid., tese XVII. p. 19.

<sup>86</sup> No manuscrito 1098, Benjamin comenta a esse respeito: “Marx secularizou na ideia da sociedade sem classes a ideia do tempo messiânico. E a ideia foi boa. A desgraça começa quando a social democracia resolveu elevar esta ideia à concepção de «ideal». Nas doutrinas do neokantismo, o ideal era definido como uma «tarefa infinita». E essas doutrinas foram a filosofia escolar do Partido Social-democrata - de Schmidt e Stadler a Natorp e Vorländer. Se a sociedade sem classes começou por ser definida como tarefa infinita, o tempo vazio e homogêneo transformou-se, por assim dizer, numa antecâmara onde se podia esperar mais ou menos tranquilamente pela entrada da situação revolucionária. Na verdade, não existe um único momento que não traga consigo a sua oportunidade revolucionária - ela precisa apenas de ser definida como oportunidade específica, concretamente como ocasião para uma solução radicalmente nova perante uma tarefa radicalmente nova. É a situação política que confirma ao pensador revolucionário essa oportunidade revolucionária singular de cada momento histórico. Mas confirma-se igualmente através do poder decisivo desse momento sobre um aposento perfeitamente determinado, mas até aí fechado, do passado. A entrada nesse aposento corresponde exatamente à ação política; e é por essa entrada que essa ação, por mais destruidora que possa ser, se dá a conhecer como ação messiânica (a sociedade sem classes não é o objetivo final do progresso da história, mas sim a sua interrupção, tantas vezes fracassada e por fim concretizada). In: Ibid., pp. 153-4.

concebível por um pensamento visual dedicado às imagens<sup>87</sup>, e à montagem (N1, 10)<sup>88</sup>. Esta concepção, fragmentária e constelativa, distancia Benjamin de uma tradição religiosa e filosófica dogmática que busca afirmar uma verdade universal. E, se é o caráter filosófico da teoria marxista que o move é também uma nova concepção materialista que sustenta a sua concepção histórica.

Se para Marx a imagem da história é aquela de um trem movido por sucessivas revoluções, para Benjamin a verdadeira revolução é claramente a sua interrupção. Cada momento pode ser oportuno a essa suspensão. O que em termos de um pensamento imagético se aproxima do que Benjamin chamou de imagem dialética, ou dialética parada, em suspensão. Benjamin situa a especificidade da experiência dialética no “dissipar a aparência do sempre-igual - e mesmo da repetição- na história. E a experiência política estará livre desta aparência.”<sup>89</sup> Ao mesmo tempo, Benjamin sublinha o caráter monadológico na concepção dessas imagens. Aprender a ler constelações é o seu desafio.

Benjamin redige uma nota a respeito do “Seu componente problemático: não renunciar a nada que possa demonstrar que a representação materialista da história é imagética (*Bildhaft*) num sentido superior que a representação tradicional.” (N, 3,3). E ainda sobre esta tradição, Benjamin também faz notar a questão da verdade para o marxismo. Ele diz:

É importante afastar-me resolutamente do conceito de “verdade atemporal”. No entanto, a verdade não é – como afirma o marxismo – apenas uma função temporal do conhecer, mas é ligada a um núcleo temporal que se encontra simultaneamente no que é conhecido e naquele que conhece. Isto é tão verdadeiro que o eterno, de qualquer forma, é muito mais um drapeado em um vestido do que uma idéia. (N, 3,2)

A busca por eternidade e outras verdades atemporais não cabem na concepção benjaminiana. Encontramos proximidades entre a percepção da história de Benjamin e a de Georg Simmel, especialmente aos últimos textos, escritos entre 1916 e 1918<sup>90</sup>, uma vez que Benjamin defende uma história, não aditiva nem construtiva, muito menos como uma linearidade contínua universal. Para ele toda a construção é uma destruição e a história seria sempre não linear e não

<sup>87</sup> Cf. BUCK.MORSS, S., *Dialética do olhar*, p. 264.

<sup>88</sup> Id., *Passagens*, p. 500.

<sup>89</sup> Id., *Passagens*, N 9, 5.

<sup>90</sup> SIMMEL, Georg. “O problema do tempo histórico”; “A natureza da compreensão histórica”; “A forma da história”, In: *Ensaio sobre a teoria da história*, 2011.

progressista<sup>91</sup>. Os dois autores também se aproximam quando indicam a interpretação intrínseca que funda a própria idéia histórica, uma vez que o que torna o objeto histórico é justamente a sua pertinência em diferentes temporalidades. O caráter disruptivo desta tomada do objeto é justamente aquele que podemos chamar histórico na medida em que ao interromper determinado fluxo, torna-o notório, como um *ur-fenômeno* que Benjamin pega de empréstimo de Goethe. Nesse sentido, temos interesse em seguir as palavras do autor, a esse respeito:

Ao estudar, em Simmel, a apresentação do conceito de verdade de Goethe, ficou muito claro para mim que o meu conceito de origem (*Ursprung*) no livro sobre o drama barroco é uma transposição rigorosa e concludente deste conceito goetheano fundamental do domínio da natureza para aquele da história. Origem – eis o conceito do fenômeno originário transposto do contexto pagão da natureza para os contextos judaicos da história. Agora, nas *Passagens*, empreendo também um estudo da origem. Na verdade persigo a origem das formas e das transformações das passagens parisienses desde o seu surgimento até seu ocaso, e a apreendo nos seus fatos econômicos. Estes fatos, do ponto de vista da causalidade- ou seja, como causas-, não seriam fenômenos originários; tornam-se tais apenas quando, em seu próprio desenvolvimento -um termo mais adequado seria desdobramento- fazem surgir a série das formas históricas concretas das passagens, assim como a folha, ao abrir-se, desvenda toda a riqueza do mundo empírico das plantas. (N 2 a, 4)

A questão da origem (*Ursprung*), enquanto manifestação no momento presente de um objeto histórico, já havia sido esboçada em 1916 e escrita em 1925. No *Prólogo Epistemológico-crítico - da Origem do drama trágico alemão*<sup>92</sup>- Benjamin apresenta-a enquanto uma categoria histórica. Ali se pode perceber que *origem* não remete a uma gênese, mas antes a uma certa legibilidade dos desdobramentos objetivos da história, uma cognoscibilidade distinta de um entendimento do processo histórico que apela a uma gênese. Ele remete àquela temporalidade em que determinada legibilidade se torna possível. Assim, diz Benjamin: “«Origem» não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer”<sup>93</sup>. Aquilo que emerge no processo de escavação; que emerge entre o lembrar e o esquecer e o lembrar de novo, assume-se como as diferentes visadas de um objeto ao longo do

<sup>91</sup> Uma boa imagem deste entendimento talvez seja aquela que Benjamin concebe a partir da Torre Eiffel, não como um único objeto, mas a reunião e manutenção de milhares de peças e milhões de rebites, ao que parece 18.000 peças, tantas quantos os trechos que o autor esperava reunir no projeto das passagens.

<sup>92</sup> BENJAMIN, W. *Origem do Drama Trágico Alemão*, pp. 13-45.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 32.



que será a sua própria história, uma soma de diferentes origens: “O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. O seu ritmo só pode se revelar a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado”<sup>94</sup>. Esse inacabamento é o que estimula o trabalho da crítica benjaminiana, de uma historiografia materialista e uma arte da memória.

Benjamin procura situar um ponto de vista duplo inerente a uma tal legibilidade rememorativa e incompleta. Por um lado a origem dá-se sempre no presente, por outro este depende de um movimento de entrelaçamento entre diferentes temporalidades, por um reconhecimento imediato, num ápice. Este momento, sobretudo, a ruptura temporal permite não só um trabalho crítico, como reconhece a origem, não como a idéia platônica de construção de uma unidade, mas adâmica, um processo de linguagem e nomeação de uma determinada singularidade, um reconhecimento originário, constelativo, rememorativo.

Este reconhecimento pode dar-se diante de fenômenos e experiências “mais vulneráveis e toscas”<sup>95</sup>, como de “manifestações mais requintadas de uma época de decadência”.<sup>96</sup> Em todo o caso, o “singular é subsumido no conceito e permanece o que era- singularidade.”<sup>97</sup>, diz-nos Benjamin. O caráter singular das imagens e o seu índice histórico, é o que se destaca do problema “essencial” da fenomenologia. A esse respeito, o autor esclarece num trecho do Caderno N das *Passagens*:

(Heidegger procura em vão salvar a história para a fenomenologia, de maneira abstrata, através da “historicidade”). Estas imagens devem ser absolutamente distintas das categorias das “ciências do espírito”, do assim chamado *habitus*, do estilo, etc. o índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa “legibilidade” constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir. (esta explosão, e nada mais, é a morte da *intentio*, que coincide com o nascimento do tempo histórico autêntico, o tempo da verdade). (...) <sup>98</sup>

<sup>94</sup> Ibid.

<sup>95</sup> Ibid., p. 33.

<sup>96</sup> Ibid.

<sup>97</sup> Cf. Ibid.

<sup>98</sup> Id. *Passagens*, N 3, 1, pp. 504-05.

O trecho remonta ao período do *Prólogo Epistemológico-crítico*<sup>99</sup> em que Benjamin apresenta a questão da “verdade como morte da intenção”. Trata-se de um momento crucial para entender tanto o conceito de crítica, quanto o momento histórico oportuno: o agora da cognoscibilidade.

A leitura de Heidegger tinha sido uma recomendação de Gershom Sholem, por volta de 1919-20, quando Benjamin procurava definir o tema da sua *Habilitation* (pós-doutoramento). Benjamin leu *A doutrina das categorias e da Semântica de Duns Escoto*, compêndio publicado em 1916, que reconheceu tocar no problema essencial da escolástica que lhe interessava, mas considerou ser nada esclarecedor, o que aliás o levou a procurar pelos filósofos da linguagem.<sup>100</sup> Benjamin tinha em mente um deslocamento do Platonismo, sobre a teoria das idéias e o mundo dos fenômenos, que pode ser lido no mesmo *Prólogo*<sup>101</sup>, e pensar sobre a nomeação adâmica, pensando Adão como o pai da filosofia.

Retomando o tempo histórico como momento oportuno, trata-se do momento em que certa verdade ocorre numa imagem, quando, através dela, se torna possível perceber uma certa intenção (de uma determinada obra) e o ponto em que esta intenção se interrompe. Somente aí a verdade se manifestaria enquanto um movimento de aparecer e desaparecer que foi reconhecido, ou rememorado. Há aqui também proximidades ao trabalho da *A Paris do Segundo Império na Obra de Baudelaire*<sup>102</sup>, como a todo o trabalho sobre Baudelaire. E, de modo singular, no que respeita a Benjamin um “leitor de si mesmo”, colocando-se diante de uma análise histórica, através de imagens que reúne enquanto objetos históricos.

Ainda sobre esta concepção histórica, vale referir a reflexão de Susan Buck-Morss:

Enquanto história prévia, os objetos são protótipos, ur-fenômenos que podem ser reconhecidos como precursores do presente, não importa quão distantes ou estranhos pareçam. Benjamin afirma que, se a história prévia de um objeto revela sua possibilidade (incluindo seu potencial utópico), sua história posterior é aquela em que se mostra o que se transformou, enquanto objeto histórico “arrancado” do *continuum* da história. Nas marcas deixadas pela história posterior do objeto, as condições de sua decadência e a forma de sua transformação cultural, as imagens utópicas dos objetos passados podem ser lidas no presente com verdade. É o

<sup>99</sup> Id. *Origem do drama trágico alemão*, pp. 21-4.

<sup>100</sup> Sobre esta questão ver o comentário de João Barrento. In: BENJAMIN, W. *A modernidade*. pp. 275-79.

<sup>101</sup> Id., *Origem do drama trágico alemão*, pp. 21-3.

<sup>102</sup> Id., *A modernidade*, pp. 9-102.

potente confronto da pré e da pós-história do objeto aquilo que o torna “atual” no sentido político como “presença de espírito” (*Geistesgegenwart*) e assim a ur-história não culmina no progresso, mas na “atualização”.<sup>103</sup>

O que é a experiência senão uma atualização do objeto histórico? Essa atualização reside nas tensões dialéticas, dadas entre tempos, quando a imagem atinge o apogeu político e o despertar se torna possível. Trata-se de um momento oportuno para a transmissão de algo que se encontrava perdido, o que para Benjamin sempre pode retornar.

Como salienta Buck-Morss, trata-se da apresentação do objeto histórico situado em um território carregado de forças oriundas do passado e que geram um confronto no presente. Este confronto apresenta-se como uma indecidibilidade, dialética na imobilidade, cujos desdobramentos desencadeiam o despertar. A tensão dialética permite-o sem que a experiência se reduza a um determinismo histórico, seja ele narrativo ou outro. O que interessa a Benjamin é exatamente este tempo de indecidibilidade e o tempo de uma potencial cognoscibilidade em que as tensões se esclarecem mutuamente e tanto o presente (agora desperto) quanto o passado (assim liberto) podem acordar politicamente, não repetindo e nem prolongando o mesmo, mas num emergir descontínuo e elucidativo. Sobre esse despertar explosivo, diz Benjamin:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética- não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora de sua cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda a leitura. (N, 3, 1)

As imagens dialéticas explodem o curso contínuo. Elas não se deixam apropriar para fins concretos, mas expõem e derrubam esses fins. E alertam para certos perigos. E que perigos seriam esses, subjacentes a toda a leitura, para os quais alerta Benjamin? Foram citados anteriormente, muito de passagem. Eles podem ser desencadeados pela empatia do historiador. Mas antes ainda surgem outras dúvidas, como Willi Bolle salienta: “Em que medida sua terminologia idiossincrática, um tanto hermética e até teológica- ‘história primeva’, ‘imagem

<sup>103</sup> BUCK-MORSS, S. *Dialética do Olhar*, pp. 264-05.

dialética’, ‘dialética na imobilidade’, ‘técnica do despertar’, ‘agora da cognoscibilidade’, ‘tempo messiânico’- oferece possibilidades de diálogo com as pesquisas realizadas no campo da História?”<sup>104</sup> Benjamin nos diz que “existe uma dupla chave: uma concepção antievolucionista da História e a idéia de desconstruir a historiografia convencional, no sentido de estimular o leitor a montar, a partir dos estilhaços, uma interpretação da história iluminada por um novo e inédito “agora da cognoscibilidade”.<sup>105</sup> E, onde isso nos levaria? Primeiro, a noção de tempo precisa ser vista como uma constelação e não enquanto uma periodização.

A Benjamin interessa repensar a configuração da história em épocas, ou eras como coisas estanques, abertas e fechadas, lidas integralmente ou percebidas por este ou aquele historiador. Para o filósofo alemão cada data terá a sua fisionomia (N 11, 2). A história deveria ter, antes de mais, uma escala humana, por isso a arquitetura das *Passagens* se torna relevante como uma constelação. Depois de uma releitura dos chamados períodos de “florescimento” que para Benjamin são os “períodos de decadência”. Esta discrepância coloca um problema à empatia, que no manuscrito 1098 Benjamin comenta:

A empatia com os tempos passados serve, em última análise, a sua presentificação. Não é por acaso que a tendência para esta última se casa bem com uma ideia positivista da história (como se pode ver no caso Eduard Meyer). (...) O preço a pagar é o da radical eliminação de tudo aquilo que lembre a sua condição original como rememoração, ou presentificação anamnésica (*Eingedenken*). A natureza falsamente viva dessa rememoração, o afastamento de qualquer resto do «lamento» que vem da história assinala a sua definitiva submissão ao moderno conceito de ciência.<sup>106</sup>

Há um lamento e é preciso escutá-lo. O lamento é uma nostalgia que sabe não ser possível voltar atrás. Esse lamento serve de alerta para Benjamin. Ele tem em mãos uma tarefa árdua, contrária ao trabalho positivista, que é mostrar como aquele historiador que que “torna presente o passado” sem lamento, está próximo da moderna concepção de uma ciência que “inventa leis” para o decurso da história como um único encadeamento possível. Por outro lado, lembra-nos Benjamin, a importância de ter em mente que a rememoração é um resquício da memória e tem a importância de lembrar sobre o que se esqueceu. O que se

<sup>104</sup> Cf. Id., *A modernidade*, p. 1152.

<sup>105</sup> Ibidem.

<sup>106</sup> Id., *O anjo da história*, p. 153.

esqueceu não pode ser substituído por tais resquícios, mas estes podem incentivar uma nova consideração sobre a história a partir do que eles presentificam: o próprio esquecimento e uma empatia falsa que reproduz as mesmas faces. Ou seja, essa lembrança não pode perpetuar o mesmo problema da história: a ininterrupta colaboração com o esquecimento por um discurso simplista e universal.

Por outro lado, se houver só empatia não decorrerá uma imagem dialética. A empatia trata de reunir vencedores de épocas distintas, mantêm entre si o *continuum* da história e com ele o seu obscurantismo. O lampejo, associado ao momento do despertar é justamente o relâmpago que permite ver, ainda que por um brevíssimo instante, o lado vencido, esquecido, porém latente. Traçar a “imagem do mundo numa abreviatura”<sup>107</sup> só é possível se incluirmos o lado recusado até aí, ou seja, longe do método empático (daquele que escolhe uma face). Trata-se de vislumbrar o que foi omitido e esquecido. Diz-nos Bolle:

O ponto culminante dessa concepção é uma historiografia por meio de imagens, que seria uma forma “superior” à da representação tradicional (cf. N 3,3). Trata-se basicamente de dois tipos de imagens: por um lado, as “imagens arcaicas” ou “oníricas”, próprias da “mitologia” ou da “história primeva” (*Urgeschichte*), que são inconscientes e precisam ser reveladas; por outro, as imagens “dialéticas” ou “autenticamente históricas” (N 3,1), que trazem a revelação daquele primeiro tipo de imagens.

Bolle faz-nos pensar em Freud, para quem as imagens oníricas revelam cenas improváveis de surgir de forma consciente, que se realizam por intermédio de substituições imagéticas. O sonho realiza parte dos desejos reprimidos durante o dia e, por vezes, exibem-nos de forma alegórica. Cabe ao analista e ao analisando perceberem o fundo dessas imagens oníricas. Esse momento corresponde ao despertar benjaminiano de que falamos aplicado à história, quando tais imagens apontam dialeticamente caminhos omitidos ou imperceptíveis.

Trata-se de uma espécie de adaptação do modelo freudiano de análise onírica no contexto coletivo, sendo que o “analista histórico” seria o intérprete desses sonhos, o materialista histórico, segundo a concepção benjaminiana. A teoria básica do materialismo histórico viria a ser esboçada do seguinte modo:

1) Um objeto da história é aquele em que o conhecimento se realiza como sua salvação. 2) A história se decompõe em imagens, não em histórias. 3) Onde se realiza um processo dialético, estamos lidando com uma mônada. 4) A apresentação materialista da história traz consigo uma crítica imanente do conceito de progresso. 5) O materialismo histórico baseia o seu procedimento na

<sup>107</sup> Como nos mostra Benjamin em *Origem do Drama Trágico Alemão*.

experiência, no bom senso, na presença de espírito e na dialética.<sup>108</sup>

Se a história se decompõe em imagens e não em histórias, em que medida o contador de histórias benjaminiano haveria proximidade entre ele e um historiador materialista? Para ele as histórias transportam imagens e estas despertam novas histórias. Nesse sentido, poderia constituir um núcleo imagético em que “o presente determina no objeto do passado o ponto onde divergem sua história anterior e sua história posterior”<sup>109</sup>. Por isso, as histórias desse contador não vivem apenas de empatia, mas da estranheza. A estranheza traz elementos que ajudam na lembrança e perpassam-na como sabedoria adquirida, a empatia rememora o já conhecido. É do diálogo entre elas que a história ganha e o contador tece a experiência coletiva.

Em 1918, no seu texto *A forma da história (Die historische Formung)*<sup>110</sup>, Simmel assinala como o que se chama de história falseia uma unidade. Cito-o:

O que primeiro surpreende é que os acontecimentos contínuos da realidade vivida são decompostos pela história em séries distintas, cada uma delas subordinada a um conceito objetivo. História universal é uma expressão infeliz, não só porque sugere uma extensão de conhecimentos que não podemos ter, mas porque proclama que as imagens particulares desembocam numa imagem unitária que tampouco podemos formar, pois isso suporia que podemos formar uma imagem da vida que cria as espécies e os indivíduos, precisamente o que não podemos fazer. Só há histórias particulares: a história da política externa e interna, da religião e das modas, da medicina e da arte, das visões de mundo da técnica, enfim, de todos esses fenômenos que organizamos em ordem cronológica, que integramos nessa ou naquela série segundo conceitos intemporais logicamente determinados por seu conteúdo objetivo. Chamamos pomposamente da história universal ou história da humanidade a compilação de fragmentos dessas linhas num quadro literário.<sup>111</sup>

O autor analisa uma ficcionalidade linear que une acontecimentos não-lineares. Simmel procura ver como o procedimento histórico assenta na invenção que coadjuva através do discurso um poder soberano. E para atingir a compreensão do que seja uma história que reúna diferentes visões de mundo e outras formas de vida. Simmel e Benjamin tinham esse ponto em comum. Quando Benjamin falava em *constelação* e *imagens dialéticas* apontava para diferentes

<sup>108</sup> Ainda sobre mônadas ver o caderno N, 10a, 3 das *Passagens*.

<sup>109</sup> Id., *O anjo da história*, p. 518.

<sup>110</sup> Foi publicado em *Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur*. V.7, jul.1918, caderno 2.

<sup>111</sup> SIMMEL, *Ensaio sobre a teoria da história*, pp. 60-1.

formas de pensamento. Ele antecede o avanço de uma tragédia no horizonte político e almeja evitar o avanço da catástrofe.

Segundo a concepção benjaminiana, objetos históricos dependem não só de uma interpretação, mas de uma tensão dialética para que possam firmar-se enquanto tal. O que, do ponto de vista de uma história individual, poderia distinguir uma autobiografia e uma coleção de memórias (imagens) involuntárias. Por quê? No primeiro caso recorre-se a uma linearidade discursiva mesmo sabendo se tratar de um conjunto de memórias, ou anotações diárias; no segundo caso, assume-se o caráter fragmentário da memória, do pensamento e a forma literária conserva certas imagens que despertarão novas histórias. O escritor de biografia ou autobiografia entra em um mecanismo de contradição no processo literário já que o pensamento não pode negligenciar uma lógica dos fatos que não segue a ordem de sua narrativa pessoal. Em contrapartida existe uma errância de pensamento que se abre a imagens da memória involuntária a fim de contrapor tais imagens ao presente.<sup>112</sup> O que não quer dizer que a contradição perca uma certa proximidade ao real.

Lembramos de Simmel, que afirma que o material reunido por Goethe se contradiz de um dia para o outro, especialmente quando comparados os conteúdos da existência e aqueles considerados objetivamente, se chocando muitas vezes de modo incompreensível.<sup>113</sup> E ainda que: “quando se apreende o ritmo e o quadro geral dessa vida em perpétua metamorfose, percebe-se nesses conteúdos contraditórios e ilógicos a mais maravilhosa unidade.”<sup>114</sup> Ora, esta unidade difere de uma unidade histórica linear ou universal.

Para estes autores seria possível uma experiência histórica que decorresse não por um processo empático, mas que contemplasse os opostos e as transformações resultantes dos choques entre esses opostos e as suas contradições. O que pode ser notado facilmente a partir das imagens de uma memória individual, também ela coletiva, o que tentaremos ver na próxima seção.

## 2.4 Sobre a memória e a história

---

<sup>112</sup> Cf. BENJAMIN, W., *O anjo da história*, p. 506.

<sup>113</sup> Cf. SIMMEL, *Ensaio sobre a teoria da história*, p. 65.

<sup>114</sup> Ibidem.

*Para que um fragmento do passado seja tocado pela atualidade não pode haver nenhuma continuidade entre eles.*

Walter Benjamin, *Passagens*, N, 7, 7

*Na ideia do eterno retorno, o historicismo do século XIX se derruba a si mesmo. Segundo ela, toda a tradição, mesmo a mais recente, torna-se a tradição de algo que já se passou na noite imemorial dos tempos. Com isso, a tradição assume o caráter de uma fantasmagoria, na qual a história primeva desenrola-se nos palcos sob a mais moderna ornamentação.*

Walter Benjamin, *Passagens*, D, 8ª, 2

Em que medida a memória individual contribuiria para a revolução histórica tal como Walter Benjamin a enunciou em *Sobre o conceito de história*? Já que, segundo o autor: “Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo «tal como ele foi». Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo.” Uma vez que a partir desse momento de perigo seria possível ao materialista histórico estabelecer uma imagem “tal como ela surge” e não como ela foi ou é.

Tentemos perceber junto destes rudimentos imagéticos o pensamento dedicado ao exercício da rememoração proposto por Benjamin e a sua contribuição imediata para um pensamento revolucionário, historicamente desperto.

Encontramos algumas contribuições conceituais em Nietzsche e ele é citado por Benjamin na epígrafe da tese XII<sup>115</sup>: “Precisamos da história, mas de maneira diferente da do ocioso mimado no jardim do saber”<sup>116</sup>. Portanto, não se trata de descartar a história mas de perceber em que medida ela se aproxima, dignifica ou aniquila a experiência. O que Benjamin também refletia.

Em *Diálogo com Nietzsche*<sup>117</sup> Gianni Vattimo adianta a pertinência das interpretações do *Eterno retorno* que se aproximam desta concepção benjaminiana. Segundo ele, o eterno retorno seria apresentado por um lado cosmológico e outro de ordem moral. Segundo esta última “a eterna repetição de

<sup>115</sup> BENJAMIN, W. 2010, p. 16.

<sup>116</sup> Nietzsche, *Das Vantagens e dos Inconvenientes da História para a vida*”.

<sup>117</sup> VATTIMO, Gianni. *Diálogo com Nietzsche, ensaios 1961-2000*, 2010.



minha existência é algo que eu devo desejar”<sup>118</sup>. O que coloca a ideia da eternidade e a decisão do homem diante dela. Algo problemático na medida em que torna-se difícil decidir diante de uma eternidade ininterrupta. O que as duas primeiras interpretações do eterno retorno não dariam conta. Diante disso, e segundo Vattimo, o que vai ocupar Nietzsche é o homem diante do tempo. Trata-se de pensar uma outra relação temporal na medida em que só através dela a humanidade poderia sair do problema do eterno retorno, que tolhe a sua capacidade criativa e o leva ao que chamou de *doença histórica*, que como já citamos, surge na *Segunda Consideração Intempestiva*, ou *Da utilidade e desvantagem dos estudos históricos para a vida*.

Para Vattimo, a saída para este problema encontra-se num sonho de *Zaratustra* que no alto da montanha avista uma porta a partir da qual saem duas estradas em direções opostas, no entanto, esse é o ponto que suscitou as mais variadas interpretações até aqui, cada uma das estradas não desaparece no infinito, mas unem-se no umbral da porta: como um círculo, do eterno retorno. Passado e futuro unem-se justamente aí. E o que nos diz Zaratustra? “\_Olhe para este instante”<sup>119</sup>. Trata-se da oportunidade para o despertar histórico e do instante oportuno que o promove.

Seria na compreensão da eterna interligação das estradas a que chamamos passado e futuro que teríamos uma noção temporal histórica distinta, dada pelo instante em que nenhuma das duas aparece como possível sem relação intrínseca com a outra. E daí em diante, circularmente, se reunindo a cada instante, superaríamos a separação histórica entre passado e futuro. Separação que Nietzsche interligou inexoravelmente ao *espírito de vingança*. Este só seria superado, na vontade de potência, uma vez compreendido o círculo do eterno retorno, aqui traçado de um modo abreviado.

Por outro lado, Nietzsche estabelece uma diferenciação entre os historiadores e sobretudo distanciando-se do pensamento dos progressistas de 1789, homens como o Marquês de Condorcet, considerado o último dos Iluministas. O filósofo e matemático era um fervoroso crente do historicismo progressista, sobre o qual elaborou algumas teses. Redigiu o *Ensaio de um quadro histórico do espírito humano*, para conceber a ideia de um progresso, racionalista,

<sup>118</sup> Ibid., p. 6-12.

<sup>119</sup> Ibid., p. 42-3.

cuja filosofia deveria acelerar, tendo em vista um processo de superação humana dado pelo pressuposto acúmulo de conhecimentos. Para ele existia uma matemática social, passível de ser apreendida e conduzida a bom porto, mais iluminado, ou segundo ele, menos obscuro. Diante desse como de outros apóstolos do sentido histórico humano, Nietzsche descreveu-os do seguinte modo:

O olhar para o passado os impele para o futuro, acende a sua coragem para manter-se por mais tempo em vida, inflama a esperança de que a justiça ainda está por vir, de que a felicidade está sentada por detrás da montanha para a qual estão se dirigindo. Estes homens históricos acreditam que o sentido da existência se iluminará no decorrer de um *processo*. Assim, apenas por isto, eles só olham para trás a fim de, em meio à consideração do processo até aqui, compreender o presente e aprender a desejar o futuro impetuosamente.<sup>120</sup>

A estes otimistas do futuro Nietzsche opõe os defensores da sabedoria trágica, estes saberiam que “o passado e o presente são um e o mesmo, isto é, em toda a multiplicidade tipicamente iguais: enquanto onipresença de tipos imperecíveis, dá-se inerte a composição de um valor igualmente imperecível e eternamente igual em sua significação”<sup>121</sup>.

Nietzsche preparava ainda um combate a todo o ideal ascético, fosse ele cristão ou socialista, já que, para ele, ambos inibiam a vontade de potência e as forças positivas da vida em detrimento de seus ideais. Eles seriam por isso, aos olhos de Nietzsche, homens de ressentimento, seres vingativos de toda a espécie, que por isso atentam contra os felizes. Com eles, a saúde se torna doença, as virtudes se transformam em defeitos, suas vontades idiossincráticas tornam-se realidade política fruto do ressentimento. Nesse sentido agem, tanto o cristão que “enlameia o mundo”, ao sonhar um paraíso posterior, quanto o socialista que “denigre a sociedade” e sonha com uma imaginada revolução, no sentido de um ajuste de contas. Nietzsche explica como o socialismo segue “como o visionário irmão mais novo do despotismo”, cujos esforços são reacionários. “Pois ele deseja uma plenitude de poder estatal como até hoje somente o despotismo teve, e até mesmo supera o que houve no passado, por aspirar ao aniquilamento formal do indivíduo: o qual ele vê como um luxo injustificado da natureza, que deve aprimorar a transformar num pertinente *órgão da comunidade*.”<sup>122</sup> (). Ele vai mais

<sup>120</sup> Nietzsche, F. *Segunda Consideração Intempestiva*, II, § 1 apud VATTIMO, G., *Diálogo com Nietzsche*, p. 87.

<sup>121</sup> Ibid. Estes seriam os prolegómenos das visões de Sils Maria (*Para além do bem e do mal*) e ainda, claro, o nascimento do *Eterno Retorno*.

<sup>122</sup> NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano*, §473,

longe e continua demonstrando como, tendo desprezado os tribunais religiosos, o socialismo deverá se estabelecer pelo terror, sob pena de perecer. Em todo o caso, o ponto é homem diante do tempo, o *Eterno Retorno*. Ou seja, uma outra noção temporal, sobre o instante.

Regressemos a Benjamin que, por outro lado, está também ocupado com a questão de abertura da história e conversa com Horkheimer a esse respeito. Numa carta de 16 de março de 1937<sup>123</sup> Horkheimer argumenta que:

A afirmação do inacabamento é idealista se nela não está contido o acabamento. A injustiça passada aconteceu e está consumada, acabada. As vítimas de assassinato foram assassinadas de fato...Se levarmos o inacabamento a sério, teremos de acreditar no Juízo Final...Quanto ao inacabamento, talvez exista uma diferença entre o positivo e o negativo, de forma que somente a injustiça, o terror e as dores do passado são irreparáveis. A justiça, as alegrias e as obras comportam-se de maneira diferente em relação ao tempo, pois seu caráter positivo é amplamente negado pela fugacidade das coisas. Isto vale, sobretudo, para a existência individual, na qual não a felicidade, e sim a infelicidade é selada pela morte.<sup>124</sup>

A morte sela a infelicidade e toda a infelicidade é alvo da morte. Benjamin reflete como pode ser considerado que a história não é apenas uma ciência, mas uma forma de rememoração. É através dela que se pode escutar o lamento. E ver como o que a ciência estabeleceu “pode ser modificado pela rememoração. Esta pode transformar o inacabado (felicidade) em algo acabado, e o acabado (o sofrimento) em algo inacabado. Isto é teologia”<sup>125</sup>. Aqui, debatemo-nos com uma velha questão teológica, segundo a qual Benjamin esclarece: “na rememoração, porém, fazemos uma experiência que nos proíbe de conceber a história como fundamentalmente ateológica, embora tampouco nos seja permitido tentar escrevê-la com conceitos imediatamente teológicos”.<sup>126</sup>

Não se pode obliterar a uma concepção histórica as suas diretrizes teológicas, e por isso ela não pode ser ateológica, nem tampouco teológica. Não existe um messias. Mas antes uma dialética que suspende e retira do horizonte humano a idéia de progresso, já que este está “fundamentado na idéia de catástrofe. Que as coisas continuam assim, eis a catástrofe”<sup>127</sup>. Assim, o que, em termos de imagem

<sup>123</sup> Aqui a nossa referência é uma citação de Benjamin em *Passagens*, (N 8,1) e o comentário à citação.

<sup>124</sup> Ibid.

<sup>125</sup> Ibid.

<sup>126</sup> Ibid.

<sup>127</sup> BENJAMIN, *Passagens*, N 9 a, 1.

dialética poderia, satisfazendo as “exigências de Goethe”, “revelar uma síntese autêntica, o fenômeno originário da história”<sup>128</sup>?

No mais ínfimo projeto benjaminiano encontramos as imagens das memórias involuntárias. Jeanne Marie Gagnebin retorna ciclicamente ao pensamento sobre a memória e a história a partir de Benjamin. E, a filósofa distingue alguns aspectos da teologia:

(...)a teologia não é uma construção especulativa dogmática, mas, antes e acima de tudo, um discurso profundamente paradoxal. Trata-se de um discurso ou saber (*logos*) que, de antemão, tem consciência de que seu objeto- Deus (*Theos*)- lhe escapa, pois está muito além (ou aquém) de qualquer objetividade. Assim, a teologia seria o exemplo privilegiado da dinâmica profunda que habita a linguagem humana quando esta se empenha em dizer verdadeiramente seu fundamento, em descrever seu objeto e, não o conseguindo, não se cansa de inventar novas figuras e novos sentidos. Por certo, nem todos os discursos humanos seguem a regra de uma impossibilidade transcendental e constitutiva de apreender o próprio objeto. Mas tal paradigma de um discurso que se define por sua insuficiência essencial, constituindo-se positivamente em redor dessa ausência- um paradigma oriundo da teologia-, habita o cerne da tradição filosófica e poética(...) Convém observar, aliás, que se Deus é o primeiro e, talvez o mais radical desses significados insondáveis e indizíveis, ele não é o único. Nem a beleza do mundo nem o sofrimento humano podem verdadeiramente ser ditos. O uso correto da teologia lembraria assim, contra a *hybris* dos saberes humanos, que nossos discursos são incompletos e singulares, e vivem dessa preciosa fragilidade.<sup>129</sup>

Esse seria o sentido do uso da teologia benjaminiana, especialmente aquela que se prende ao recurso das narrativas históricas, ao uso da memória na história coletiva e os exercícios de lembrar e rememorar. A memória pessoal é a via pela qual a memória coletiva acede aos mais recônditos lugares do pensamento e da ação. Através dela, constitui-se uma outra via de acesso aos lugares e objetos históricos, esquecidos e oprimidos, ou seja, um novo conceito de história que compreendesse a memória pessoal enquanto uma experiência coletiva e não uma vivência isolada. O olhar atento de cada um atenta para detalhes que dizem respeito a outros e nessa medida merecem ser considerados pelo pensamento da experiência e da rememoração como parte de uma história coletiva.

Assim, *Eingedenken* (não perder de vista, não esquecer, rememorar), *Erinnerung* (recordação, lembrança) e *Gedächtnis* (memória), são termos que na língua alemã remetem a diferentes relações com a memória e são usados para

<sup>128</sup> Ibid., N 9 a, 4.

<sup>129</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Teologia e messianismo no pensamento de Walter Benjamin”, pp. 193-94.

distinguir dois aspectos. Por um lado remetem à recordação, à lembrança, e por outro lado dirigem-se ao sentido lato da memória que inclui o esquecimento. Para nos aproximarmos rapidamente de dois termos explorados por Proust e Benjamin como memória voluntária e memória involuntária. Esta última remete ao esquecido, àquilo que permanecendo inacessível voluntariamente é passível de reaparecer a qualquer instante. Um instante que reconhece, seguindo o próprio interesse filosófico de Benjamin o caráter coletivo e político da rememoração.

Colocar tais lembranças (oprimidas) no panorama da memória individual e histórico nos aproximaria de Walter Benjamin, leitor de Friedrich Nietzsche e Marcel Proust, para quem a vida depende da memória, mas também do esquecimento, já que é no momento de sua reaparição involuntária que uma determinada imagem do passado pode ser “finalmente vista”. É na medida em que desaparece e reaparece que a imagem se torna potencialmente ativa.

Para Benjamin a rememoração inclui ainda o inaudito e o sem expressão. Trata-se de uma importante formulação crítica sobre a teoria do conhecimento e do historicismo (que pressupõe uma crença no progresso da humanidade por um movimento de continuidade e de um tempo vazio e homogêneo). O que o nosso autor procurará rebater com todas as suas forças. Diz-nos que “O progresso não se situa na continuidade do curso do tempo e sim em suas interferências, onde algo verdadeiramente novo se faz sentir pela primeira vez, com a sobriedade do amanhecer”<sup>130</sup>. A pertinência da questão reside no ato da própria lembrança para o sujeito da memória e, por conseguinte, da ação revolucionária que advirá.

Encontramos um diálogo entre a concepção da história benjaminiana com a *Segunda Consideração Intempestiva* pelos tipos de relação com a vida histórica aí apresentados. Para Nietzsche, a problemática vida histórica tenderia a um confinamento de relações monumentais, antiquárias e críticas – e também, diz-nos, citando Goethe numa carta a Schiller em dezenove de dezembro de 1798: “De resto me é odioso tudo o que simplesmente me instrui sem aumentar ou imediatamente unificar minha atividade”<sup>131</sup>. O que aqui é visado é o valor e a falta de valor da história para a vida e a abdicação de tudo o que lhe é supérfluo. No sentido da afirmação da existência que encontramos tanto em Nietzsche quanto em Benjamin. Embora o primeiro faça uma apologia do esquecimento, Benjamin

<sup>130</sup> Cf. BENJAMIN, *Passagens*, N 9a, 7.

<sup>131</sup> Ibid.

persegue a idéia de que a vida depende de uma memória involuntária do passado esquecido, por intermédio de imagens dialéticas. O historiador materialista depende delas para fazer explodir a continuidade histórica. Segundo o nosso autor, é nessa explosão que surge o objeto histórico uma vez que o materialista histórico não visa inseri-lo numa historiografia linear, mas justamente retirá-lo desse confinamento recriado de forma empática.

O materialista histórico arranca o objeto dessa produção contínua que procura esconder os momentos revolucionários a fim de domá-los sob uma apologia.<sup>132</sup> Para Benjamin o exercício desse materialismo está claro: "precisa renunciar ao elemento épico da história"(...) ele faz explodir a continuidade homogênea de uma época impregnando-a de presente (*ecrasita*)<sup>133</sup>.

Ao contrário da tendência historicista e de uma extrema rigidez fronteira entre saberes, para Benjamin trata-se de abarcar, singularmente, campos prismáticos no interior de uma concepção histórica que os contemple, sem perder de vista a densidade do estranhamento entre eles. Lembramos que assimilar o elemento estranho (que pode ser tanto um fragmento quanto uma memória involuntária) está nos antípodas do método empático historicista<sup>134</sup>. Romero Freitas, salienta-o, ao afirmar que:

A empatia é, portanto, um álibi que oculta a incapacidade de estranhamento, isto é, o temor do "sem expressão". A originalidade de Benjamin está em rejeitar a empatia não apenas por razões metodológicas, mas por perceber nessa identificação mais do que um erro psicologista: essa feliz harmonia entre consciências oculta o problema da dominação; ela é, na verdade, um encontro entre os dominadores de duas épocas distintas.<sup>135</sup>

Esta questão é extremamente relevante para Benjamin uma vez que o estranhamento, ou o infamiliar<sup>136</sup>, obriga a redimensionar o próprio conhecimento que o método empático eclipsa na empatia. Retomando a sua visão monadológica, ela reflete como uma câmera de espelhos facetados, onde se incluem os aspectos estranhos, ignorados e desconsiderados por um tipo de visão preocupada com um

<sup>132</sup> Cf. Ibid, Caderno N, sobre a *Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso*.

<sup>133</sup> Cf. Ibid., *Passagens*, N 9 a, 6.

<sup>134</sup> Sobre esta distinção ler Romero Freitas: In: FREITAS, R. estranhamento ou empatia? Notas sobre o conhecimento histórico de Walter Benjamin, p. 94-102.

<sup>135</sup> Ibid., p. 98.

<sup>136</sup> Para usar uma expressão feliz da recente tradução de Freud, *O infamiliar* [Das Unheimliche], 2019.

único plano cuja voz dominante reduz a experiência por sua unilateralidade, como faz a visão empática do historicismo.

Diante disso, esse campo prismático, político e social, incluiria o lado estranho, oculto da memória, tal como a análise freudiana incluía as imagens encobridoras. Mas, precisamos perguntar: não estaríamos a aumentar o problema do excesso da história para a vida, a sua doença, segundo Nietzsche? Ou seja, talvez para defender a memória individual, válida na memória coletiva, em um outro modelo histórico, subjetivo, mas nem por isso menos verdadeiro, isso não sobrecarregaria a própria vida a ponto de sufocá-la? Inclusive impedindo-a de viver a não ser remetendo ao passado e ao sentido histórico desse passado? Não. E Benjamin responderia tratar-se de imagens que permitem sempre legibilidade e não histórias encobridoras. Por isso precisamos das imagens. Elas perfuram os discursos e engendram novas possibilidades de experiência. Tal como a arte também o faz.

## **2.5 Da importância do exercício rememorativo individual para a história**

Ao reunir um conjunto de imagens de infância, Benjamin procura incorporá-las dialeticamente na memória coletiva.

A esse propósito lembramos um pequeno texto de Benjamin:

OBJECTOS PERDIDOS. O que torna incomparável e irrepetível a primeira visão de uma aldeia, de uma cidade no meio da paisagem, é o fato de nela o que está longe vibrar numa estreita ligação com o que está próximo. Ainda não se fizeram sentir os efeitos do hábito. Mal começamos a orientar-nos, logo a paisagem desaparece como a fachada de uma casa quando entramos nela. Ainda não ganhou preponderância através da constante exploração, transformada em hábito. Assim que começamos a orientar-nos no lugar, nunca mais aquela primeira imagem poderá ser reconstituída. (...) <sup>137</sup>

O hábito transforma a relação com a paisagem, absorve-a. O que faz diminuir aquela estreita relação entre o que está longe com o que está perto, que Benjamin considera antes do movimento em direção ao objeto futuramente alvo de um hábito. E, muito embora aquela imagem não possa ser reconstruída, a vibração experimentada induz uma nostalgia necessária para que o hábito nunca satisfaça inteiramente essa experiência. Falta-lhe aquela vibração relacional que a

---

<sup>137</sup> BENJAMIN, W. “Perdidos e achados”, In: *Rua de sentido único*, p. 42.

infância e a juventude não só conhecem como arremessam contra o hábito do adulto. Nietzsche e Benjamin detectam esses dois lugares decisivos para pensar a nostalgia histórica: o primeiro na juventude e o segundo na infância.

Ao final da *Segunda Consideração Intempestiva*, Nietzsche lembra “os perigos de nossa vida e de nossa cultura provêm então, desses anciãos ressequidos, sem dentes e sem paladar”, diante dos quais “queremos afirmar o direito de nossa juventude, o futuro contra as imagens arruinadas do futuro”<sup>138</sup>, algo que, de outro modo, Benjamin afirma ainda muito jovem, mobilizando em 1913 todas as suas forças contra a *Experiência*, que ele via como uma máscara do adulto que acredita ter já vivenciado tudo e que, por isso, acredita que tudo se repete, hostilizando a juventude. Por sua vez, esta deve lutar contra essa máscara do adulto e perguntar-lhe: “o que ele experimentou? O que quer provar?”. “Ele sorri com ares de superioridade e desvaloriza o que estamos vivendo, age contra a nossa juventude, contra a nossa vontade. Porém, sabemos que à intolerância do filisteu devemos revidar com a generosidade de nossa juventude”<sup>139</sup>.

A juventude é uma espécie de período em que o gozo da infância ainda não foi esquecido e a intolerância do adulto lhe é inconcebível já que para ele tudo é novo. A juventude está nos antípodas de um ceticismo sem esperança e do excesso de história. Benjamin, por seu turno, dando-se conta da “concha vazia” herdada do século XIX, e provido de um certo grau de resistência, contrário ao ceticismo da burguesia, mantém esperança no que as imagens de infância poderiam fazer vibrar no presente. A obra das imagens de infância constitui essa resposta. A infância não diz, ela mostra. A memória dela é indicativa de um ambiente político e social. Tais imagens não foram mascaradas pela experiência nem sublimadas pela voz cansada do adulto. E não se confinam a uma interpretação psicológica nem a formas de dominação.

Benjamin reúne um conjunto de imagens para que, a partir delas, uma outra história possa ser entendida desinteressadamente.

É nessa medida que surgem as teses de 1940. Entre elas, vale lembrar o último dos dois apêndices que se debruça sobre a questão temporal, tão cara a Nietzsche, Proust e Benjamin:

O tempo que os áugures interrogavam para saber o que ele trazia no seu ventre

<sup>138</sup> NIETZSCHE, F., *Segunda consideração intempestiva*, p. 87.

<sup>139</sup> BENJAMIN, W. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, pp. 21-5.



não era certamente visto como um tempo homogêneo e vazio. Quem tiver isto presente talvez possa fazer uma idéia de como o tempo passado foi experienciado na presentificação anamnésica (*Eingedenken*) – exatamente dessa maneira. Como se sabe, os Judeus estavam proibidos de investigar o futuro. Pelo contrário, a Tora e as orações ensinam a prática dessa presentificação anamnésica. Isto retirava ao futuro o seu caráter mágico, que era aquilo que procuravam os que recorriam aos áugures. Mas isso não significa que, para os Judeus, o tempo fosse homogêneo e vazio, pois nele cada segundo era a porta estreita por onde podia entrar o Messias. (B)<sup>140</sup>

Trata-se de um tempo anamnésico, disruptivo, messiânico, sem messias. Lembremos que “o Messias não vem somente como redentor, mas como o vencedor do Anticristo”. Na terceira das *Teses*, Benjamin traduz, segundo essa concepção temporal, o trabalho do historiador materialista como aquele que repõe a esperança. Ressaltando que nem os mortos estarão a salvo se a história continuar o seu longo trajeto positivista onde só os vencedores teriam lugar. Trata-se de um tempo oportuno, o *Kairós* benjaminiano. Aquele que Agamben cita:

“Um rabino, um verdadeiro cabalista, disse um dia: para instaurar o reino da paz não é necessário destruir tudo e dar início a um mundo completamente novo; basta apenas deslocar ligeiramente esta taça ou este arbusto ou aquela pedra, e proceder assim em relação a todas as coisas. Mas este *ligeiramente* é tão difícil de realizar e a medida tão difícil de encontrar que, no que diz respeito ao mundo, os homens não são capazes de fazê-lo e é necessário que chegue o messias”.<sup>141</sup>

Segundo as palavras de Benjamin: “Os chassidim contam uma história sobre o mundo porvir, que diz o seguinte: lá, tudo será precisamente como é aqui; como é agora o nosso quarto, assim será no mundo que há-de vir; onde agora dorme o nosso filho, é onde dormirá também no outro mundo. E aquilo que trazemos vestido neste mundo é o que vestiremos também lá. Tudo será como é agora, só que um pouquinho diferente.” Benjamin vê nessa parábola Hassídica do judaísmo do Leste (que, afinal, se revelou ser uma leitura da Cabala pelo amigo Gershom Scholem), segundo a qual a vinda do messias não corresponderá a uma mudança violenta do mundo, mas a um ligeiro deslocamento.

João Barrento reflete que “Esta ideia vem na linha do citado *Fragmento teológico-político* em que o reino messiânico (que mais não é do que a nostalgia de felicidade no mundo- ou, poderíamos acrescentar, o tempo da infância) é visto como presente na ordem da imanência (como em Kafka, quando sugere que o

<sup>140</sup> Id., *O anjo da história*, p. 20.

<sup>141</sup> AGAMBEN, G. *A comunidade que vem*, 1990.

Juízo Final acontece já aqui)”<sup>142</sup>. Benjamin, leitor de Kafka, trabalhava já há alguns anos sobre um método para se chegar a esta nova relação histórica, um deslocamento de perspectiva sobre o objeto histórico no tempo oportuno, como uma mônada alojada na memória que se reflete no presente. Em contrapartida, “Uma época que já não consegue transfigurar de raiz as suas posições de dominação não poderá entender a transfiguração de que beneficiaram as posições de dominação do passado”<sup>143</sup>.

Este exercício, de transfiguração, dado, por exemplo, diante de uma imagem do passado, no presente, não só interromperia o fluxo da catástrofe contínua como ajudaria a reconhecer no presente uma potência originária e crítica, caras ao nosso autor. Como seria o caso das memórias de infância, cujo salto originário (*Ursprung*) decorre abrindo perspectivas no presente, o que se aproximaria da figura errante e nostálgica que não se deixa dominar pela nostalgia mas a transforma. Um contador de histórias é um guardador de imagens que ele sabe transformar em novas histórias.

Para se tornar narrador há que se encontrar uma voz que lembra. E, de fato, desde *Experiência e indignação*<sup>144</sup> que Benjamin faz notar a perda de voz, de ter o que contar. E não só se perdeu a voz, perdeu-se também a faculdade de escutar. O que o contar histórias reunia anteriormente e foi esquecido.

Freud e Benjamin apontam para a perda de experiência que a guerra instaurou: o *trauma* e o *choque* traduzem-na nessa dupla incapacidade de lembrar e contar. No entanto a psicanálise de Freud e a rememoração de Benjamin apontam para os estímulos da fala e da escuta para fazê-los perdurar. Fazem-no numa tentativa de que a fala e a escuta possam ganhar outras circunstâncias sociais, nomeadamente, difundir a esperança de uma experiência perdida.

No consultório o analista dialoga através da escuta e estimula o narrador de si. Benjamin dirige-se também aos esquecidos e os oprimidos pelas próprias lembranças, abandonados pelo estado, endividados, desempregados, à deriva esperando encontrar algum sentido para as suas experiências. O que eles têm a dizer? Quem se interessaria pelo que podem narrar na banalidade dos seus dias.

<sup>142</sup> BARRENTO, J., *Limiares sobre Walter Benjamin*, 2013.

<sup>143</sup> BENJAMIN, W. *O anjo da história*, p. 156.

<sup>144</sup> Id.. “Experiência e indignação”, In: *O anjo da história*.

Benjamin respondeu ao citar Pascal: “ninguém morre tão pobre que não deixe algo para lembrar”. E, ele mesmo procede às lembranças mais comuns, as da infância, como um dado coletivo. A análise é também uma arte de compartilhar imagens que ainda não encontraram forma de linguagem.

Benjamin aponta para uma arte da nostalgia. Nessa arte, as pequenas e as grandes imagens, os pequenos e grandes feitos, ganham relevo e promovem um encontro com a nostalgia. Encontro, segundo ele, necessário e social. Porém, há que atender aos perigos desse encontro e preparar-se para sobreviver a ele, sem deixar de vislumbrar nisso uma réstia de esperança. Essa esperança liga-se inexoravelmente às imagens dos mortos, das experiências de vida que deixaram na memória dos vivos que conservam também a sua nostalgia. A nostalgia mantém em certas imagens da memória. Benjamin traz notícias dessa outra relação nostálgica no seu projeto da *Infância berlinense: 1900*<sup>145</sup>. Ela difere daquela que Benjamin apresenta numa passagem de *Experiência e indigência*:

Pobreza de experiência: a expressão não significa que as pessoas sintam a nostalgia de uma nova experiência. Não, o que elas anseiam é libertar-se das experiências, anseiam por um mundo em que possam afirmar de forma tão pura e clara a sua pobreza, a exterior e também a interior, que daí nasça alguma coisa que se veja.<sup>146</sup>

O filósofo reflete sobre uma indigência que nada lhe resta a não ser exibir-se. O diagnóstico impressiona duplamente: por aquilo que reflete sobre uma época e por estender essa época até aos nossos dias. Uma vez que ele não deixa de apresentar um caráter antecipatório do universo virtual que hoje repete as mesmas informações ao infinito vazio a sua pobreza. Mas, Benjamin está preocupado em salientar que existe uma exibição da indigência de experiência, não pela sua nostalgia, mas pela nostalgia da sua inexistência. O que está em causa é antes de mais uma vontade de esquecer, aliada ao sofrimento e ao cansaço da vida moderna que se mostra cada dia mais árdua pela inflação, pelo desemprego, pelas sucessivas deslocações à procura de trabalho e desenraizamento dos cidadãos do seu passado campesino. Portanto, há também nesse sentido uma nostalgia por experiência, mas diferente daquela que se conhece na cidade. A passagem de uma vida manual a outra tecnológica foi demasiado rápida, do artesanato à mecanicidade dos gestos, as mudanças foram abruptas. Talvez a necessidade de

<sup>145</sup> BENJAMIN, W. “Infância Berlinense: 1900”. In: *Imagens de pensamento*.

<sup>146</sup> Ibid. p. 73.

mostrar a pobreza venha daí, em querer mostrar que se perderam várias artes, várias habilidades, que foram suplantadas pelas máquinas e agora, além desse esquecimento, as mãos estão vazias, sem nada para fazer, nem para contar.

## 2.6 A historicidade da experiência e a memória involuntária: Benjamin e Freud

“Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo são, desde há vinte anos, aquilo que sempre haviam sido”<sup>147</sup>. A sentença de Paul Valéry prenuncia em grande medida o interesse de Benjamin sobre a notabilidade de uma transformação vivencial paradigmática do espaço e do tempo na cidade. Por um lado, decorrente do deslocamento do campo para a cidade e, por outro, por um amontoado de informações e acontecimentos. A multidão e a anonimidade promoviam um afastamento da antiga experiência e impunha-se uma reação aos *choques*. Esses sucessivos choques ocupavam o homem pela vivência das máquinas e das fábricas. Edgar A. Poe traduz essa mudança numa imagem: o *Homem na multidão*<sup>148</sup>. Ambos estão próximos das análises de Benjamin sobre a modernidade que entra em crise. Como salienta Eran Dorfman:

Esse sentimento de crise foi conhecido, afirma Benjamin, por numerosos filósofos a partir do fim do século XIX, que tentaram superá-lo reaprendendo a “verdadeira experiência”, “por oposição àquela que se manifesta na existência normatizada e desnaturada das massas submetidas à civilização” (Benjamin, *Œuvres* III, p. 331). Benjamin critica implicitamente esses “filósofos da vida”, como Dilthey, Jung e, sobretudo, Bergson. Este último, apesar da importância maior do seu trabalho, desconhece a Historicidade da experiência e da memória. Bergson busca a duração, a experiência espontânea e viva, mas, exatamente por isso, segundo Benjamin, ele negligencia a razão de ser de sua própria filosofia, a saber, a crise (ancorada na história) da experiência moderna, experiência “não hospitaleira e eneguedecida que é própria da época da grande indústria” (332). Bergson fecha seus olhos face a esta experiência e desde então ele não faz senão prolongá-la, tornando-a ainda mais em crise.<sup>149</sup>

Dorfman pergunta que caminho toma Benjamin para dar resposta ao sentimento de crise generalizado e estabelece relações férteis entre a filosofia e a psicanálise, fazendo uma incursão pela literatura e ancorando em Baudelaire e

<sup>147</sup> Este pequeno trecho pertence a *Pièces sur art*, Paris, (s/d), pp. 103-104. “La conquête de l’ubiquité” e é citada por Benjamin como epígrafe ao texto sobre a *Obra de arte*.

<sup>148</sup> O conto, editado em 1840, conta a história de um homem convalescente, “feliz simplesmente em respirar” diante ao homem anônimo na multidão sempre em mudança.

<sup>149</sup> DORFMAN; Erin., “Benjamin e Freud: a repetição do choque”, pp. 45-54.

Proust. Algures entre a sensação do choque e uma resposta involuntária da memória, eu diria, que Benjamin encontrou uma resposta plausível.

No célebre texto *A obra de Arte na Era de sua reprodutibilidade Técnica*<sup>150</sup>, uma análise memorável da modernidade, o filósofo berlinense apõe a arte à mudança de paradigma da própria arte: ele propõe-se pensar o cinema como uma forma de psicanálise dos tempos modernos. E tratava de perceber rupturas decisivas na percepção e na experiência que ocorriam promovidas pela técnica e os seus choques. Daí que o autor comece por salientar que nem os prognósticos de Marx dariam conta de tais mudanças.

A perspectiva teórica de Benjamin visava uma aproximação da arte e da técnica no sentido de tornarem propícias à percepção lacunas que anteriormente não se viam. É nessa medida que o autor vai apresentar o tema da perda da aura na obra de arte, as experiências da pintura e da escultura suplantadas pelo cinema sonoro e pela reprodução de obras de arte. As imagens adquiriam uma dimensão primeira, uma vez que não já não era necessário ver uma obra autêntica para ter-se conhecimento da sua imagem. Muito embora Benjamin reflita que quanto mais reproduções se fizer de uma obra mais esta se torna autêntica.

O que Benjamin visava pensar diz respeito às condições de possibilidade para uma análise diante da mudança de paradigma da experiência da vida moderna. É assim que para além de vários artistas, fotógrafos, cineastas e escritores fundamentais para a sua análise – Baudelaire está no centro dos textos sobre a Modernidade. Benjamin parece seguir na mesma direção que a psicanálise freudiana. E muito se vem pensando nas relações entre a pesquisa dos dois autores, já que alguns conceitos se aproximam, especialmente a partir de *Psicopatologia da vida cotidiana* (1901), quando Freud começa a demonstrar como o inconsciente se expressa no cotidiano e no funcionamento da mente humana como um todo e está patente nos gestos comuns. E se estenderia não apenas aos sonhos e aos sintomas psicopatológicos como ao dia-a-dia. Nesse estudo, ele vai pensar os *atos falhos* como formas de expressão do inconsciente ao nível da linguagem, do esquecimento e do comportamento. O *ato falho* (*Fehlleistung*) revela-se como um lapso da memória inconsciente que interrompe

---

<sup>150</sup> BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *A modernidade*. Usaremos a sua terceira versão de 1937/38 na tradução de João Barrento. A primeira versão data de 1935.

uma normalidade do curso das ocorrências e leva a pensar nelas como o desejo reprimido que se torna presente.

No início do ensaio sobre a Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, Benjamin cita a *Psicopatologia da vida cotidiana* para aproximá-la das operações cinematográficas que poderiam trazer visibilidade e reflexão sobre as ocorrências bem como as suas interferências, como formas de resistência à lineariade dos acontecimentos.

O trabalho de Benjamin e Freud aproxima-se também por um entendimento não-linear da história e da memória involuntária, que é fragmentária e relapsa, porém importante.

Não sabemos se Benjamin leu o artigo *Lembrar, repetir, perlaborar* (*Erinern, Wiederholen, Durcharbeiten*) publicado em 1914<sup>151</sup>. Nele Freud introduz sucintamente a psicanálise e alguns dos seus procedimentos fundamentais como exercícios terapêuticos da lembrança. Esses exercícios vão desde a catarse de Breuer, a hipnose, até ao lembrar aleatório que o analista vai colmatar, detectando a resistência de certas lembranças (traumáticas) do analisando. Freud começa por citar as distinções do processo psicanalítico desde a catarse. Não se trata de induzir uma regressão até chegar a uma versão fidedigna da cena traumática a fim de produzir um efeito sintomático, repetitivo e promover ocorrências (*Einfälle*) semelhantes, através da hipnose. Nesse caso o objetivo era lembrar e *ab-reagir* por meio do estado hipnótico e, posteriormente, tinha de se inferir aquilo que o hipnotizado não conseguia lembrar e assim contornar a resistência. Aceitar tais ocorrências e superá-las, para além da crítica do analisando, tornava-se uma tarefa inerente a este processo, graças ao qual, como revela Freud se tomou coragem para avançar com um novo método - da análise das resistências, mostrando-as ao analisando -, sendo que após essa visada, o analisado inclui as coisas que havia esquecido. Esta mudança, sem o recurso à hipnose corresponderia a um avanço no exercício da psicanálise e na sua aceitação social. E assim também a lembrança ganhava especial preponderância no espaço comum. Freud clarifica a importância do lembrar no processo de análise:

O lembrar então, configurava-se de modo muito simples naqueles tratamentos hipnóticos. O paciente transportava-se para uma situação anterior, que ele parecia nunca confundir com a situação presente, informava os processos psíquicos delas,

---

<sup>151</sup> A primeira publicação foi no *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, t. 2, n.6, p. 485-491.

até onde haviam permanecido normais, e acrescentava o que poderia resultar da transformação dos processos então inconscientes para conscientes.<sup>152</sup>

Note-se que o método de indução para a lembrança assenta na própria lembrança e é, portanto, consciente. O mesmo não acontece digamos com as imagens relevadoras que possam surgir em meio a este processo e que invariavelmente se mostram relevantes no mesmo. Quando Freud refere que o analisando não confunde a situação que tentará reproduzir e aquela do presente quer com isso dizer que o esforço é voluntário, o processo parte de imagens voluntárias e só depois advirão outras, involuntárias, como aquelas que se mantinham bloqueadas até então. E acrescenta: “O esquecimento de impressões, cenas e vivências geralmente se reduz a um ‘bloqueio’ delas. Quando o paciente fala desse ‘esquecido’, raramente ele deixa de acrescentar a seguinte afirmação: ‘Na verdade, eu sempre soube disso, mas não pensava nisso’”.<sup>153</sup> Quer dizer, não se lembrava que tinha esquecido. Tais lembranças sofrem uma mudança de valoração durante o processo e clarifica-se que essas imagens, antes inacessíveis não pareciam ter a mesma importância que têm depois. Nessa transformação, o analisando é surpreendido pelo seu próprio esquecimento e por não ter pensado até aí na importância disso que ele esqueceu.

Não deixarei de notar a proximidade deste método com aquele outro que começamos por rever no início do capítulo e que se atribui ao poeta Simônides de Ceos. Nos dois casos, trata-se de um esforço consciente e voluntário por lembrar certas memórias aparentemente triviais, mas que ao fim de um certo tempo mostram a sua importância inconsciente. Contudo, salienta-se uma diferença desse método: ao estimular a memória voluntária, ele desencadeia lembranças involuntárias, o que complementa um processo de análise pelo qual tanto Freud quanto Benjamin se interessam.

Freud cita a importância da catarse de Breuer e o termo está ligado a *kátharsis* (κάθαρσις) que Aristóteles emprega na *Poética*<sup>154</sup> ao designar a purgação e a purificação da alma ocasionadas pela experiência da Tragédia. Segundo Aristóteles pela forma dramática da representação na Tragédia descrevem-se incidentes que despertam emoções fortes, como a piedade e o temor, paixões que

<sup>152</sup> FREUD, S., *Fundamentos da clínica psicanalítica*, p. 152.

<sup>153</sup> Ibid.

<sup>154</sup> ARISTÓTELES, *Poética*, p. 37.

pela sua intensidade expurgam e libertam. A música também era considerada uma arte catártica porque ela não só desperta as emoções fortes como apresenta aspectos terapêuticos.

Aristóteles definia a tragédia como uma medicina. Uma medicina que produz o alívio das almas de suas paixões fortes, uma vez que se não fossem curadas fariam padecer as suas vítimas. Aristóteles salienta que:

O sentimento que se apresenta em certas almas de forma violenta existe, de certo modo, em todas. Por exemplo, a piedade e o temor, e ainda o entusiasmo, pois esta paixão também produz suas vítimas. Mas, sob a influência das melodias sagradas, quando sentiram os efeitos dessas melodias, vemos tais almas, que foram excitadas até ao delírio místico, restauradas, como se tivessem encontrado a cura e a purificação. O mesmo tratamento deve ser aplicado aos que estão inclinados para a piedade, para o terror ou outra paixão, bem como a todos os outros, desde que sejam susceptíveis de padecer tais paixões. Todos esses necessitam ser purificados de algum modo e suas almas necessitam ser aliviadas ou satisfeitas.<sup>155</sup>

A importância da arte dramática está no seu enredo, por um lado, e por outro na presença. A escuta permite aceder a uma voz que tem um poder sobre as emoções. Catártica, a transmissão emocional por via da voz escutada, aproxima aquele que diz e aquele que sente. E a proximidade (das emoções) promove a distância (auto-curativa). Este exercício de distância e proximidade promovido pela arte adquire então o aspecto de uma medicina, individual e coletiva.

Marilena Chauí lembra ainda que:

A tragédia tem uma finalidade educativa e formadora do carácter e das virtudes, por isso deve suscitar no espectador paixões que imitem as que ele sentiria se, de fato, os acontecimentos trágicos acontecessem e devem, a seguir, oferecer remédios para essas paixões, fazendo o espectador sair do teatro emocionalmente liberado ou capaz de liberar-se do peso de suas emoções. O espectador deve aprender, pela imitação (pelo espetáculo oferecido), o bem e o mal das paixões, o que podem fazer de terrível ou benéfico para os humanos.<sup>156</sup>

A catarse está ligada à lembrança da experiência pessoal e coletiva. E ela une a todos. É a lembrança que conecta a percepção da tragédia com a vida daqueles que imaginam que, o que ali decorre, poderia acontecer com eles. O que desperta as emoções que ali se purgavam.

Depois da Tragédia, a lembrança adquire maior relevância no plano terapêutico das paixões e libertação dessas emoções. Sendo assim, sem a

<sup>155</sup> Apud CHAUI, Marilena. *Introdução à história da filosofia: dos Pré-socráticos a Aristóteles*, 1994.

<sup>156</sup> CHAUI, M., *Introdução à história da filosofia*, p. 338-9.



Tragédia, como lidar na modernidade com a limitação do esquecimento e das lembranças? A análise freudiana e a rememoração benjaminiana tomam em parte essa tarefa.

Freud faz uma digressão por aquilo que designou de lembranças encobridoras (*Deckrinnerungen*) e afirma que nelas “não apenas se perpetuou muito do essencial da vida da infância, mas sim tudo o que é essencial. Precisamos apenas saber extraí-lo através da análise”<sup>157</sup>. E o que são as lembranças encobridores para o processo de análise?

No Verão de 1897, Freud começou o processo de auto-análise e, nessa data, faz as primeiras referências às *Deckrinnerungen*. Elas aparecem nas cartas enviadas a Fliess, posteriormente, como uma de 25 de maio de 1899<sup>158</sup>.

Freud estava interessado na memória da infância, uma vez que a infância tem um inestimável valor para a vida dos adultos, embora estes afirmem com regularidade que não se lembram dela. Pelo menos não tanto quanto gostariam, dada a nostalgia que parecem sentir ao referir-se ao pouco que lhes resta.

Freud estava atento a todas as lembranças e em especial as que surpreendem pelo fato de terem sido esquecidas. Mas Freud detém-se noutros problemas das lembranças, uma vez que elas surgem de forma fragmentária, por vezes, juntando partes de várias diversas ou umas substituindo outras. Tal como nos sonhos, Freud afirma peremptoriamente que “O sonho é um ressurgimento da vida anímica infantil já suplantada”<sup>159</sup> e que certas imagens aparecem de forma alegórica: isso em vez daquilo. Como interpretar tais lembranças torna-se o grande desafio do analista.

Num artigo de 1897 Freud detém-se nas lembranças encobridoras (*Deckrinnerungen*) a partir da análise de um questionário feito a 123 pessoas. É a partir da coleta desses relatos realizados pelos Henri que Freud reflete que:

Eles relatam que o conteúdo mais freqüente das primeiras lembranças da infância constitui-se, de um lado, das situações de medo, vergonha, dor física etc. e, de outro, de acontecimentos importantes como doenças, mortes, incêndios, nascimentos de irmãos e irmãs etc. Poderíamos, portanto, inclinar-nos a presumir que o princípio que rege a escolha das lembranças é o mesmo, tanto no caso de

<sup>157</sup> FREUD, S., *Fundamentos da clínica psicanalítica*, 2017, p. 153.

<sup>158</sup> Os leitores das cartas a Fliess encontrarão muitas abordagens à presente discussão. Ver, também os comentários sobre as fantasias no Rascunho M, de 25 de maio de 1897, e na Carta 66, de 7 de julho de 1897. As lembranças encobridoras analisadas no Capítulo IV da edição de 1907 de *Sobre a Psicopatologia da Vida Cotidiana* (1901b) remontam a esse mesmo verão de 1897.

<sup>159</sup> FREUD, S., *Interpretação dos sonhos*, cap. VII.

crianças quanto de adultos. É compreensível - embora esse fato mereça ser explicitamente mencionado - que as lembranças retidas da infância evidenciem, necessariamente, a diferença entre o que desperta o interesse da criança e o do adulto.<sup>160</sup>

A partir desses depoimentos Freud detecta que o interesse implícito numa imagem nem sempre consciente, nem sempre nítida, debruça-se sobretudo por ocorrências drásticas. Mas nem sempre é assim e algumas vezes as recordações de infância incluem cenas triviais. Com elas algo se evidencia: que esse interesse se revela por um quadro imagético que inclui o sujeito numa ação e isso acontece frequentemente nas cenas de infância. Segundo Freud, nas recordações de infância o sujeito vê-se quase sempre numa determinada cena, como no teatro agora em imagens; enquanto nas lembranças de sua vida posterior, ele recorda a cena, mas sem se incluir.

Em *A psicopatologia da vida cotidiana* no capítulo sobre *As lembranças da infância e as imagens encobridoras*, o psicanalista indaga sobre a natureza dessa inclusão/exclusão num tipo de recordação que é essencialmente visual. Embora nem todos se recordem desse modo imagético, na maioria das vezes as cenas decorrem na lembrança como no sonho, num quadro vivo. Elas têm um interesse visual que merece ser pensado, o que faremos a partir das imagens de infância de Walter Benjamin.

Voltando ainda para os depoimentos, Freud analisa a existência de memórias associadas a eventos emocionantes, porém isso não nos surpreende, pelo menos não tanto quanto lembranças pueris, especialmente quando se encontram rodeadas de outras inegavelmente marcantes e que permanecem esquecidas. Esse é o caso apresentado por um dos entrevistados que tem a imagem de uma cena comum da sua infância e que parece ter grande importância para ele: uma mesa posta para a refeição na qual também se encontra um recipiente com gelo. A descrição é detalhista, porém o relator não se lembrava da notícia da morte da avó a ela associada. Não por ele, mas pelos familiares. Um dado marcante para a infância daquele que agora descreve essa imagem cristalina, porém absolutamente longínqua de um acontecimento simultâneo e obliterado. Estas informações contraditórias mostram-se relevantes para Freud. Ele continua:

Agora, entretanto, estamos diante de um fato diametralmente oposto a nossas

---

<sup>160</sup> FREUD, S. *Lembranças Encobridoras* (*Über Deckerinnerungen*, 1899);

expectativas e que fatalmente nos assombra. Somos informados de que há algumas pessoas cujas recordações mais remotas da infância relacionam-se com eventos cotidianos e irrelevantes, que não poderiam produzir qualquer efeito emocional nem mesmo em crianças, mas que são recordados (com demasiada nitidez, fica-se inclinado a dizer) em todos os detalhes, enquanto outros acontecimentos aproximadamente contemporâneos não foram retidos em sua memória, mesmo que, segundo o testemunho de seus pais, tenham-nos comovido intensamente na ocasião. Assim, os Henris mencionam um professor de filologia cuja lembrança mais antiga, situada entre os três e quatro anos, mostrava-lhe uma mesa posta para uma refeição e, sobre ela, uma bacia com gelo. Na mesma época, ocorreu a morte de sua avó, o que, de acordo com seus pais, foi um rude golpe para o garoto. Mas o atual professor de filologia não tem nenhuma recordação dessa perda; tudo de que se lembra daqueles dias é a bacia de gelo.<sup>161</sup>

O que está em causa é o esquecimento da morte da avó e não a imagem que ele reteve da mesma época. De um ponto de vista mnemônico essa recordação impressiona, afinal o que uma bacia de gelo fazia em cima da mesa de refeição? De tal forma que essa imagem parece reter algo, talvez a refeição tenha sido interrompida pela triste notícia ou nem tenha se realizado. Pelo que a imagem congelou do mesmo modo que aquele que a narra. E o gelo podia aproximar da sensação física sentida pelo pequeno no momento em que os pais lhe deram a notícia. Não se trata aqui de trazer uma explicação, mas de pensar nas aproximações visuais entre as lembranças e a falta delas retidas numa imagem, um exercício de análise. Freud avança nas leituras: “Um dos sujeitos da investigação dos Henris fez uma tentativa de explicar a ocorrência dessas imagens mnêmicas cuja inocência as torna tão misteriosas, e sua explicação me parece extremamente pertinente”.<sup>162</sup> Continua:

Ele acha que, nesses casos, a cena relevante pode ter sido retida na memória apenas incompletamente, e essa talvez seja a razão de parecer tão pouco esclarecedora: as partes esquecidas continham, provavelmente, tudo o que era digno de nota na experiência. Posso confirmar a veracidade dessa concepção, embora prefira dizer que esses elementos da experiência foram omitidos, em vez de esquecidos. Tenho conseguido com frequência, por meio do tratamento psicanalítico, descobrir as partes que faltam numa experiência infantil, provando assim que a impressão da qual não se reteve mais do que um fragmento na memória, uma vez restaurada em sua íntegra, mostra efectivamente confirmar o pressuposto de que as coisas mais importantes é que são recordadas.<sup>163</sup>

Omitir e esquecer. Freud pretende salientar que as partes que faltam, sugerem uma espécie de *puzzle* em que apenas algumas estão visíveis de forma voluntária. E a

<sup>161</sup> Ibid.

<sup>162</sup> Ibid.

<sup>163</sup> Ibid.

omissão das restantes partes poderia ser dada tanto na imagem guardada quanto na descrição. Porém, parece que a análise freudiana aponta numa outra direcção e que as partes estejam parcialmente ignoradas pelo seu portador e que a descrição da lembrança se dê apenas parcialmente. Ou seja, a memória conserva mas o ato de lembrar selecciona partes, inconscientemente. E o processo de análise ajudaria a trazer outras.

Sugere-se o carácter fragmentário das lembranças e da composição das imagens que elas suscitam enquanto uma memória visual. Uma parte que contém um todo ao qual não se consegue chegar inteiramente e talvez nem seja necessário, uma vez que a experiência já ocorreu e que o fragmento poderia ser suficiente para interligar a experiência passada ao momento presente. Talvez por isso Freud afirme que tudo o que se lembra é importante ainda que sejam fragmentos. Portanto, a ideia de uma imagem encobridora passa para segundo plano. Qualquer lembrança pode ser crucial no processo de análise. Sejam quais forem as imagens, elas dizem mais do que aquilo que se lê. E o que acontece se nos detivermos um pouco em torno dessas imagens? Cito Freud:

É possível distinguir diferentes classes de lembranças encobridoras, conforme a natureza dessa relação. Encontramos exemplos de duas dessas classes entre o que se descreve como as primeiras lembranças da infância - isto é, se incluirmos na categoria de lembranças encobridoras as cenas infantis incompletas, que são inocentes justamente por sua incompletude. Pode-se prever que as lembranças encobridoras também hão de ser formadas de resíduos de lembranças relativas a etapas posteriores da vida. Quem quer que tenha em mente seu traço característico - a saber, que elas são extremamente bem lembradas, mas seu conteúdo é completamente irrelevante - evocará facilmente vários exemplos dessa espécie de sua própria memória. Algumas dessas lembranças encobridoras, versando sobre eventos posteriores da vida, devem sua importância a uma ligação com experiências da juventude que permaneceram suprimidas.<sup>164</sup>

É relevante pensar que a memória da infância é mais frequente que a da juventude. E, apesar dela ser rarefeita, reveste-se de uma grande importância para aqueles que têm acesso a ela. Seja pela análise, seja ainda pela ocorrência espontânea, essas memórias suscitam uma narrativa de si que inclui frequentemente o seu entorno. Geralmente nem se trata de narrar a si mesmo, mas de se tornar presente numa cena memorável que, muito tempo depois revela a sua pertinência. E é por isso que devemos ter em atenção essas lembranças. Como um excelente observador, Freud salientou que:

---

<sup>164</sup> Ibid.

Nossas primeiras lembranças infantis serão sempre um tema de especial interesse, porque o problema mencionado no início deste artigo (o fato de as impressões de maior importância para todo o nosso futuro geralmente não deixarem quaisquer imagens mnêmicas atrás de si) leva-nos a refletir sobre a origem das lembranças conscientes em geral. A princípio, sem dúvida, tendemos a isolar as lembranças encobridoras que são objeto deste estudo como elementos heterogêneos entre os resíduos das recordações infantis. No que concerne às imagens remanescentes, é provável que adotemos o ponto de vista simplista de que elas emergem simultaneamente a uma experiência, como consequência imediata da impressão por ela causada, e que, daí por diante, retornam de tempos em tempos, de acordo com as leis de reprodução conhecidas. Uma observação mais minuciosa, entretanto, revela certos traços que não combinam com essa concepção. Há, sobretudo, o seguinte aspecto: na maioria das cenas infantis importantes e, em outros aspectos, incontestáveis, o sujeito se vê na recordação como criança, sabedor de que essa criança é ele mesmo; no entanto, vê essa criança tal como a veria um observador externo à cena. Os Henris chamam devidamente a atenção para o fato de que muitos dos que participaram de sua pesquisa enfatizaram expressamente essa peculiaridade das cenas infantis.<sup>165</sup>

Trata-se de uma observação sobre um deslocamento peculiar: aquele que aparece na memória está agora a uma certa distância, porém reproduz uma imagem, um quadro, que o inclui, portanto uma cena que ele é capaz de reproduzir. Daí que a observação freudiana ganhe uma nova dimensão: “É como se um traço mnêmico da infância se retraduzisse numa forma plástica e visual em época posterior - na época do despertar da lembrança. Mas nenhuma reprodução da impressão original jamais penetrou na consciência do sujeito”.<sup>166</sup> Ou seja, essa memória foi registrada e narrada como um quadro, uma cena teatral, provida de sentimentos, postos em segundo plano, porém mantendo-se visualmente intacta, como se no momento de que ela trata o sujeito de tivesse afastado de si mesmo e visto diante de uma situação que ele recordará, como a criança que está presente no quadro. Posteriormente, ele retorna a ela, consciente que um tempo decorreu, mesmo se sabendo adulto, permite ver como um infante. Estas nuances levam o analista a questionar a veracidade destas lembranças, embora seja levado a crer, que no fim de contas isso pouco importa, uma vez que tudo aquilo de que se dispõe são essas lembranças; é com elas que o sujeito se depara e o analista deve trabalhar. Esse reconhecimento é relevante no campo da constituição da análise. E Freud conclui que:

O reconhecimento desse fato deve reduzir a distinção que traçamos entre as lembranças encobridoras e outras lembranças derivadas de nossa infância. Com

---

<sup>165</sup> Ibid.

<sup>166</sup> Ibid.

efeito, pode-se questionar se temos mesmo alguma lembrança proveniente de nossa infância: as lembranças relativas à infância talvez sejam tudo o que possuímos. Nossas lembranças infantis nos mostram nossos primeiros anos não como eles foram, mas tal como apareceram nos períodos posteriores em que as lembranças foram despertadas. Nesses períodos de despertar, as lembranças infantis não emergiram, como as pessoas costumam dizer; elas foram formadas nessa época. E inúmeros motivos, sem qualquer preocupação com a precisão histórica, participaram de sua formação, assim como da seleção das próprias lembranças.<sup>167</sup>

A partir daqui a distinção entre recordações encobridoras e outras recordações torna-se menos importante do que a lembrança em si e o material que a constitui. Seja esse material fruto de uma boa reconstituição, seja ele a combinação de duas ou mais lembranças e situações diversas, seja ainda resultante de uma fragmentação ou parte encobridora, o que se salienta pela reflexão freudiana é a importância dessas lembranças.

Vistas como quadros ou imagens essas lembranças adquirem um caráter formativo do sujeito que as cita como suas e um valor proto-histórico uma vez que de alguma forma elas conservam uma memória que inclui relações entre os sujeitos e os objetos. Sempre como um participante ativo, quem lembra, lembra de uma cena que inclui outros, situações e ocorrências que são históricas. Por vezes, esse sujeito vê-se com distância e essa é a maneira pela qual ele relaciona a memória que o inclui como sujeito participante de uma comunidade historicamente desperta pelas súbitas lembranças.

Isso não só aproxima as reflexões de Freud e de Benjamin como traduz a importância das imagens involuntárias enquanto uma memória pessoal que é também uma memória social. É o que nos diz o capítulo IV sobre as lembranças de infância, presente em *Psicopatologia da vida cotidiana*, que Benjamin no conhecido texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. O filósofo aponta para a mudança que a obra freudiana desempenhou no próprio cotidiano: “Depois da *Psicopatologia da vida cotidiana* tudo isto se modificou. Ela isolou e simultaneamente tornou analisáveis coisas que anteriormente navegavam, sem que déssemos por elas, na vasta corrente da percepção.”<sup>168</sup> Ao pensar nas estruturas psicopatológicas Freud estende o inconsciente, mostrando como este se torna presente nas ações mais simples do dia-a-dia. E que a

---

<sup>167</sup> Ibid.

<sup>168</sup> BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.

expressão da mente humana se dá nos sonhos e nos sintomas psicopatológicos como também no cotidiano.

A observação do *Ato falho* (*Fehlleistung*) permite perceber como simples lapsos de linguagem apontam para o não-dito inconsciente ativo da mente. Podemos inferir a partir desse texto que assim como o *Ato falho* aponta para a realização de um desejo inconsciente, as lembranças apontam para o que ainda não foi satisfatoriamente analisado, e encontra o seu lugar no momento em que ocorre.

Benjamin entendeu este processo como um processo histórico, e o tema do despertar encontra aqui a sua plena realização. A tese diz que: “Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo «tal como ele foi». Significa apoderarmo-nos de uma recordação (*Erinerrung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo.”<sup>169</sup> Esta afirmação é uma das chaves para o entendimento da história em Benjamin. O materialista histórico, tal como o filósofo o apresenta, não pode ignorar a importância da recordação uma vez que ela é também um ato de resistência contra o grande esquecimento. O esquecimento é o lugar onde se encontram os oprimidos, os preteridos da história. E a recordação obriga-o a contar o que ela traz à lembrança como algo esquecido agora lembrado: o que modifica o presente. É nesse sentido que J. M. Gagnebin entende a “história aberta”<sup>170</sup> que Benjamin prenuncia na V seção de *Sobre o conceito de história*, que a autora traduz: “A verdadeira imagem do passado passa célere e furtiva. É somente como imagem que lampeja justamente no instante de sua recognoscibilidade, para nunca mais ser vista, que o passado tem de ser capturado.”<sup>171</sup> Essa imagem que lampeja, ou ilumina, traduz-se por uma percepção agora possível, entre o passado e o presente. Não creio que seja o caso de uma simples semelhança, como alega Gagnebin a partir dessa tese. E, não é. Uma vez que pode ser a estranheza que faz reter algo na memória. Pode dar-se o caso de se ver o que nunca se havia visto, inclusive coisas de si mesmo. Daí a pertinência da psicanálise trazer à lembrança imagens que o analisando não percebia e reconhece como marcantes.

<sup>169</sup> Id., *O anjo da história*, Tese VI.

<sup>170</sup> J.M. Gagnebin. “Walter Benjamin ou a história aberta”, p. 16.

<sup>171</sup> BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”. In: M. Löwy. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, p. 68.

Assim, muitas lembranças ficam esquecidas por não se adequarem a uma narrativa dominante, o que em termos históricos seria dado por falta de espaço no discurso do vencedor. Por isso o conceito de empatia deve ser questionado, no sentido de se pensar o que se reconhece na empatia do historiador? A empatia reconhece o lugar do que lhe é estranho e esquecido? Porque até eles podem comunicar-se com o momento presente através de uma imagem, um quadro rememorativo. Daí nasce a diferença entre o trabalho do historiador tradicional e do materialista histórico. Este último tem um interesse nos objetos da lembrança que os outros ignoram.

Regressando à abertura da tese VI quando o filósofo se insurge contra o trabalho realizado pelo historicismo: aquele que acredita de fato trazer uma imagem do passado e ainda o faz pela lente vencedora obliterando os vencidos. Um historicismo que aposta numa narrativa progressista redentora, o filósofo responde com a vinda de um “Messias que superará o Anticristo”<sup>172</sup>. Como R. Tiedmann salientou: “Em nenhum outro lugar Benjamin fala de modo tão diretamente teológico quanto aqui, mas em nenhum outro lugar ele tem uma intenção tão materialista”<sup>173</sup>. Podemos pensar nos operários contra a classe dominante, mas também na opressão da visão de um presente contínuo diante do desastre da história que quer continuar a vencer. Pois bem, Benjamin apõe-lhe outro tipo de historiador. Este está ciente do perigo, atento ao passado e vê a partir dele uma “centelha de esperança” numa imagem que interrompe o fluxo opressor. Encontrar essa imagem permite uma releitura do presente que subitamente o ilumina e protege.

Benjamin tinha um grande projeto sobre o mapeamento do século XIX, seus paradigmas, cuja arte poderia ajudar a situar. No centro de suas análises encontra-se Baudelaire, porque para o filósofo na sua obra crítica encontrava as do século posterior. O seu culminar terá sido a Primeira Grande Guerra. Com a ascensão da burguesia, a troca de poderes, os movimentos após a Revolução Francesa, as barricadas e a reurbanização de Haussmann: que para responder mais rapidamente com as forças repressoras as forças revolucionárias constrói as grandes avenidas no centro de Paris. Mas, esses *boulevards* correspondem a uma

---

<sup>172</sup> Ibid.

<sup>173</sup> Ibid..



Paris em desenvolvimento a outros níveis que Benjamin pretendia reunir no grande livro das *Passagens*.

O marxismo de Benjamin é o da luta de classes, o seu interesse, efetivamente, vai noutra direção. Como bem lembra Löwy: “O que lhe interessa, no passado, não é o desenvolvimento das forças produtivas, a contradição entre forças e relações produtivas, as formas de propriedade ou do Estado, a evolução dos modos de produção- temas essenciais da obra de Marx- mas a luta até a morte entre opressores e oprimidos, exploradores e explorados, dominantes e dominados.”<sup>174</sup> Portanto, para Benjamin trata-se de perceber em que moldes se mantém uma subjugação. E, o simples fato da sua existência seria caso de análise. Ou seja, não se trata de quem vai vencer o fim do curso da história, mas de verificar quem está perdendo nesse curso, nesse entendimento cursivo que destrói e que por isso deve ser interrompido, sem prejuízo nem vítimas, mas terá de se interromper esse fluxo da ideia de que é preciso existir vencedores.

Benjamin sinaliza essa mudança narrativa, na tese III, ao dizer que: “O cronista, que narra os acontecimentos em cadeia, sem distinguir entre grandes e pequenos, faz jus à verdade, na medida em que nada do que uma vez aconteceu pode ser dado como perdido para a história”.<sup>175</sup> Há uma visão da “inteireza do passado”<sup>176</sup> messiânica. Em que sentido? No sentido de uma história universal e de uma redenção messiânica, em que nenhum sofrimento poderia ser esquecido. Assim como no Juízo Final todas as almas serão salvas, o que Benjamin encontra em Leskov enquanto um narrador de qualquer um e salienta através dele um trabalho narrativo em perigo. Leskov seria mesmo o seu último exemplo? As reflexões de Benjamin acerca do contador de histórias desempenham um marco desafiador a partir do qual outros contadores podem constituir-se. Em que sentido isso seria possível? Ao orientar a atenção para as pequenas coisas, as lembranças e as memórias encobertas que, por vezes, retornam. Contando o que a partir delas se torna perceptível, sensível.

Ao visitarmos Scholem na “Cabala” da *Encyclopaedia Judaica* (1932), vemos que *Tikkun*, “designa a restituição, o restabelecimento da ordem cósmica

---

<sup>174</sup> Ibid., p. 59.

<sup>175</sup> Id. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento.

<sup>176</sup> Ibid.,

prevista pela providência divina, graças à redenção messiânica, como volta de todas as coisas a seu estado inicial”.<sup>177</sup>

Leskov e Baudelaire exerceram uma espécie de análise social que remete a uma anterioridade. E através da sua memória é possível criar uma percepção de uma memória de outro modo inacessível. Benjamin e Freud aproximam-se numa espécie de análise possível de decorrer através da literatura. A sua atenção estava nos pequenos esquecimentos que repercutem em maior escala numa outra época da vida, individual e coletiva, e que esta arte pode inscrever historicamente: desviando a atenção do curso da história mecanizada e subjugada à ideia de um vencedor final. Nesta história em que quase todos nasceram vencidos, qual a importância efetiva de narrar? Talvez a de transformar uma vivência individual em uma experiência coletiva.

O próximo capítulo será dedicado ao pensamento da nostalgia. E, ao percurso moderno que levou à percepção de um sentimento de perda generalizado. Atentaremos para as vivências do exílio e as respostas de Adorno, Brecht e Benjamin, sem negligenciar outras como seriam as de um romantismo que se estende até hoje enquanto forma de resistência ao capitalismo.

---

<sup>177</sup> BENJAMIN, W. “Sobre o conceito de história”. In: M. Löwy. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*, p. 55.

### 3 Nostalgia

Para nosso espanto, a palavra nostalgia não se encontra entre as narrativas homéricas. Porquê o espanto? Porque a Odisseia é a epopéia do regresso por excelência. A grande viagem até casa, que constitui o mito do retorno, cujas peripécias revelam em detalhe um Ulisses magnânimo disposto a enfrentar os deuses pelo desejo de voltar. Apesar disso, em *A Odisseia e o dia do retorno*<sup>1</sup>, Bárbara Cassin sustenta que se pode entender a Odisseia como o episódio nostálgico que acompanha Ulisses desde Tróia até Ítaca. Anacronicamente é possível pensá-lo, uma vez que a palavra não existia. Mas é correta a análise de Cassin sobre a nostalgia presente na voz de Ulisses.

Pode-se notar uma errância nostálgica em vários momentos da viagem de retorno, mas ela é especialmente evidente no canto V. Trata-se de um momento crucial da narrativa e por isso merece ser lembrado. A princípio é Calipso quem faz notar a nostalgia de Ulisses quando lhe pergunta: “-Filho de Laertes, criado por Zeus, Ulisses de mil ardis!/Então para tua casa e para a amada terra pátria/queres agora regressar?” (V, §205)<sup>2</sup> Ao que ele responde:

Deusa sublime, não te encolerizes contra mim.(...) Ela é uma mulher mortal; tu és divina e nunca envelheces./mas mesmo assim quero e desejo todos os dias/voltar para casa e ver finalmente o dia do meu regresso./E se algum deus me ferir no mar cor de vinho, aguentarei: /pois tenho no peito um coração que aguenta a dor./Já anteriormente muito sofri e muito aguentarei/ no mar e na guerra: que mais esta dor se junte às outras.<sup>3</sup>

A nostalgia é identificada como uma grande dor. Uma dor suportável na medida que sustenta a esperança de chegar a casa e encontrar a mulher amada. A nostalgia alimenta o desejo de superação das desventuras da viagem e almeja encontrar o seu apaziguamento, para tal, tudo enfrentando diante dos deuses.

<sup>1</sup> CASSIN, B. “A Odisseia e o dia do retorno”. Trad. Vinicius Nicastro Honesko In: Gratuita, nº 2, t. 1, pp. 120-26 [N.T.] Este texto foi proferido como a conferência de Barbara Cassin durante os “Encontros de Fez”, no Marrocos, no âmbito das atividades do “Festival das músicas sagradas do mundo”, organizado pela fundação Espírito de Fez. Foi publicado em CASSIN, Barbara. *L’Odyssée et le jour du retour*. in.: *Le Voyage initiatique avec Giorgio Agamben, Marie Balmay, Karima Berger, Barbara Cassin, Dany-Robert Dufour, Jean-Michel Hirt, Robert Lanquar, Abdelwahab Meddeb, Daniel Mesguich, Jean-Luc Nancy, Max-Jean Zins*. Paris: Albin Michel, 2011.

<sup>2</sup> HOMERO, *Odisseia*, p. 97.

<sup>3</sup> Ibid.

Ao fim de tanto tempo, como Ulisses saberá que se aproxima de casa? Pergunta Cassin encontrando a sua resposta no processo de reconhecimento/enraizamento de Ulisses, uma vez que ele vai sendo reconhecido ao mesmo tempo que vai reconhecendo os sinais de que se aproxima de casa. Segundo a filósofa:

Quando o divino Ulisses enfim desperta na terra de sua pátria, escondida pelas nuvens, ele nada reconhece (XV). É preciso que Atenas a nomeie e mostre-lhe. Como, portanto, reconhecemos sua ilha? Creio que a reconhecemos porque nela somos reconhecidos, isto é, que nela temos sua identidade. Toda a viagem de Ulisses, toda a Odisseia, entraria no motivo da busca da identidade assim como naquele da nostalgia. Ulisses é reconhecido diversas vezes em Ítaca de maneira muito singular. Mas um momento chave, antes de Ítaca, serve de condição e de contraponto a todos os outros. É aquele em que Ulisses compreende sua identidade de “Ulisses” cantada pelas Sereias.<sup>4</sup>

No canto XII a narrativa debruça-se sobre os preparativos da travessia já pressupondo a provação das sereias. O aviso é dado por Circe, após o regresso do Hades, o que por si só constitui um dos mais impressionantes episódios empreendidos por um mortal (afinal ele voltou do mundo dos mortos). É interessante lembrar que, ao avisá-lo, Circe lhe comunica que adiante um deus os lembrará dos perigos que ela já anuncia sobre as feiticeiras que a todos encantam. Portanto, o alerta foi dado para o risco da perda da memória, sempre eminente para um mortal. Mesmo quando se trata da memória que protege a integridade dos corpos. Em seguida, eles comeram, beberam e prepararam-se para enfrentá-las. Em breve, as sereias chamarão Ulisses, pelo seu nome próprio! É relevante notar que à perda de memória corresponde uma perda de identidade, pelo que Ulisses, nesse momento, deve responder sobre a sua própria identidade esquecida e portanto resgatar uma memória antes entorpecida. O aviso serve antes para que ele se torne consciente da importância da memória para poder voltar.

A nostalgia impele-o a uma busca por identidade a partir de referências exteriores como lugares, pessoas, lembranças e portanto ela seria reveladora dessa perda ao longo da viagem e de uma busca por resgatá-la na viagem de retorno. O que impulsiona o desejo e o leva a enfrentar quaisquer adversidades. É curioso seguir a leitura de Cassin que nos lembra a coincidência do que se vai narrar com as palavras de Parmênides que descrevem o ser, portanto o lógos e o nascimento

---

<sup>4</sup> CASSIN, B., “A odisseia e o dia do retorno”, p. 123

da filosofia. O que interligaria a nostalgia e a filosofia. E que importância terá a nostalgia para a filosofia e quais seriam as suas relações com a memória?

### 3.1 O nascimento da nostalgia

Nostalgia é um neologismo composto pela junção das palavras gregas “nóstos” (retorno) e “álgos” (dor). Quanto ao seu significado, surgem duas referências que apontam na mesma direção: uma está patente nos estudos de 1966 realizados por Jean Starobinski e a outra num estudo mais recente de Bárbara Cassin.

Segundo o *Dictionnaire historique de la langue française* o termo aparece em 1678, pela mão do médico suíço Jean-Jacques Harder, justamente para situar a nostalgia como um sofrimento - [mal du pays], *Heimweh* -, que acometia os mercenários no exterior, em particular os guardas suíços do Papa.<sup>5</sup>

A invenção do neologismo foi atribuída ainda a um outro médico, o suíço Johannes Hofer de Mulhouse, dez anos depois. Ele acreditava que a palavra se apresentava ao rosto de uma nova doença que se fazia sentir e se alastrava. Assim, em 1688, em Basiléia, foi apresentada uma tese médica sobre um conjunto de sintomas que constituíam o “mal do século”, a nostalgia.

Como salientou Jean Starobinski no artigo de 1966, *The idea of nostalgia*<sup>6</sup>, o termo foi forjado para dar conta de um sentimento bastante particular que os tratados médicos designavam por *Heimweh*, saudade, *desiderium patriae*.

O estudo de Starobinski surpreende pela pesquisa de um tema tão caro à modernidade, uma vez que aí a nostalgia foi interpretada como uma doença. E a partir de então, ela proliferou a olhos vistos transformando-se numa “epidemia”.

Se a saudade era sentida, mas não nomeada, figuras sorumbáticas e errantes há muito haviam sido descritas na literatura de Shakespeare ou de Cervantes. Mas entendê-la como uma doença coletiva era algo novo. E a partir desse momento, quer fosse o mesmo sentimento errático ou outro parecido associavam-se ao mesmo nome. Portanto, a constatação de que os exilados adoeciam longe de casa não era nova, mas a partir dessa altura na modernidade reuniram-se condições para associar esses afetos a um quadro clínico,

<sup>5</sup> Ibid., pp. 121-2.

<sup>6</sup> STAROBINSKI, JEAN. *The Idea of Nostalgia*, pp. 81-103.

supostamente tratável. E deitaram-se mãos à obra para a tratar, porém a nostalgia perdurou.

Se, como vimos no caso de Ulisses, estava claro que a saudade de casa se tratava pelo regresso a casa, no século XVI experimentaram-se tentativas de tratamento de outro tipo, que pretendiam substituir o retorno. E, por que razão vários médicos se dispuseram a procurar um remédio para a nostalgia?

Existia um grande interesse no tratamento dos saudosos, sobretudo por parte dos governantes e dos chefes militares, uma vez que a nostalgia abatia os soldados. E, não raras vezes, eles abandonavam suas funções e desertavam, o que constituía um “enorme prejuízo” pela perda de equipamentos neles investidos.

O sucesso do termo foi tal que acabaria por entrar no *Dictionnaire de l'Académie* em 1835, cem anos antes de Walter Benjamin o invocar no sentido que o levou a escrever *Infância Berlinense: 1900*.

A pesquisa de Starobinski permite-nos seguir a invenção de uma doença a partir da sua conceituação, munida pela linguagem que não só a nomeava como difundia, o que acabaria por se tornar um “mal temível”. Assim, a nostalgia que era uma resposta local, irradiou até se tornar tão famosa quanto mal amada. Rapidamente, a nova palavra atravessou fronteiras e se fixou em diferentes línguas. Da sua transversalidade até à sua vulgarização, ela chegaria até nós como um diagnóstico bastante comum e, por isso, não devemos desprezá-la. Especialmente se percebermos que poderá ser usada para fins políticos.<sup>7</sup> Mas, o que se pretende designar na sua menção? O que se quer dizer quando se cita a nostalgia enquanto um quadro clínico ou um estado de ânimo e de desânimo? E, ao que se remonta ao se referir um tal estado, pensando agora na sua hora natal?

O que seria um caso isolado entre os soldados de uma província suíça tornava-se cada dia mais notório, especialmente para olhos curiosos e científicos. O número de nostálgicos aumentava à medida que aumentavam as experiências do exílio que crescia em quantidade e gênero. Assim, já não eram só os soldados que se tornavam nostálgicos mas quem se deslocava e vivia agora nas metrópoles. Mas as preocupações médicas concentravam-se ainda em minimizar a saliência da

---

<sup>7</sup> Sobre este assunto, ler um artigo bastante esclarecedor sobre os usos políticos da nostalgia, de Stacey Novack, “The politics of nostalgia” de 2016, onde sustenta a sua instrumentalização por parte de Trump e na sua campanha “Make America great again”, que pode ser encontrado em <http://www.publicseminar.org/2016/11/the-politics-of-nostalgia/>. Consultado a 02.06.2018

saudade no corpo dos soldados e de todos aqueles que se encontravam ao serviço no estrangeiro; dos marinheiros levados à força pelos barcos ingleses; ao mesmo tempo que diferentes grupos sociais manifestavam nostalgia e eram ignorados. Inicialmente, eram os serventes militares e domésticos, mas tão logo se verificava nos provincianos deslocados para as cidades. Contudo os sinais desta sintomatologia foram analisados.

Segundo Starobinski, a interpretação de Hofer recorre a uma noção clássica do *imaginatio laesa* e interliga a nostalgia a uma psicossomática greco-latina:

A nostalgia nasce de um desarranjo da imaginação, donde resulta que o suco nervoso sempre toma uma só e mesma direção no cérebro e, por isso, apenas desperta uma só e mesma idéia, o desejo do retorno à pátria (...). Os nostálgicos só são tocados por poucos objetos externos, e nada supera a impressão que causa neles o desejo do retorno: enquanto no estado normal a alma pode se interessar igualmente por todos os objetos, sua atenção à nostalgia é diminuída, ela só sente atração por muito poucos objetos e se limita a quase uma só idéia. Admitirei de bom grado que existe aí uma parte de melancolia, pois os espíritos vitais, fatigados pela idéia única que os ocupa, se esgotam e provocam representações errôneas.<sup>8</sup>

A descrição é elucidativa e procura enunciar a proximidade e uma possível distinção entre a nostalgia e a melancolia, uma vez que dá conta de uma passagem de estados de ânimo nostálgico-melancólico pelas alterações de representação. Se uma está ligada a uma ideia fixa, longe do lugar em que se encontra, a outra já ultrapassou o exercício reflexivo da ideia de retorno e fixou-se no passado dessa ideia. Uma é repetitiva e pela repetição desencadeia o cansaço e um desânimo generalizado identificado como um estado melancólico, sem direção e sem desejo.

Trata-se de uma distinção entre o desejo por um objeto definido (ainda que ele seja diferentemente traduzido, identificado especificamente como desejo da pátria, da casa, da mãe, etc.) e um desejo indefinido ou mesmo totalmente abstrato e delirante, irrealizável. A melancolia não dá conta do objeto de desejo. Algo que estaria próximo do que Freud analisou como um processo transitório do luto<sup>9</sup>, uma vez que se torna impossível satisfazer a vivência do luto ou a aceitação da perda de objeto sem a transferência do desejo para a dor da perda. Apesar do luto nunca ter sido considerado uma doença uma vez que se considera aceitável a

<sup>8</sup> Apud STAROBINSKI, J., *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*, p. 235.

<sup>9</sup> Sobre a transitoriedade e o luto, ver mais adiante a seção 3.4 deste trabalho “Notícias do exílio: Luto e melancolia”.

origem da dor dada a perceptibilidade da impossibilidade de satisfazer um desejo de voltar.

Várias foram as interpretações da nostalgia, desde as afetivas até a especulações mais experimentais, que salvaguardavam a honra e o patriotismo dos jovens soldados, afastados à força dos braços de suas mães, até a buscas científicas para uma paixão moral.

Ao fim de um século de discussão aceitava-se a existência de duas hipóteses: “a influência moral sobre o físico e a influência do corpo sobre a alma”<sup>10</sup>.

Em 1710, Theodor Zwinger relata a profunda tristeza que acometia os militares suíços ao serviço na França e na Bélgica quando escutavam determinada melodia: “uma certa cantilena rústica, ao som da qual os camponeses suíços fazem pastar seus rebanhos nos Alpes”.<sup>11</sup> O caso foi relatado por Starobinski que adianta: “Essa Kühe-Reyhen, essa *Ranz des vaches*, tem o poder de avivar abrupta e dolorosamente a lembrança da pátria.”<sup>12</sup> A melodia tornara-se especialmente funesta entre aqueles que eram afastados de casa, de modo que os oficiais se muniram de outras medidas e acabaram por proibir e punir severamente aqueles que assobiavam ou ousassem trautear a cantilena. Certo é que os soldados continuavam a adoecer e a desertar. Por seu turno, os chefes militares respondiam dizendo que até desculpariam as febres provocadas pela doença, mas não as deserções. Cito: “Para os capitães, que equipavam pessoalmente seus homens, às vezes com grandes despesas, uma deserção significava a perda do capital investido. Era preciso tomar todas as medidas contra essa idéia fixa, que incitava o soldado a voltar para a sua terra ou morrer.”<sup>13</sup> Portanto, a nostalgia sentida fazia com que os soldados comuns se aproximassem de Ulisses, já que eles estavam dispostos a enfrentar qualquer desafio e a morrer, não na guerra e enquanto soldados, mas na deserção e pelo regresso. E muniam-se de todas as artimanhas possíveis para consegui-lo.

Percebe-se o antagonismo existente entre a nostalgia e o avanço do capitalismo. A febre nostálgica constituía não apenas uma forma de resistência,

---

<sup>10</sup> Id., p. 236

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ibid., p. 238



como também representava uma perda de capital investido nos homens ao serviço do estado. E assim não havia lugar para sentimentos dramáticos que diminuíssem as prestações em nome da pátria, a mesma pela qual choravam. Mas assim, tornava-se necessário reconhecer o valor desse choro e o patriotismo era exaltado para que não fossem vistos como covardes, mas homens corajosos que mereciam ser curados de uma “fraqueza” assim naturalizada, a fim de desempenharem bem as funções militares. E, contra todos os esforços, a nostalgia aparecia não apenas nesses homens obrigados a sair da pátria para a defender, como nos homens e nas mulheres que estavam sendo levados a sair de casa em busca de trabalho. Uma história da modernidade teria de incluir uma história desses movimentos que desencadearam a era nostálgica. Então, o tão almejado progresso encontrava agora uma força de atrito, real e resistente, que exibia não só a doença, como também a pobreza e a tornava uma ameaça efetiva e que, levada a extremos, desencadearia até a morte.

A nostalgia não se manifestava somente enquanto uma resistência à vida moderna e ao capital por ela difundido, como exibia uma outra pobreza, a da condição humana, que lhe cabe.

Em 1933, Walter Benjamin analisa de forma pungente a coroação da pobreza como um *status* da condição humana moderna. Em *Experiência e indigência*<sup>14</sup> o filósofo salienta duas pobreza: aquela que cria condições que levam a uma extrema indigência; e uma vez chegados a essa nova indigência nada resta para além de a exibir como algo digno da condição humana pelo vazio de experiência em que se encontra. Assim a pobreza tornava-se uma arma que movimentava os povos em busca de melhores condições de vida, até pela ascensão da técnica chegar na máquina de guerra e a exibição dessa pobreza acaba por se tornar um *modus operandi* daqueles que a usam para dirigir e controlar os mesmos povos. E, no caso das cidades a busca por emprego, por uma identidade ou até a dignidade, começava a ser arregimentada por uma estrutura econômica e social que privilegia o capital. Enquanto a moeda decaía junto com ela decaíam outras formas de valor, como as que existiam em comunidades ancestrais com sistemas de troca perfeitamente sustentáveis.

---

<sup>14</sup> BENJAMIN; W. “Experiência e indigência” In: *O anjo da história*.

Enquanto os homens da ciência buscavam uma tentativa de cura racionalista para a nostalgia, outros percebiam nela um estado de ânimo que poderia ser entendido política e historicamente e, não por um acaso, a nostalgia se tornava o mote pelo qual o romantismo floresceria no século seguinte.

Gostaria de deter-me um pouco mais sobre a relação entre a nostalgia e o exílio para perceber a sua manifestação moderna, profícua para o pensamento filosófico, simultaneamente moderno e anti-moderno, fundador de uma resistência crítica anti-capitalista.

### 3.2 O exílio

É inegável a relação entre a nostalgia e o exílio. O que define o exílio é um descolamento físico ou mental, um estar fora do lugar de pertencimento, geralmente forçado. Esse deslocamento resulta no distanciamento de um objeto de desejo, a que se chama casa, cidade, pátria, como também língua materna, objeto amado. No caso de Ulisses trata-se de Penélope. Penélope é identificada como a mulher amada, mas também como aquela que oferece o sentimento de pertencimento a uma casa, um lugar. Como está explícito na resposta dada a Calipso. Penélope é também aquela que envelhece, associada um tempo mais lento, sedentário, que acalma as dores e as atribulações do viajante, do tempo efêmero dos acontecimentos, do nomadismo forçado. Assim, o exílio de Ulisses está repleto de memórias que o orientam em direção ao reencontro de Penélope. É ela que, tecendo, dá visibilidade à irreversibilidade do tempo em suas características humanas: a urgência e a espera, a arte e a natureza, o envelhecimento, a mortalidade. Essas características ligam-se à capacidade de rememorar: Penélope é aquela que fia e desfia, tece a memória que acompanha a narrativa desde as suas peripécias fundamentais, como o mito que se remete à memória.

Mas, no que toca ao exílio, algo mudou desde então? Não cabendo responder por inteiro a esta questão, gostaria de situar o nosso estudo no entrelaçamento entre nostalgia e o exílio, como o sentimento de perda ou afastamento forçado, que interliga uma vivência individual a uma experiência coletiva. O que caracteriza em parte a vivência da perda na modernidade e a

experiência que habita na literatura, seguindo na direção das *Palavras Prévias* de Walter Benjamin, palavras que deram origem ao nosso estudo.

As palavras de Benjamin prefiguram o entrelaçamento em questão:

No ano de 1932, quando me encontrava no estrangeiro, começou a tornar-se claro para mim que em breve teria de me despedir por longo tempo, talvez para sempre, da cidade em que nasci. Por mais de uma vez tinha sentido, no mais íntimo de mim, que o procedimento de vacinação me era benéfico. Guiei-me por essa intuição também nesta nova situação e apelei deliberadamente àquelas imagens que no exílio costumam despertar mais fortemente a nostalgia (...).<sup>15</sup>

Ao apelar deliberadamente às imagens que despertam mais fortemente a nostalgia, Benjamin opera com essas imagens a nostalgia de modo a conseguir sobreviver ao que ele antevê ser o maior de todos os sentimentos no exílio. Ou seja, ele já antecipa a maior das perdas de experiência e auto-administra uma vacina para essa perda precavendo e guardando aquilo que resta da memória de infância. Desde então, podemos notar que a nostalgia e o exílio não pararam de surgir.

Mais recentemente, no Inverno de 1984 e na revista britânica *Granta*, Eduard Said publicou uma definição do exílio em meio ao que consideramos ser uma boa reflexão diante de diferentes exílios, desde os que aparentam ser uma suposta escolha, até às bárbaras e mais desastrosas desterritorializações. Na sua lúcida descrição diz que: “o exílio baseia-se na existência do amor pela terra natal e nos laços que nos ligam a ela- o que é verdade para todo o exílio não é a perda da pátria e do amor à pátria, mas a perda inerente à própria existência de ambos”.<sup>16</sup> A pátria e o amor à pátria deixam de existir a partir do momento em que aqueles que a amam se tornam exilados. E, nesse caso, essa é uma forma de acabar com ela. Então, o sentimento de perda torna-se mortal e nem sequer uma nova espécie de luto poderá consolar os exilados uma vez que nunca transformarão o seu desejo numa dor já que essa dor se transforma numa revolta.

Said pensava no exílio dos palestinos. Em todo o caso, como seria possível lidar com esse sentimento de perda? É uma pergunta que Benjamin dirigia oportunamente: como diminuir o ritmo da perda de experiência?

Said salienta uma certa identificação com o nacionalismo, de modo que ambos, exílio e nacionalismo, funcionariam como na dialética hegeliana, “senhor

<sup>15</sup> Id. “Infância Berlinesse: 1900” In: *Imagens de pensamento*, p. 73.

<sup>16</sup> Reflexões sobre o exílio p. 66

e escravo”, como opostos que “informam e constituem um ao outro”.<sup>17</sup> Said refletia sobre como os primeiros estágios dos nacionalismos se constituem em situações de perda e separação, do que se considera ser uma legitimidade originária territorial, “um modo de viver legítimo”.<sup>18</sup> No mesmo texto, pergunta: “Como, então, alguém supera a solidão do exílio sem cair na linguagem abrangente e latejante do orgulho nacional, dos sentimentos coletivos, das paixões grupais?” E, ainda, mais a fundo, se seriam entre si extremos opostos com atributos intrínsecos, inseparáveis e alienantes. Said acrescenta:

No fim das contas, o exílio não é uma questão de escolha: nascemos nele, ou ele nos acontece. Mas, desde que o exilado se recuse a ficar sentado na margem, afagando uma ferida, há coisas a aprender: ele deve cultivar uma subjetividade escrupulosa (não complacente ou intratável).<sup>19</sup>

Apesar do exílio não ser uma escolha, ele exige uma decisão diante de um conjunto de perdas associadas a uma perda originária. Por isso, o autor defendia a possibilidade de uma “etnocracia”<sup>20</sup> e a “consciência de si mesmo de um indivíduo que tenta entender por que a história de palestinos e judeus apresenta certos padrões próprios; por que, apesar da opressão e da ameaça de extinção, um determinado *ethos* permanece vivo no exílio”.<sup>21</sup> Com isso Said não estava a defender que o exílio tem privilégios, mas propondo uma alternativa a um pensamento de massas, que atravessa a modernidade e tolhe a vida moderna, subjetiva e contrária a formatações mais ou menos industrializadas e refinadas pela maquinaria cada dia mais pesada. Curiosamente, Said salientava o caso de Adorno, em *Minima Moralia*, o que veremos seguidamente. As *Reflexões de uma vida mutilada* mostram como o exilado se confronta com um mundo “secular e contingente, onde as pátrias são sempre provisórias”<sup>22</sup>. Desse modo, lendo Erich Auerbach, Said encontra também um monge saxão do século XII que afirmara:

Portanto, é fonte de grande virtude para a mente exercitada aprender, pouco a pouco, primeiro a mudar em relação às coisas invisíveis e transitórias, de tal modo que depois ela possa deixá-las para trás completamente. O homem que acha doce o seu torrão natal ainda é um iniciante fraco; aquele para quem todo o solo é sua terra natal já é forte; mas perfeito é aquele para quem o mundo inteiro é uma terra estrangeira. A alma frágil fixou seu amor em um ponto do mundo; o homem forte estendeu seu amor para todos os lugares; o homem perfeito extinguiu isso.

<sup>17</sup> SAID, E., *Reflexões sobre o exílio*, p. 55.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Ibid., p. 64.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Cf. Ibid., p. 65.

A alma frágil fixa a sua nostalgia num ponto, o homem forte estende-a a todos os lugares e o perfeito superou-a. Não podemos saber se Benjamin conhecia essa reflexão. Porém sabemos que ao apelar deliberadamente para as imagens mais nostálgicas, ele auto-administrava uma vacina através delas. E podemos perguntar se com isso ele não estaria a ensaiar uma reflexão desse tipo. Por isso, decidimos reler algumas outras obras do exílio e pensamos em três casos: Adorno, Benjamin e Brecht. Três respostas ao exílio que nos trazem notícias de como eles lidaram com a nostalgia.

### 3.3 Três exílios

Se a narrativa homérica acompanha o retorno de Ulisses até Ítaca, ela dá conta das aventuras e desventuras de um longo exílio. E, se o tema não é novo, ele tem surgido cada vez mais dado que as formas do exílio têm sido ampliadas pela técnica, o que nos leva a perguntar sobre que relação existe entre o exílio e o avanço da técnica na modernidade e de que modo poderíamos enfrentá-lo, senão conhecendo melhor aqueles que responderam inequivocamente a essa questão?

Bárbara Cassin descreve o exílio a partir de Eneias de Virgílio: “aquele que ao fugir carrega a sua pátria”<sup>23</sup>. E remonta a *ex-solum*, ao que é *hors-sol*, fora ou removido da terra. Adivinha-se que os exilados são forçados a descobrir a “sua terra” à distância.

O exílio encerra um distanciamento inexorável do que se considera a sua casa, um lugar de pertencimento, seja ele temporário ou definitivo. O exilado não pode prever a duração do seu exílio, nem se ele terá fim. Ao exilado só é dado a conhecer os efeitos desse deslocamento e uma vivência em parte incerta, um distanciamento do familiar, de uma tradição, de uma língua, de uma morada. Nesse sentido, podemos notar que o convívio com o infamiliar aumenta na mesma proporção que o afastamento, prova-o uma vasta literatura nascida sob o signo do exílio. Nesse sentido tornou-se relevante revisitar essa literatura. Escolhemos para isso três autores por estes terem-se manifestado claramente sobre a experiência a que foram sujeitos e responderam a ela, legando obras que nos permitem esboçar

---

<sup>23</sup> CASSIN, Bárbara. *Nostalgia; When are we ever at home?*, pp. 29-30

um pensamento comum. Apesar de cada um desses autores ter-se exilado em países muito distantes, eles provêm do mesmo infortúnio histórico: a perseguição nazista e a precipitação da Segunda Guerra Mundial e têm em comum uma crítica ao avanço da técnica levada até à máquina de guerra.

O ritmo que caracteriza a modernidade impôs-se sobre os modos de vida nas metrópoles e rapidamente se expandiu através dos choques culturais às restantes comunidades, rurais e artesanais, agora reféns dos modos de vida industrializados que não cessaram de se auto-produzir.

As obras destes autores deixam em evidência o descarte social e humano efetuado pela massificação técnica. É notório que ela produz certos tipos de exílio, não apenas aquele que tem expressão em um individualismo massificado ou do homem isolado frente a uma máquina. Mas, podemos observar um exílio social, hoje exposto em redes que circulam digitalmente sem parar.

Adorno, Benjamin e Brecht deixaram-nos um legado crítico. Nele refletem profundamente sobre o desdobramento da técnica e sobre perdas irremediáveis para a experiência (*Erfahrung*) até a instrumentalização fascista. Estes autores viveram o exílio forçado e, por diferentes vias, tornaram visível a violência ideológica que permitiu a ascensão de um *Führer*.

Diante desse horizonte sombrio, em 1932, Walter Benjamin antevendo o pior começou a preparar *Infância Berlimense: 1900*<sup>24</sup>; durante a guerra e no pós-guerra, nos EUA, Adorno redigia as *Minima Moralia*<sup>25</sup> e Brecht, à deriva por vários países europeus, escrevia *Conversa de refugiados*<sup>26</sup>, entre muitas obras marcantes desse período. Estas obras nos colocam diante de uma situação paradigmática: uma Alemanha dividida pela catástrofe e o avanço capitalista.

Ao mesmo tempo que estes autores viam a técnica isolar os sujeitos, uma enorme coletividade se aglomerava, neutralizada social e politicamente pelo trabalho, pelo cansaço e pela ideologia tecnicista. À medida que as forças hitlerianas tomavam forma e função, o horizonte dos intelectuais e artistas mostrava-se cada vez mais obscuro e longínquo. O exílio tornou-se inevitável, porém notório.

---

<sup>24</sup> BENJAMIN, W. “Infância Berlimense: 1900”. In: *Imagens de pensamento*.

<sup>25</sup> ADORNO; Theodor. *Minima Moralia*. Lisboa: Ed. 70. Trad. Artur Morão, 1988.

<sup>26</sup> BRECHT, B., *Conversas de Refugiados*, 2017.

Numa era tão dependente tecnologicamente como a nossa, distanciada pelo excessivo número de recursos e tão carente de afetos, se aproxima daquela em que viveram estes autores. Por isso, pretendemos pensar como esses escritos testemunham a experiência do exílio, sobre a proximidade entre eles e o distanciamento ideológico sobre a técnica que fizeram notar. Exílios existem hoje em rede e dão-se a ver todos os dias, embora estejam eclipsados por imagens, o que nos faz pensar nas palavras de Benjamin sobre a (dupla) pobreza de experiência: “a expressão não significa que as pessoas sintam a nostalgia de uma nova experiência. Não, o que elas anseiam é libertar-se das experiências”.<sup>27</sup> O que procuram? Um mundo em que possam exhibir a sua pobreza como algo digno de nota. Nos antípodas dessa pobreza de experiência encontramos Adorno, Benjamin e Brecht, exilados, sem garantia de futuro, contudo mantendo uma percepção, uma reflexão e uma resposta para o problema.

### 3.3.1 Adorno e o exílio crítico

Quando redigiu *Minima Moralia*, Adorno já se encontrava nos EUA, país que o filósofo nunca aceitou como seu, recusando tanto o modo de vida ideologicamente difundido, quanto a sua repercussão no universo acadêmico, que a seu ver, reproduzia o modelo político e econômico. Por isso, a atenção do autor estava dirigida para fora dali, muito embora as críticas explícitas que dão o tom deste compêndio aforístico em muito devam à cultura industrial norte-americana. Aliás, a cultura industrial que dará lugar à célebre designação “indústria cultural”, cunhada por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*<sup>28</sup>, escrita na mesma época, para distinguir, criticamente, a transformação radical da vida comandada pela técnica e contra a barbárie induzida pela mesma.

Às portas do Fordismo, da massificação do estilo de vida regido pelo ritmo das máquinas, a sedução da técnica, a sua exibição redentora e o consumo desenfreado pareciam dar resposta aos anseios modernos.

Fora do âmbito político e social, que contestava, Adorno criava assim, a seu modo, condições para viver no exílio. As suas dificuldades nunca foram as financeiras, mas as intelectuais que constroem o pensamento. Apesar disso,

<sup>27</sup> BENJAMIN, W. “Experiência e indigência.” In: *O anjo da história*, p. 77.

<sup>28</sup> ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max, *Dialética do esclarecimento*, 1985.

outros anseios se tornavam sensíveis. Entre os exilados fazia-se notar a violência a que estavam sujeitos.

No capítulo sobre *A indústria cultural: o Esclarecimento como mistificação das massas*, Adorno e Horkheimer afirmam que:

A violência da sociedade industrial instalou-se nos homens de uma vez por todas. Os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los. Cada qual é um modelo da gigantesca maquinaria econômica que, desde o início, não dá folga a ninguém, tanto no trabalho quanto no descanso, que tanto se assemelha ao trabalho.(...) Inevitavelmente, cada manifestação da indústria cultural reproduz as pessoas tais como as modelou a indústria em seu todo.<sup>29</sup>

A indústria cultural é vista como um filtro por onde passa o mundo inteiro<sup>30</sup> e fornece um modelo para o modo de vida. Ora, como contrariar essa tendência? Como dar conta dessas transformações sociais enquanto uma direção que atenta contra a própria vida? Uma vez que se subjugue aos formatos da técnica e esta ao mercado financeiro, por sua vez especulativo e ao serviço da economia. Na medida em que a técnica serve a economia, ela vai eliminando postos de trabalho, direcionando a mão de obra para onde for mais lucrativa financeiramente ou conveniente politicamente. Veja-se a deslocação das periferias para os centros industriais, a desertificação de cidades inteiras, a transmigração da produção para países cuja moeda é mais barata. A concorrência econômica tem gerado cada vez mais guerras e os exílios proliferaram. O que fazer diante desse cenário desastroso?

Com as *Minima Moralia* Adorno retoma uma herança filosófica aristotélica<sup>31</sup> para a moral de todos os dias. Trata-se de uma nostalgia filosófica, orientada para a vida, mas não aquela que se gasta no consumo, na produção e dependência com os encargos cotidianos. Esta nostalgia é aquela que o capitalismo instrumentaliza em seu favor uma vez que tenta compensá-la oferecendo-lhe vários produtos.

Trata-se de salvar o particular do universal informe, massificado, o sujeito em suas dimensões sociais e antropológicas, sejam psicológicas ou estéticas, na sua forma de uma experiência constituinte e afirmar a singularidade da existência.

<sup>29</sup> Ibid., p. 105.

<sup>30</sup> Cf. Ibid., p. 104

<sup>31</sup> Refiro-me à *Magna Moralia*, atribuída a Aristóteles juntamente com a *Ética a Eudoro* e *Ética a Nicômaco*. Embora seja controversa a data da obra, *Magna Moralia* pode ser estudada juntamente com as duas obras de referência.



Só que, como viu Adorno, contra Hegel, as novas formas de vida espelham-se no individualismo, o jogo do universalismo aglutinador e fascista. E, notemos-lhe a coragem, Adorno especifica pela própria experiência, na condição de intelectual isolado pelo exílio forçado, em 157 seções aforismáticas, os perigos proeminentes de uma vida guiada pela técnica. O filósofo não poderia ser mais claro nas dificuldades encontradas, no país que se apresenta como a terra das oportunidades, uma casa para os estrangeiros, os EUA. Adorno, rebate essa propaganda descrevendo a vida de um intelectual exilado. Segundo ele “todo o intelectual no exílio é, sem exceção, prejudicado”<sup>32</sup>, e deve começar por percebê-lo antes que a ignorância de sua condição o prejudique ainda mais, ou pior, acabar por descobri-lo em situação de maior fragilidade, quando algo ou alguém tire partido dessa fraqueza. Desse ponto de vista, o exilado vive em um ambiente que lhe é incompreensível e por mais que se apodere das informações relativas a esse ambiente, suas coordenadas e seus pontos de orientação, sendo estrangeiro, estará sempre desorientado.

À medida que este intelectual toma consciência da cultura que o rodeia, especialmente aquela massificada, o seu trabalho que o torna responsável por expor e pensar tais condições cria um fosso abismal, um “hiato irreconciliável”, que permanece ao longo do exílio. No caso do estrangeiro que fala outra língua, esta mantém-no próximo e distante, perto do pensamento nostálgico da língua materna e distante da vida no estrangeiro dada numa nova língua e a sua história cada vez mais longínqua, aparece apenas como uma memória antiga sem parte nesta nova história, que, enfim, não pode concretizar-se uma vez que o isolamento assim o determina.

E como se dá o isolamento? Além da língua que fala ser diferente da que escuta, os seus usos serem divergentes, e os grupos organizados estarem distantes do exilado, este analisa-os de longe, como intransponíveis.

Por mais engajados que estejam os intelectuais no exílio, eles formam entre si uma espécie de segunda camada a que Adorno chama de concorrência. E, para piorar esta situação, diz ele, que entre os expatriados, as relações se encontram mais danificadas do que entre os autóctones. Dá-se lugar a falsidades, distorções de pontos de vista, usos duvidosos da vida privada para fins de uma

---

<sup>32</sup> ADORNO, T., *Minima Moralia*, p. 23.

ostentação, que no fundo exhibe não mais do que a sua pobreza. Em meio a tantas adversidades, diz o filósofo, que “a única ajuda é a perseverante diagnose de si mesmo e dos outros, a tentativa de escapar ao infortúnio pela consciência ou, pelo menos, subtrair-se à sua fatal violência, a da cegueira”<sup>33</sup>. Esta cegueira reflete-se em vários patamares da vida, mas piora no que tange a esfera das relações, especialmente entre aquelas que almejam vantagens e que numa vã expectativa ficam à espera de algo irrealizável. Essa visão, diz Adorno, das possíveis vantagens “é o inimigo mortal da formação de relações humanas dignas”. Podemos imaginar o isolamento a que Adorno se remete durante esse período e de todos aqueles que, nessa situação, procuram alguma espécie de sinceridade<sup>34</sup>.

Adorno esclarece que o exílio promove toda a espécie de degradação das relações, atirando-as muitas vezes para a troca de favores, que são dados e retirados com a mesma facilidade e rapidez, de modo que pouco ou nada se pode esperar de genuíno uma vez que serão sempre alvo de suspeitas, alimentadas pela indignação da situação no estrangeiro.

Esse pequeno texto reflexivo sobre as condições sociais degradadas pela situação do intelectual exilado, desenha o quadro da reflexão adorniana nas *Minima Moralia* que acompanham filosoficamente toda a crítica desenvolvida junto com Horkheimer sobre o esclarecimento. No fundo, o processo de esclarecimento desenha um outro, o do exílio, como uma espécie de reverso da medalha. É afinal, o fundo social que eles vislumbram como imagem do progresso e a vida subjugada à técnica. Em parte, esta relação entre a vida e a técnica segue uma submissão à economia, ideia implementada pelos fascismos do século XX, amplamente desempenhada pela vida burguesa que se dissemina, inclusive, pela transformação do caráter privado em privativo, servindo apenas aos próprios interesses, muitas vezes, duvidosos. Como diz Adorno, a burguesia perdeu a ingenuidade e finge cuidar de seus jardins há muito transformados em lotes. E, que por sua vez, começam a deixar de fora os intrusos, a mesma atitude de distanciamento para com os refugiados políticos.<sup>35</sup> Alegam temor, imaginam o objeto do medo e determinam para ele a sua própria proteção. É de fato de uma

---

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Sobre o declínio da sinceridade, ver o interessante estudo de: DAMIÃO, Carla. *Sobre o declínio da sinceridade; filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin*, 2006.

<sup>35</sup> Cf. ADORNO, T., *Minima Moralia*, aforismo 14.

enorme acuidade perceptiva que leva Adorno a afirmar o alvo dessa imaginação, quando diz. “Como se estivessem objetivamente ameaçados, os detentores do poder e o seu séquito tornam-se subjetivamente de todo inumanos. A classe dobra-se assim sobre si mesma e apropria-se da vontade destruidora do curso do mundo. Os burgueses sobrevivem como fantasmas que anunciam o desastre.”<sup>36</sup> Ou seja, desenham assim o próprio desastre e a prova disso é que eles têm seguro.

As características morais burguesas vão na contramão da vida do exilado que as observa. Vale a pena salientar que as *Minima Moralia* discorrem sobre tais evidências psicológicas às quais Adorno não deixa de tecer suas críticas. Importa salientar a inumanidade do processo evolutivo da produção industrial, que destrói a humanidade e as suas relações, uma vez que lhes suga a vida para seu próprio uso, pouco sobrando para as relações humanas. Estas entram no mercado de valores como meros objetos e nenhuma parece estar a salvo.

À semelhança de Benjamin no caderno I (*O Interior, o rastro*)<sup>37</sup> da obra das *Passagens*, Adorno pondera sobre a impossibilidade de habitar, seja por excesso de recursos, no qual o modo de vida burguês se refugia e se transforma em meros objetos museológicos; por outro lado, aqueles que não têm escolha, sequer podem habitar ou chegar a essa concepção. Para esses a casa foi-se, pelo modo de vida cada vez mais precário, tornado nômade, passa a viver em barracas, automóveis, acampamentos: as vidas transitórias transformam-se em exílios sem lar. O que nos leva de novo à nostalgia permanente do homem moderno, sem casa, privado de uma parte de sua história, sem recursos, transformado em pura negatividade, diria Adorno. Diz ainda que “as destruições das cidades européias, tal como os campos de trabalho e de concentração, continuam apenas, como executores o que já há muito o desenvolvimento imanente da técnica decidiu fazer com as casas. Estas servem só para serem lançadas fora, como velhas latas de conserva”.<sup>38</sup> Há um esvaziamento da vida entre a impossibilidade de possuir e a de preservar a propriedade que se perde na esfera privada ou como mera mercadoria. Há uma recusa de Adorno nesse tipo de lar agora administrado a partir de fora, do ponto de vista do mercado. Assim, a experiência do exílio aumenta na medida em que o humano é expropriado quer materialmente pelos

---

<sup>36</sup> Ibid

<sup>37</sup> BENJAMIN; W. *Passagens*, pp. 247-262.

<sup>38</sup> ADORNO, T., *Minima Moralia*, p. 30.

donos das propriedades, quer pelo conceito de posse de uma propriedade a que nunca terá acesso. Nesse sentido, o exílio provocado pela guerra desdobra aquele já em curso no mundo burguês.

Ainda acerca do exílio, Eduard Said salienta que para Adorno: “faz parte da moralidade não se sentir em casa na própria casa”. E acrescenta que:

Seguir Adorno é ficar longe de “casa”, a fim de olhá-la com o distanciamento do exílio, pois há mérito considerável em observar as discrepâncias entre os vários conceitos e ideias e o que eles produzem de fato. Damos como certas a pátria e a língua, elas se tornam natureza, e seus pressupostos subjacentes retrocedem para o dogma e a ortodoxia. O exilado sabe que, num mundo secular e contingente, as pátrias são sempre provisórias. Fronteiras e barreiras, que nos fecham na segurança de um território familiar, também podem se tornar prisões e são, com frequência, defendidas para além da razão ou da necessidade. O exilado atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência.<sup>39</sup>

Said observa que o ponto de vista singular do exilado, próximo ao trabalho do filósofo, pensa por sua conta e risco, fora das bitolas patrióticas e linguísticas. O posicionamento crítico do exilado toma suas perspectivas longe do dogma e da ortodoxia que o envolvem.

Adorno reflete com lucidez como a esfera familiar se corrompe e, de uma forma mais ampla, como as relações se encontram comprometidas pelos fascistas, visíveis até na perda de relação com os objetos mais usuais. Estes objetos se transformam em meros utensílios, para ações breves, descartáveis, sem quaisquer delicadezas. E, descreve como na vida moderna se perde até a capacidade de fechar uma porta de “forma suave, cuidadosa e completa”<sup>40</sup>. Tudo reside na habitual brutalidade das ações que restringe o manuseio das coisas, adquire a violência em lugar da experiência e se vê a cada dia subtraída pela indelicadeza dos gestos. Os próprios gestos tornam-se maquinais, sem afeto, autodestrutivos.

O gesto humano torna-se mais vazio e oportunista, as relações desinteressadas perdem-se de vista. O saudar o vizinho, o cuidado com os demais transeuntes na rua, o diálogo cordial, todas essas formas desaparecem para dar lugar a tratos frios e perturbados pelas funções de cada um, pela miséria humana. Isso torna-se notório pela perda de assunto que não sejam os profissionais, nos encontros de negócios em que os convivas sequer referem o nome próprio. Como diz Adorno, “o sentido prático entre os homens que desaloja entre eles todo o

---

<sup>39</sup> SAID, E., *Reflexões sobre o exílio*, p. 65.

<sup>40</sup> ADORNO, T., *Minima Moralia*, p. 30

ornamento ideológico, transformou-se em ideologia para tratar os homens como coisas.”<sup>41</sup>

A perda desses gestos atinge a esfera das relações, de tal modo que se perde a noção da dádiva, a capacidade de doar sem querer nada em troca. Prova-o um constrangimento em receber a dádiva alheia quando esta não deixa explícito um motivo, ou se confine a um presente temático automático, como os que se oferecem nos dias festivos que consomem as relações sociais e as perde de vista.

Essa perda de todo o gesto traduz a visada fascista, o que leva Adorno a uma visão sombria e uma memória da infância. Ele conta:

Em rigor, eu deveria poder deduzir o fascismo das recordações da minha infância. Como um conquistador nas províncias mais longínquas, ele tinha para ali enviado os seus emissários, muito antes de aparecer: os meus colegas de escola. Se a classe burguesa abrigava já, desde tempos imemoriais, o sonho da rude comunidade do povo, da opressão de todos por todos, então foram crianças, de nome Horst e Jürgen e de apelido Bergenroth, Bojunga e Eckhardt, que encenaram o sonho, antes de os adultos estarem historicamente amadurecidos para o realizar. Senti a violência da imagem terrível, a que aspiravam, com tal evidência que toda a sorte ulterior me pareceu provisória ou falsa. A irrupção do Terceiro Reich colheu de surpresa o meu juízo político, mas não a minha angústia inconsciente. Todos os motivos da permanente catástrofe os vivera tão de perto, tão indelévels estavam em mim as marcas de fogo do despertar alemão, que imediatamente os pude reconhecer nos traços da ditadura hitleriana; e no meu louco assombro imaginava amiúde que o Estado total tivesse sido expressamente inventado contra mim, para ainda me fazer aquilo de que na minha infância, na minha pré-história, ficara temporalmente dispensado. Os cinco patriotas que se lançaram contra um companheiro sozinho, o espancaram e, quando ele se queixou ao professor, o acusaram de traidor, não são os mesmos que torturaram os prisioneiros para desmentir os estrangeiros, que falavam da tortura daqueles? (...) Desde que, como funcionários e candidatos da morte, emergiram visíveis do sonho e me desapropriaram da minha vida passada e da minha língua, já não preciso de sonhar com eles. No fascismo, o pesadelo da infância voltou a si próprio.<sup>42</sup>

A lembrança é precisa. Trata-se de um pesadelo singular, comum a todos aqueles que acabam sendo tomados pelo fascismo. Ela aponta para o que permanece na atitude fascista como um resíduo infantil, incapaz de lidar com a diferença, querendo subjugar-la; que se vê a si mesmo como modelo de todas as coisas, centro da atenção e o cerne de toda a violência infantil, retorna com a violência do carrasco nazista. E, para aqueles que se encontram no exílio, não basta enquadrar Adolf Hitler em uma moldura patológica, isso tornaria um tal diagnóstico pueril. É preciso perceber o enquadramento que deixa um tal sujeito aceder ao poder.

<sup>41</sup> Ibid., p. 33

<sup>42</sup> Ibid. Texto de 1935.

Ora, como observa Adorno, ninguém está a salvo diante do poder do outro e da impotência própria, mas nada justifica a vaidade e a pobreza de muitas manifestações contra o fascismo que se expressam de acordo com um juízo desinteressado e um distanciamento que revela um pensamento ausente de toda a violência, o que o torna inútil.<sup>43</sup> Assim como todo o passado. Devemos salientar uma nota de Adorno ao aforismo 25, sobre a anulação do passado do emigrante. Como se a sua vida não existisse, sequer como lembrança. Anula-se a própria singularidade sob o alçado da estatística, da numeração, da coisificação da pré-história individual como coisa a ser esquecida entre o preenchimento de formulários e a própria indução ao esquecimento. O passado vira um antepassado (como algo criminalizável), alvo do esquecimento em detrimento desse novo presente que é a vida daquele que se encontra fora de lugar, em trânsito ou pretende entrar em um novo território, já como suspeito. Nem as lembranças estarão a salvo diante do fascismo.

### 3.3.2 O pescador de pérolas

*Há muito tempo que o eterno retorno de todas as coisas se fez sabedoria de criança.*

Walter Benjamin

Antes da chegada de Hitler ao poder, Walter Benjamin anteviu o seu próprio exílio. Perante as evidências que se configuravam diante da convulsão econômica e política alemãs, há muito que a vida se tornara difícil e o percurso profissional de Benjamin exemplifica-o, embora tenha sido considerado o maior crítico literário alemão no período entre guerras. Contudo, em 1932, Benjamin percebe que precisa despedir-se da sua cidade natal. Ele descreve o ponto exato da situação e prescreve, para si mesmo uma vacina. Ela traduz-se numa tarefa mnemônica e na escritura de *Infância Berlinense:1900*. Estes escritos não se confinam ao fim de um ciclo e a uma história pessoal, mas dirigem-se para o futuro e uma história mais vasta. Como afirma Hannah Arendt, Benjamin tinha o dom de um pensamento poético e, segundo ela:

O que guia esse pensar é a convicção de que, embora o vivo esteja sujeito à ruína do tempo, o processo de decadência é ao mesmo tempo um processo de

<sup>43</sup> Cf. ADORNO, T., *Minima Moralia*, aforismo 34.

cristalização, que nas profundezas do mar, onde afunda e se dissolve aquilo que outrora era vivo, algumas coisas ‘sofrem uma transformação marinha’ e sobrevivem em novas formas e contornos cristalizados que se mantêm imunes aos elementos, como se esperassem o pescador de pérolas que um dia descera até elas e as trará ao mundo dos vivos.<sup>44</sup>

Esse momento chegara e o próprio Benjamin tornava-se um pescador: por entre a cristalização da experiência, enfrenta a nostalgia daquelas imagens mais nostálgicas de todas: de uma infância privilegiada numa cidade prestes a desaparecer. Benjamin convoca essas imagens como uma tentativa de resistência ao movimento político que se estabelece no horizonte e um modo de sobrevivência ao regime que se anuncia. Mas, em que medida essas imagens constituem resistência e o que nelas se encontra na contramão do desenvolvimento da técnica?

Para Benjamin a memória torna-se perceptível através de imagens que se encontram como objetos perdidos. Reencontrar esses objetos pressupõe entender a sua pertinência histórica na época em que aparecem. Esta época é aquela em que a perda de experiência se tornou tão notória que recorrer a uma verdadeira experiência leva o nosso autor até à infância, tal como lembrada. Ali, naquelas imagens, vivem as experiências que ainda não ganharam voz e precisam dela para se afirmar como algo que existiu e se foi, para que a partir de sua nostalgia algo de novo possa surgir para a experiência: algo compartilhável.

Entre esses objetos perdidos e achados encontra-se: a mão da mãe que acaricia a cabeça do filho doente e a narrativa por onde a doença se esvai; as varandas e suas cariátides, como a primeira identidade encontrada pela criança sobre os pátios, o ambiente onde convivem o interior e o exterior; o ritmo do trem, o bater de tapetes como cantigas que embalavam os sonhos. Dessas varandas avistavam-se as diferentes estações do ano, a agitação do dia-a-dia, as sombras e a chegada da chuva, o vento, os sinais de mudança que acenavam ao olhar atento. Uma árvore cercada por pequenas grades metálicas, eram o apanágio de um mundo encantado e da terra a imaginação irrompia. Ao pátio chegavam cocheiros e cavalos que imprimiam à vida um ritmo animal. Eles traziam notícias de um mundo desconhecido a esse recanto ao mesmo tempo que, dizia Benjamin: “O

---

<sup>44</sup> ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*, p. 222.

tempo envelhecia nesses aposentos que davam para o pátio”<sup>45</sup>. As flores, as camas a arejar no verão, o lento desfiar da manhã recebiam a criança ao acordar: ali as narrativas começavam e se misturavam.

“O último suspiro de Romeu perdia-se pelo nosso pátio em busca do eco que o esperava no túmulo de Julieta.”<sup>46</sup> Diz-nos Benjamin que as varandas mudaram menos do que as restantes divisões da casa e por isso elas correspondem à inabitabilidade e, simultaneamente, constituem uma proximidade, uma vez que elas consolam aqueles que já não moram em lugar nenhum. A varanda era um limiar, um lugar sagrado que apresentava uma configuração de mundo. E, para aquele que a habitava nela se sentia em casa.

O Panorama Imperial, um sistema de projeção de imagens, muito em voga no século XIX e já em desuso na infância de Benjamin, é lembrado por ele como um misterioso lugar a que ele acorria para olhar as paisagens que ali se faziam prenunciar. A intermitência destas imagens interrompidas por uma sineta que sinalizava o fim da exibição de cada uma e a anunciação da seguinte, faziam a criança sonhar a próxima e sentir a nostalgia da que passou. Não havia música, somente essa campainha era o corte essencial que marcava a passagem entre tempos de cada imagem, como aliás ocorre na memória, mas sem a campainha.

A Coluna da Vitória, que Benjamin apresenta na epígrafe de *Infância Berlinense*: “Oh, coluna da vitória, tostadinha, polvilhada com o açúcar invernal dos dias da infância”<sup>47</sup>, entrelaça a imaginação infantil - que sonhava com um pão doce gigante, coberto por açúcar, como os doces que no inverno as crianças comiam dentro de casa olhando pela janela, entre o sonho e a contemplação-, à neve que a cobre nos sucessivos invernos, como os amontoados históricos nela sedimentados, relembram sucessivas guerras à qual alude o monumento. Para um adulto, pelo menos aquele situado entre guerras, esse monumento não poderia ser visto senão como símbolo do triunfo bélico e bárbaro, uma soma de catástrofes irremediavelmente decorridas para chegar até ali. Diante disso, trinta anos depois, torna-se possível esta dialética irresolúvel entre o sonho e o fracasso contemporâneos, a incongruência da história.

---

<sup>45</sup> BENJAMIN, W. “Infância Berlinense: 1900”, p. 75.

<sup>46</sup> Ibid., p. 76

<sup>47</sup> Ibid., p. 73.



A caixa das borboletas e a lembrança de suas capturas, lembram posteriormente ao aprendiz da caça que este se misturava com a presa: “Quanto mais eu me confundia com o animal em todas as minhas fibras, quanto mais eu me tornava borboleta no meu íntimo, tanto mais aquela borboleta se tornava humana em tudo o que fazia, até que finalmente, era como se a sua captura fosse o único preço que me permitia recuperar a minha condição humana.”<sup>48</sup> Essa passagem tênue, frágil, entre o humano e o inumano, e aquilo que o sinaliza é exatamente uma experiência de violência e morte para o contador da história. E o prazer de colecionar borboletas não consegue suplantiar o horror do bater de asas da borboleta moribunda porque esse ele não o esqueceu. E dá lugar a uma reflexão sobre o ato de caçar e a destruição incumbida na volta, até chegar aos materiais de herborista. Na urgência, o terreno ficava desfigurado, as ervas e as flores quebradas, e enquanto percorria o caminho penoso, cheio de pequenos desastres, a borboleta continuava na rede e o caçador “era assaltado pelo espírito daquele que está destinado a morrer”.<sup>49</sup>

É no cerne dessas lembranças catastróficas que Benjamin percebe a diferença entre estar desorientado e aprender a perder-se numa cidade. Trata-se de uma arte. E, para nosso espanto, diz-nos Benjamin que essa arte foi aprendida no meio dos cadernos, no labiríntico perambular entre as manchas de tinta em suas páginas. Perder-se nos cadernos como no Tiergarten, admirando suas relíquias agora guardadas na memória dessas imagens. Em certo sentido este parque conserva uma Berlim que somente as crianças por volta de 1900 podem recordar e narrar. É isso que Benjamin percebe e põe a salvo diante do exílio e da morte.

Para o pescador de pérolas, o relógio da escola era um objeto descompassado que trazia infortúnios e desconforto; os livros, pelo contrário, eram seus amigos e das crianças. Em geral eles tratam-nas bem, com o tempo que elas precisam, se repetir preciso for, podem voltar atrás as vezes que forem necessárias. Benjamin conta que: “tapava os ouvidos enquanto lia”<sup>50</sup>. Benjamin acostumara-se a escutar histórias em silêncio, à janela, enquanto a neve caía. Esses flocos, como as letras, que aprendia a juntar para formar notícias de terras

---

<sup>48</sup> Ibid., p. 81.

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Ibid., p. 85.

longínquas e jogos familiares encontrados no meio dos livros eram um amor renovado desde a infância.

“Todos têm uma fada a quem pedir a realização de um desejo. Mas só poucos são capazes de se lembrar do desejo que formularam; e por isso só poucos reconhecem mais tarde, ao longo da vida, que o seu desejo foi satisfeito”.<sup>51</sup> E outros, como o nosso autor, embora nunca o tenham esquecido, nem por isso conseguiram a sorte de ter o seu desejo realizado: uma situação estável que lhe permitisse um sono tranquilo, era o que mais desejava.

Benjamin lembra da escola com tristeza. Em “Febre” o autor nos segreda que era melhor ficar doente: “A doença tinha de vir, para eu poder ficar de consciência limpa.”<sup>52</sup> No leito asseado ansiava por ouvir histórias. As histórias supriam a dor. O corpo era superior à fome, mas não às histórias, elas atravessavam-no e curavam-no. Posteriormente, apareciam as notas a vermelho na caderneta da escola que o menino entendia como uma imensa lista de condecorações.

Em *A lontra* Benjamin lembra alguns animais no Jardim Zoológico, um lugar com seus poderes mágicos. Ele alerta para a vida secreta das plantas e dos animais, as casas reveladoras de personalidades, tal como os humanos, cheios de afazeres e longos períodos de ausência para dar conta de suas vidas ocupadas.

Para o nosso autor, recantos tornam-se verdadeiras pérolas, tal como as imagens que usa para as descrever:

(...) este recanto do Jardim Zoológico tinha traços do que estava para vir. Era um recanto profético. De fato, do mesmo modo que há plantas que possuem o dom de nos deixar prever o futuro, assim também certos lugares têm esse poder. Lugares abandonados, quase sempre, ou então copas de árvores encostadas a muros, becos ou pequenos jardins onde nunca ninguém se detém. Em tais lugares parece que tudo aquilo que está para vir é já passado.<sup>53</sup>

É assim que o autor apresenta a arte da espera que ele conhece na infância e descreve somente na idade adulta, pois só nela ele pode compreender a dimensão dessa descoberta.

É notória a ligação entre cada um destes episódios e a constituição da própria memória.

---

<sup>51</sup> Ibid., p. 86.

<sup>52</sup> Ibid., p. 93.

<sup>53</sup> Ibid., pp. 96-7.

A experiência do Jardim Zoológico estendia-se a todos os lugares visitados.

Certa vez, no regresso das férias, surge uma distinção para ele inesquecível, uma vez que ela dá base à sua teoria da experiência. O autor lembra que o seu irmão disse: “Agora já podemos dizer que estivemos lá”<sup>54</sup>. Dizer que estivemos lá não é estarmos lá, e estarmos lá não será mais possível, ou igual. Assim, ou a experiência de assimilação como potência ou como impotência. Como potência surge a memória desse pensamento e a sua conceituação feita pelo autor. A impotência é viver na nostalgia de nunca mais, do que já foi, sem com isso ter constituído qualquer experiência.

Anos mais tarde, Benjamin afirma ter cindido a palavra e que ela se tornou alvo de muito estudo. E afirma:

A máscara do adulto chama-se “experiência”. Ela é inexpressiva, impenetrável, sempre a mesma. Esse adulto já vivenciou tudo: juventude, ideais, esperanças, mulheres. Foi tudo ilusão. –Ficamos, com frequência intimidados ou amargurados. Talvez ele tenha razão. O que podemos objetar-lhe? Nós ainda não experimentamos nada. Mas vamos tentar agora levantar essa máscara. O que esse adulto experimentou? O que ele nos quer provar? Antes de tudo, um fato: também ele foi jovem um dia, também ele quis outrora o que agora queremos, também ele não acreditou em seus pais; mas a vida também lhe ensinou que eles tinham razão.<sup>55</sup>

A distinção permite perceber a importância da experiência para Benjamin, que vai desde esse pequeno texto de 1913 até ao final de sua vida, e vale tanto para o historiador materialista, como para o teórico da literatura, ou um exilado que recorre à memória de infância para afirmar que a experiência é ainda possível e que isso ninguém lhe pode tirar, tal como pôde narrar e assim chegar até aqui. Assim como seria lembrado no episódio *A meia*:

O que me atraía para aquelas profundezas era antes «o que eu trazia comigo», na mão que descia ao seu interior enrolado. Depois de a ter agarrado com a mão fechada e ter confirmado a minha posse daquela massa de lã macia, começava a segunda parte do jogo, que trazia consigo a revelação. Agora, tentava tirar para fora da bolsa de lã «o que trazia comigo». Puxava, puxava, até que qualquer coisa de perturbador acontecia: eu tinha retirado «o que trazia comigo», mas «a bolsa»

<sup>54</sup> A citação é importante para a teoria da experiência benjaminiana e remonta ao ano da sua morte, a 7 de Maio de 1940, numa carta a Adorno, onde Benjamin narra uma lembrança da infância e diz: “Não tenho razões para lhe esconder que encontrei as raízes da minha ‘teoria da experiência’ numa recordação da infância. Os meus pais faziam connosco, nos lugares onde passávamos o verão, e como era habitual, longos passeios em que nós, os irmãos, éramos dois ou três. Aquele em que penso era o meu irmão. Quando regressávamos de Freudstadt, de Wengen ou de Schreiberhau, de um desses lugares de visita obrigatória, o meu irmão costumava dizer: ‘Pronto, já podemos dizer que estivemos lá’. Esta frase ficou-me como nenhuma outra. In: BENJAMIN, W., *A Modernidade*, pp. 417-18.

<sup>55</sup> BENJAMIN, W., “Experiência” In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, 2002.

onde isso estava já não existia. Nunca me cansei de pôr à prova este exercício. Ele ensinou-me que a forma e o conteúdo, o invólucro e o que ele envolve, são uma e a mesma coisa. E levou-me a extrair da literatura a verdade com tanto cuidado como a mão da criança ia buscar a meia dentro da sua «bolsa».<sup>56</sup>

Então, o contrário de uma mortificação da experiência do adulto personifica no primeiro texto, é justamente a narrativa que o adulto pode fazer a partir de uma experiência da infância. Salientando, para tal, algumas correspondências possíveis. Extrair da literatura a verdade com o mesmo cuidado com que a criança extraía o interior da meia, eis a tarefa do escritor, do filósofo, do historiador.

A partir de um outro episódio, Patrícia Lavelle salienta que:

No final do capítulo sobre a Mummerehlen, a obra de arte aparece como uma imitação da experiência infantil das “semelhanças não sensíveis”. Neste texto, Benjamin conta a anedota do pintor chinês que, enquanto mostrava seu quadro aos amigos, nele entra e desaparece na paisagem pintada. Essa história, que nos “leva novamente à obra da Mummerehlen”, sugere que a arte pode ser vista como um retorno àquela “vida anterior” da qual falam as correspondências de Baudelaire. Efetivamente, este personagem imaginário conduz a criança em um mundo inteiramente dominado pela semelhança. Ora, em *Infância em Berlim*, a segunda natureza das correspondências é a cidade tal como a vê o flâneur, aquele que aprendeu a se perder nas ruas como nas veredas de uma floresta. É no movimento reflexivo da rememoração que a criança antecipa essa experiência mais tardia da flânerie. Sob esse olhar infantil deformado pelas potências miméticas, a cidade torna-se uma floresta de símbolos que se apodera do interior burguês e se projeta no longínquo.<sup>57</sup>

De repente, “a criança escondida atrás das cortinas torna-se ela própria algo de esvoaçante e branco, um fantasma”.<sup>58</sup>

A infância é o lugar em que as pequenas coisas se transformam em grandes experiências, prova-o a sua lembrança. Isso torna-se visível quando Benjamin descreve a caixa de costura com a qual interagiu à revelia de sua mãe. Anos depois ele descreve o ambiente em torno dessa caixa:

Para além da região superior da caixa, onde os carrinhos se alinhavam ao lado uns dos outros, as carteiras pretas das agulhas cintilavam e as tesouras descansavam nos seus estojos de couro, havia o fundo escuro, o caos onde reinava o novelo desfeito misturado com restos de fita elástica, colchetes, aselhas e restos de seda. E havia também os botões no meio deste rebotinho, alguns deles com formas nunca vistas em vestido algum. Mais tarde encontrei alguns parecidos: eram as rodas do carro de Thor, o deus do trovão, na imagem que dele fez um professor num livro escolar de meados do século XIX. Foram precisos todos aqueles anos para uma pequena ilustração sumida confirmar a minha suspeita de que toda aquela caixa se destinava a qualquer coisa de diferente dos trabalhos de costura.<sup>59</sup>

<sup>56</sup> BENJAMIN, W., “Infância Berlinense: 1900”, pp. 105-06.

<sup>57</sup> LAVELLE, Patrícia. “Mimesis e enigma: sobre Infância em Berlim por volta de 1900”, p. 88.

<sup>58</sup> BENJAMIN, W. “Infância Berlinense: 1900”, p. 107.

<sup>59</sup> Ibid., p. 115.

Esta imagem elucida o projeto de *Infância Berlinense* no que respeita às experiências guardadas na caixa das lembranças. A memória parece libertá-las de um fim para garantir o curso do seu próprio destino: encontrar-se com outras infâncias. Afinal, pescadores sempre foram bons contadores de histórias e, neste caso, elas foram a companhia de um homem só em busca de todos os outros que como ele atravessavam o mar incerto.

### 3.3.3 Brecht e a épica moderna

Em 1933, Brecht parte para um exílio de quinze anos. Nesse período ele apurou o que designava de teatro épico e o que acabaria por transformar radicalmente o universo da dramaturgia, por uma concepção artística que é também ela política e social. Brecht leva o público a pensar e transforma cada espectador num observador ativo, na medida em que ele se sente impelido a tomar uma decisão.

O teatro épico põe em cena a vida moderna, a citação dos gestos, o choque das constantes interrupções das ações, o estranhamento, a repetição, a contradição e a simultaneidade das diferentes formas de vida, tornando as peças didáticas, tanto para os atores quanto para o público que se tornam ativos e pensantes.

Brecht, corajosamente, põe em cena a vida que corre diante dos olhos e a torna o assunto a ser pensado, uma vez que o aspecto dramático a ela associado já existia à priori. Walter Benjamin diz que: “Brecht contrapõe um teatro épico ao teatro dramático em sentido estrito, cuja teoria foi formulada por Aristóteles.”<sup>60</sup> E, em que sentido o faz? No sentido em que ele já não se dirige à empatia do público em relação ao destino do herói, o que na formulação aristotélica purifica os afetos. O que distingue o teatro épico além da ausência de empatia é o choque e, segundo Benjamin, o espanto. O espanto substitui a identificação com o herói, o público pode admirar-se com as circunstâncias de suas ações, mas em primeiro lugar deve observá-las. Segundo Brecht deve dar lugar a situações. Estas trazem o estranhamento, pela interrupção do desenvolvimento das ações, o estranho se confronta com elas através da narração. A grande mudança está na argumentação da dramaturgia, ela desloca a importância da palavra para o gesto que se torna

---

<sup>60</sup> BENJAMIN, W., “O que é o teatro épico?”. In: *Ensaio sobre literatura*.

citável e acima de tudo questionável. Não são as palavras que são citáveis, mas toda uma cena, um gesto que, através de sua própria citação se torna estranho, e o elemento pensável, analisado inclusive pelo próprio ator diante do público que assiste ao decorrer deste processo agora exposto na cena. O palco adquire proximidade e intimidade, ou distância pela falta dela, e a vida moderna, a sua aparência, é posta em análise ao ser apresentada, observada. O sensacionalismo temático desaparece do palco e a procura deste torna-se evidente por parte do público. No teatro épico, o insólito toma vez e o espectador dá-se conta de nunca ter pensado no que ali se apresenta: o insólito da vida.

Até mesmo a experiência do exílio surge no teatro brechtiano. E não se trata apenas de colocar os problemas do exílio efetivo, aquele que a perseguição nazista obriga, mas a passagem de uma vida coletiva para uma vida individual, exilada, expatriada, o homem distante do próprio homem.

A vida mediada pela técnica, independentemente de se esta liberta ou a aprisiona, torna-a cada vez mais estranha e ensimesmada, desprovida de recursos próprios, torna-se cada dia mais pobre, quer em meios, quer em experiências. O que Brecht contrapõe sob todas as formas possíveis através de sua obra.

Sérgio de Carvalho, encenador de textos do dramaturgo alemão, analisa que os escritos de Brecht podem ser discutidos sob muitos aspectos, destacando o caráter metodológico, algo próximo do que Fredric Jameson elaborou em *Brecht e a questão do método*<sup>61</sup>, como o *trabalho de contradição* em constante mutação, desenvolvido em várias frentes articuladas entre si. Segundo Carvalho, “A contradição mais importante de Brecht seria uma utilização radical da dialética marxista como ferramenta teórica e prática, numa conjunção nova, em que o conceito de trabalho coletivo de arte se põe à frente das obras”<sup>62</sup>.

Segundo o crítico, qualquer juízo apressado se arrisca a fracassar diante de uma prática artística como a de Brecht, assim como também se torna inútil tentar rebaixar sua prática a qualquer intuito estrito. Antes de mais, uma aproximação do modelo brechtiano requer atenção ao seu constante desmoronamento, às suas notáveis capacidades de articulação, segundo as suas dimensões poéticas, políticas e teóricas que tendem a uma especialização.<sup>63</sup> Portanto, trata-se de pôr em crise o

---

<sup>61</sup> JAMESON, F. *Brecht e a questão do método*.

<sup>62</sup> Cf. CARVALHO, Sérgio, “Brecht e a dialética”, In: *Pensamento Alemão no século XX*, p. 114.

<sup>63</sup> Cf. *Ibid*.

teatro e a sua expectativa e caem por terra tendências de completude dramaturgica. Trata-se de colocar sob a observação dos espectadores proletários, a questão da incompletude, tal como é fundamental ter um olhar atento sobre a técnica que avança querendo se apoderar de tudo. Brecht põe em causa o seu próprio juízo sobre a técnica, uma vez desligada de sua função social e lembra coros e música instigante a tocar no rádio tendo em vista a venda de coca-cola.<sup>64</sup> A dialética de Brecht coloca o contexto histórico como um elemento principal da situação, como pode ser observado ao longo da trajetória do estivador Galy Gay em *Um homem é um homem*<sup>65</sup>.

“O olho produz”, diz-nos Brecht. Ele que colocou a observação como forma crítica das imagens “praticáveis do mundo” e que durante o seu exílio se tornou cada vez mais visível. Como salientou Benjamin a escrita brechtinana é uma inscrição gestual, o *gestus* que compõe as cenas de matriz social, que partem de situações concretas para as mais abstratas. O período do exílio torna-se central para os seus escritos sobre os indivíduos como fenômeno social, como nos permite pensar *Conversas de refugiados*<sup>66</sup>.

A princípio, a cena repete-se. Dois homens encontram-se algumas vezes no mesmo lugar enquanto tomam uma cerveja. Diante da guerra estão agora as suas próprias lembranças, como um legado que poderiam deixar se a sorte o permitir. Essas lembranças são a casa do refugiado, o lugar ao qual regressa diante do perigo, do desgaste físico e emocional. O recurso da memória é o que permite a relação entre os interlocutores, que partem de uma situação comum, embora a experiência de ambos diste absurdamente. À medida que recorrem às suas lembranças, o leitor acompanha a marcha para a guerra. É notória a crítica política, sob a perspectiva econômica, que precipitou a ascensão do *führer* enquanto um ser abnegado que guiaria o ideal nazista “sem interesse”. Brecht torna sensível a história comum, embora do ponto de vista econômico, político e social cada um dos refugiados esteja nos antípodas do outro.

O físico Ziffel e o operário Kalle acabariam por dar forma a uma máxima: “A melhor escola de dialética é a emigração. Os dialéticos mais argutos são os

<sup>64</sup> Ibid. Trata-se de uma anotação de Brecht de 9 de maio de 1942, em *Diário de trabalho*, v. 2:1941-1947.

<sup>65</sup> Cf. BRECHT, Bertolt, *Um homem é um homem*.

<sup>66</sup> BRECHT, Bertolt, *Conversas de Refugiados*.

refugiados. Refugiaram-se por causa das transformações, e não estudam nada além das transformações.”<sup>67</sup> Então eles repassam toda a sua vida desde a infância, passando pela educação e a moral, até à desobediência civil. Coloca-se o problema da propriedade privada até à burocratização da vida moderna sob uma imagem, a do passaporte. Um pedaço de papel que precisa do homem para lhe mostrar como ele é superior e, no fundo, controla a vida deste. Nesse momento se mostra quando o estado se interessou pelos homens, quando precisou de os contar para fins bélicos, como armas de arremesso para os intuitos comerciais e avanços territoriais.

É no acesso às experiências de cada um que se encontram as forças revolucionárias e se dá conta de como em certas circunstâncias, o desmazelo e a corrupção servem a vida e não o estado, como muitas vezes há conflito entre os dois, o que se faz sentir ao longo das experiências narradas, como por vezes, eles parecem concordar. Ziffel afirma: “Apenas percebo as enormes vantagens no desmazelo. Ele já salvou a vida de milhares de pessoas. Na guerra, o ligeiro descumprimento de uma ordem bastou muitas vezes para que um homem escapasse com vida.”<sup>68</sup>

Trata-se de uma profunda reflexão que atravessa o que se chama de crise, e Brecht não se furta de colocá-la no centro de uma conversa.

Tercio Redondo salienta: ”Desse ponto de vista, lutar contra o fascismo implicava em primeiro lugar a necessidade de elucidá-lo a partir de um estudo aprofundado, gesto que demandava a mobilização de disciplinas as mais variadas, a começar pela economia”<sup>69</sup>. E, Brecht avança sob o comentário de Ziffel que coloca o problema: “Toda a nossa existência depende da economia, e esta é uma coisa tão complicada que, para compreendê-la, precisamos de uma quantidade de inteligência que não existe! Os homens haviam criado uma economia que, para ser compreendida, carecia de super-homens!”<sup>70</sup> Assim se colocava o que motivaria as duas Grandes Guerras Mundiais como também o que une criticamente estes três autores: o problema central da técnica, a exclusão do humano, o exílio forçado.

---

<sup>67</sup> Ibid., p. 95.

<sup>68</sup> Ibid., p. 17.

<sup>69</sup> Ibid., p. 148. Cf. p. 95.

<sup>70</sup> Ibid.,



Nesse exílio, o homem pode dar-se conta do que lhe falta: verdadeiras experiências. Desta vez, quem o salienta é o físico Ziffel que lamenta o fato de suas memórias serem escassas e pobres. É o operário que o incentiva a adentrar nos recantos da sua memória e encontrar pequenos acontecimentos já que Ziffel, em busca dos grandes, em pouco tempo se esgota. Ziffel lamenta. Dessa lamentação uma outra crítica sobressai, ao patriotismo exagerado. O amor à pátria acompanhado da impossibilidade de escolha, põe em causa o livre trânsito.

O exílio está marcado pelas condições de cada um e Brecht deixa claro o procedimento de controle dos estrangeiros, como o caso narrado por Ziffel sobre um cientista médico renomado que fica obrigado a assinar um contrato que o obriga a não exercer a sua profissão.

Hannah Arendt destaca a bondade característica de Brecht sem esquecer os seus erros e afirma que os seus melhores textos foram escritos no exílio.

Arendt lembra que o único poema alemão que perdurará da Segunda Guerra Mundial é *Cruzada das crianças* de 1939<sup>71</sup>. Trata-se de uma narrativa do exílio posterior à guerra, dos seus órfãos.

*Cruzada das crianças* traz a vida póstuma, a herança da guerra: a mendicância, a errância, a orfandade e a mudez. O frio da Floresta Negra, que Brecht conhecia, atravessa-o.

Arendt mostra como o Brecht pertencia ao que se poderia chamar de “a primeira de três gerações perdidas”<sup>72</sup>. Aliás, o que se aplicaria a Benjamin (6 anos mais velho) e a Adorno (6 anos mais novo que Brecht e 12 anos de Benjamin). Segundo a filósofa, foram “os homens de sua geração” que cunharam a expressão:

(...) cuja iniciação no mundo foram as trincheiras e os campos de batalha da Primeira Guerra Mundial, pois sentiam que haviam se tornado incapazes de terem vidas normais; a normalidade era uma traição a toda a experiência do horror, que os convertera em homens, e, ao invés de trair o que mais indubitavelmente constituía o seu patrimônio, preferiam se perder – perder-se para si e para o mundo.<sup>73</sup>

Perder-se para resistir ao horror. Trata-se de uma espécie de exílio voluntário já que não lhes é possível regressar à normalidade.

Esses grupos nascidos entre 1890 e 1920, diz-nos a filósofa, formavam um “único grande grupo na Segunda Guerra Mundial, como soldados, refugiados e

<sup>71</sup> ARENDT, *Homens em tempos sombrios*, p. 226

<sup>72</sup> BRECHT, Bertolt, *Conversas de Refugiados*, p. 236.

<sup>73</sup> Ibid., p. 236.

exilados, como membros dos movimentos de resistência ou internados em campos de concentração e extermínio, ou como civis sob uma chuva de bombas, sobreviventes de cidades às quais Brecht se referia num poema, décadas antes”<sup>74</sup>. Nele diz: “Sabemos que somos transitórios/ E depois de nós virá: nada digno de comentário.”<sup>75</sup>

Brecht dá voz ao sentimento das gerações perdidas, ressentidas por um mundo que as obriga à deriva. No entanto uma mente desperta pode resistir ao exílio.

O exílio, os poemas escritos em Svendborg o descrevem:

...No abrigo desse teto de palha dinamarquês, amigos  
Eu sigo sua luta. Mando-lhes aqui  
Como vez e outra no passado, estes versos despertados  
Por visões sangrentas, vindas sobre o mar e através da folhagem.

O que lhes chegar, usem com cautela,  
Livros envelhecidos, fragmentos de relatos  
São minhas fontes. Vendo-nos novamente  
Com prazer quero voltar a aprender...<sup>76</sup>

“O que lhes chegar, usem com cautela”: o conselho arrebatava a nossa atenção porque versa sobre o perigo e a inevitabilidade de criar e aprender com o que sobrou, sabendo que resistir interrompe a barbárie.

### 3.4 Notícias do exílio: luto e melancolia

Apesar da sua antiguidade, nunca se pensou tanto em luto e em melancolia quanto no período entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundiais e depois delas.

Já na *Ilíada*<sup>77</sup>, Homero contava como uma profunda tristeza acometeu Belerofonte após ele sofrer a ira e o abandono dos deuses: “Quando também Belerofonte foi odiado por todos os deuses,/ vagueou, só, pela planície de Aleia, devorando/ seu próprio coração e evitando as veredas humanas(...)”<sup>78</sup> Era o luto daquele que foi marginalizado, abandonado e esquecido. Trata-se de uma espécie de luto auto-complacente daquele que sente pena de si mesmo e se torna um

<sup>74</sup> Ibid.

<sup>75</sup> Ibid., pp. 236-7.

<sup>76</sup> Id. *Poemas*, p. 192.

<sup>77</sup> HOMERO. *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço.

<sup>78</sup> Ibid. Canto VI 200-203, p. 137.

errante até que a reconciliação consigo mesmo ou o perdão dos deuses se verifique.

Assim, muito antes da sua nomeação e circunscrição médica, o luto e a melancolia surgiram enquanto uma experiência de devastação de um homem heróico, corajoso e justo, que sofre injustamente a cólera dos deuses. Como consequência desse exílio forçado, Belerofonte entrega-se aos sofrimentos da solidão, que diante de todas as virtudes e atos de coragem que experimentara, podemos imaginar, ter sido a maior das desgraças para um herói como ele, agora totalmente afastado dos outros homens. O que o leva a perguntar: de que vale a relação humana diante da ausência divina? E a nós: de que valeria a sorte dos deuses para um homem só? Uma vez experimentada a solidão do exílio (divino) a vida tornava-se numa espécie de deserto que só valeria a pena ser atravessado na esperança de reconquistar a atenção benevolente de algum deus.

Devido a um crime cometido involuntariamente, Homero descrevia a pior experiência de abandono e violência auto-infligida (devorar o próprio coração) ao mesmo tempo que descreve a mais desértica errância humana (o exílio forçado pelos deuses). Tudo isso culminara numa melancolia atroz, visível a todos e inviável para a vida de Belerofonte e o maior guerreiro, lutava agora, melancólico, contra si mesmo.

A melancolia foi alvo dos mais variados estudos médicos. Hipócrates foi quem primeiro circunscreveu os sintomas como excesso de *bile negra*, variação de humores, dor e medo, que quando persistiam por muito tempo se diagnosticava como melancolia.

Hoje, os quadros clínicos e psicológicos levariam um bom tempo até uma diagnose que mistura manifestações psicofísicas tão amplas. Mas talvez reconheçam que uma sintomatologia tão ambígua, com quadros depressivos e variações de humor tão intensos, levaram ao aprofundamento do que se entendeu genericamente por melancolia. Porém, nem sempre esse quadro foi negativo e os melancólicos somavam qualidades que mereciam destaque. E assim as suas variações e características foram atentamente estudadas ao longo do tempo. Também os seus tratamentos se encontram descritos desde Hipócrates e eles incluem certas plantas como o heléboro e a mandrágora, cuja colheita teria de ser feita com rigorosos cuidados, tais eram os seus efeitos.

As plantas continham propriedades mágicas no tratamento das doenças psíquicas e eram tratadas como tal. A sua busca, colheita, conservação e manipulação eram efetuadas com toda a precaução e precisão para que elas, como seres vivos, mantivessem suas propriedades ativas e não desfavorecessem durante os tratamentos.<sup>79</sup> Estes eram administrados no sentido de manter o equilíbrio de alguém cujo humor fora severamente atingido dando sinais de estagnação. Assim, ao mesmo tempo eram recomendados complementos à saúde como o descanso, o sono, caminhadas pela natureza, especialmente nas montanhas altas e viagens. O intuito era manter o doente em equilíbrio, reconhecendo que o contacto com a natureza garantia o bom humor, evitava o sofrimento e o suicídio.

A melancolia distinguia-se por uma profusão de humores, sem causa aparente e manifestava-se de forma evidente.

Já durante a Primeira Guerra Mundial, Sigmund Freud escreveu e publicou *Luto e melancolia* e delineou uma distinção entre os dois estados de ânimo.

O precursor da psicanálise observa que "o luto, via de regra, é a reação à perda de uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela, como pátria, liberdade, ideal, etc. Sob as mesmas influências, em muitas pessoas se observa em lugar do luto uma melancolia, o que nos leva a suspeitar nelas uma disposição patológica."<sup>80</sup> Diante destas observações podemos afirmar que o luto, via de regra, diz respeito a uma perda notória, nomeável, para onde a dor aponta e simultaneamente reconhecendo um lugar que fica vazio no lugar daquele que desapareceu: um ente próximo, um lugar, uma relação, um país. Diante das sequelas da guerra o luto toma o lugar individual, mas também social, daqueles que sobreviveram. Ao mesmo tempo, aparecem aqueles que apresentam sintomas de culpa pela própria sobrevivência. Eles não se comprazem com a sobrevivência nem obtêm o desejo de viver como outrora. A melancolia pode traçar o caráter geral da vida de alguém. E, somente a infância parece estar livre desse sentimento. De modo que o verdadeiro melancólico sequer consegue encontrar na memória de infância alguma direção para o desejo.

Freud nota que há proximidade e diferentes reações às perdas, uma mais concreta do que a outra, muito embora em ambos os casos ocorram sintomas

---

<sup>79</sup> Sobre a história medicinal da melancolia, ver o interessante estudo de Jean Statorinski: *A tinta da melancolia, uma história cultural da tristeza*, 2014.

<sup>80</sup> FREUD, S., *Luto e melancolia*, p. 47.

semelhantes para as vivências de perda. Sentidas de forma semelhante, diferem na disposição em relação ao Eu. Contudo, Freud dá um sinal de alerta para a resposta externa. Não ocorre acudir ao luto tanto quanto à melancolia e, segundo ele, não se encaminha alguém enlutado ao médico, embora o luto possa transformar-se em um distúrbio mental que “acarreta graves desvios da conduta normal da vida”<sup>81</sup>. Isso geralmente acontece por se aceitar a ideia de que o luto será superado ao fim de algum tempo pelo que até se “considerava inadequado e até mesmo prejudicial perturbá-lo”<sup>82</sup>. Por outro lado, a melancolia dá sinais de um desânimo geral, uma falta de interesse pelo mundo interior quanto exterior e corresponde a um estado profundamente doloroso. O melancólico não apresenta interesse por si mesmo, exibe uma revolta contra si e uma perda da capacidade de amar; uma inibição de toda a atividade e um rebaixamento do sentimento de autoestima que se expressa em autorrecriações e autoinsultos chegando até à experiência delirante de punição. Contudo, Freud esforçava-se por observar os efeitos desses sentimentos a fim de garantir alguma assistência psicofísica ao desamparo que prefigurava a falta de perspectivas futuras. O que seria superado pela experiência transitória do luto, já que diante da morte, havia o prêmio de estar vivo e poder pressupor um futuro. Já a melancolia merece um diagnóstico mais complexo. Uma vez que no luto existe uma perda e associada a ela uma perda de libido consciente, enquanto na melancolia existe uma perda, que se mantém inconsciente.

Segundo as observações de Freud, acima de tudo encontra-se o “desagrado moral com o próprio eu”<sup>83</sup>. Assim, descreve:

Uma parte das características da melancolia é tomada de empréstimo ao luto e outra parte do processo de regressão da escolha narcísica de objeto ao narcisismo. Por um lado, como o luto, ela é reação à perda real do objeto de amor, mas além disso está comprometida com uma condição que falta no luto normal ou que, quando ocorre, o converte em luto patológico.<sup>84</sup>

O luto patológico descrito pela psicanálise é autofágico, um sentimento permanente e auto recriminatório, que se manifesta numa obsessão contra si mesmo, que se culpa pela perda de objeto, por tê-lo desejado, pelo que não consegue perdoar-se, resultando numa ambivalência indecível sobre a perda. Como tal, a melancolia vai muito além da complexidade que afeta o luto. Têm em

---

<sup>81</sup> Ibid.

<sup>82</sup> Ibid.

<sup>83</sup> Ibid.

<sup>84</sup> Ibid., p. 65

comum o fato de se transformarem numa experiência de longa duração sem uma solução aparente.

Da antiguidade à modernidade, a melancolia manteve suas variações, contudo foi o seu entendimento que mudou.

Entre 1924 e 1925, Benjamin redigiu *Ursprung des deutschen Trauerspiels* ou ainda conhecido como *Trauerspielbuch*, considerada uma obra de teoria literária das mais significativas do século XX elaborada para “salvar uma literatura antiga”<sup>85</sup>. Esta obra visava ainda a atualidade da alegoria barroca, contra uma conceituação simbólica da qual até então ela derivava e se adequava mais à atualidade estética. Benjamin esforçou-se por estabelecer uma distinção teológica do conceito de símbolo tendo em vista a conceituação de alegoria.

*Origem do drama trágico alemão* foi publicada em 1928 trazendo ao pensamento estético alemão o *Trauerspiel*, distinção feita enquanto característica de uma época, que identificava um rastro de tristeza marcado pela literatura. E, essa, era a diferenciação apresentada, de que a linguagem alegórica no barroco alemão, ao contrário de outras épocas, o elevava a uma nova consideração estilística quanto a uma visão de mundo que ali se evidenciava já que “a força orgânica do domínio do alegórico se manifestará de forma viva como o fundamento último do Barroco”<sup>86</sup>. Benjamin pensava como:

O mundo do drama trágico-lutuoso é um mundo particular, que afirma a grandeza e a igualdade do seu valor frente à tragédia. Ele é o lugar onde verdadeiramente a palavra e o discurso são recebidos na arte; aí, ainda se equilibram em pratos iguais as potencialidades da linguagem e do ouvido, por fim tudo depende mesmo do ouvido que escuta o lamento, pois só o lamento profundamente recebido e ouvido se transforma em música. Enquanto na tragédia se levanta a eterna fixidez da palavra falada, o drama trágico-lutuoso recolhe a ressonância infinita do seu som.<sup>87</sup>

A alegoria, à semelhança de uma cápsula deixada vazia,<sup>88</sup> parece uma forma capaz de traduzir e conservar na linguagem a marca de um sentimento enlutado, que perdura como um lamento no ouvido dos que o escutam. E, estes, enquanto o escutam, como é o caso de Benjamin, trazem à atualidade a

<sup>85</sup> cf. BENJAMIN, W., *Origem do drama trágico alemão*, carta a Rang de 18 de novembro de 1923.

<sup>86</sup> Ibid., p. 288. Escrito por Benjamin numa carta dirigida a Scholem a 22 de dezembro de 1924.

<sup>87</sup> Ibid., p. 272.

<sup>88</sup> Ver as citações de invólucro, de Benjamin.

capacidade de lamentar, de com isso almejar um outro futuro, esta é a promessa que ressoa infinitamente do fundo do lamento.

Esta obra surge na continuidade de um pequeno texto de 1916<sup>89</sup> sob nome de “Drama trágico e Tragédia”, é composta por um prólogo como *Crítica do Conhecimento* e duas partes intituladas: “*Trauerspiel* e tragédia” e “Alegoria e *Trauerspiel*”. Cada uma dessas partes conta com três capítulos, ao todo sete capítulos, subdivididos em várias seções onde Benjamin fala em analogias entre a sensibilidade moderna e a “atualidade do Barroco depois do colapso da cultura clássica alemã” (GS I, 235). O colapso culminou na guerra de 1914 e a sua catástrofe não terminou com o cessar fogo. Benjamin, quer ir mais longe na sua analogia crítica. E, na primeira parte do livro, dedicada a diferenciar a tragédia clássica e *Trauerspiel*, Benjamin refere em que medida este corresponde à representação da história: “Seu teor autêntico, é a vida histórica, como aquela época a concebia”<sup>90</sup>.

No século XVII, o termo *Trauerspiel* se aplicava tanto à obra dramática como aos acontecimentos históricos e esse teor, como analisa Willi Bolle é a monarquia absolutista e a definição do dramaturgo barroco, especifica os temas: “a vontade dos reis, assassinios, desesperos, infanticídios e parricídios, incêndios, incestos, guerras e insurreições, lamentações, gemidos e outros semelhantes” (GS I, 242) e descreve o propósito do drama barroco alemão como antes de mais nada uma apologia acrítica dos soberanos e Bolle acrescenta:

O que significa a evocação do Absolutismo para o conhecimento da Modernidade alemã dos anos de 1920; qual a relação entre tempo representado e tempo de representação? Na nomenclatura benjaminiana o poder absolutista é um dos “teores históricos factuais”, um dos elementos de realidade que entram como materiais na construção do drama barroco. A tarefa da crítica consiste em “transformar os teores históricos factuais em teores filosóficos de verdade”. Isso significa, identificar ou reconhecer os teores históricos daquela época dentro de um outro tempo. (...) a história é vista a partir de um tempo incompleto e inacabado: uma história aberta, sujeita a transformações. Aqui está o germe de uma filosofia que se opõe às visões míticas de uma história cíclica, imutável. Mais tarde, nas teses “Sobre a filosofia da história”, Benjamin retoma essa concepção segundo um “tempo de agora”, capaz de se alimentar com as energias

<sup>89</sup> Em 1916, Benjamin escreveu três trabalhos de carácter metafísico e orientados para a filosofia da história: “Drama trágico e Tragédia”, “O significado da linguagem no drama trágico e na tragédia” e “Sobre a linguagem em geral e a linguagem humana” e contém pontos de vista desenvolvidos no *Trauerspielbuch*.

<sup>90</sup> Id., GS I, 242-44.

de transformação que ficaram suspensas no passado.<sup>91</sup>

Para Benjamin o trabalho da crítica não será o que prolonga o do poder mas a própria obra. O que sob um ponto de vista alegórico, melancólico, das ruínas será olhar nas obras de arte o que delas aponta para a história como sempre inconclusa.

Como diria George Steiner na introdução ao *Trauerspielbuch*: “A reflexão sobre a melancolia barroca e sobre o triunfo da desolação na fantasia e no discurso barroco adquiriu uma face privada”<sup>92</sup>. Essa face, para Benjamin é aquela que a história tenta ocultar, e que a tragédia fazia emancipar pelo sentimento, factual, uma função política dos sentimentos e que Benjamin recupera ao mostrar que eles se alteram no drama trágico, o *Trauer* (luto, melancolia) *Spiel* (Jogo), o sentimento enlutado que ele entendeu nas diferentes peças barrocas. *Trauerspiele*: “não são tanto peças que provocam a melancolia, como peças graças às quais a melancolia encontra uma satisfação: peças para melancólicos. Uma certa ostentação lhes é inerente. Seus quadros são organizados para serem vistos, ordenados, na forma com que querem ser vistos”<sup>93</sup>. Ou seja, como uma cópia mal elaborada do melancólico representado pelo gênio.

Benjamin reflete como o Barroco alemão oriunda do teatro italiano renascentista, que por sua vez nasce da ostentação das procissões dos Médici em Florença. Portanto, dão lugar a representações de poder, glorificam o soberano. O príncipe seria a imagem paradigmática da melancolia, “a lei da culpa que governa o seu mundo”<sup>94</sup>, e de um mundo vazio que o Barroco fez perdurar sem auto-reflexão e sem a palavra dos seus teóricos. Os dramaturgos do barroco alemão reproduziam a desvalorização do mundo, o seu vazio pelo dever e obediência dos súbditos, articulavam assim o Absolutismo. Então, o drama trágico alemão não soube despertar em si “o olhar transfigurado da reflexão” e segue a “imagem escolástica medieval da melancolia”<sup>95</sup>, mas com uma tipologia que diverge daquela renascentista que descobria uma luz distante que cintilava sob a meditação lacrimosa, e ao contrário de Hamlet que, seria, segundo Benjamin, a

<sup>91</sup> Cf. BOLLE, W. “A modernidade como ‘Trauerspiel’. Representação da história em Walter Benjamin”, In: *Revista de história*, p. 47.

<sup>92</sup> Apud Muricy, K. *Alegorias da dialética*, p. 158.

<sup>93</sup> Benjamin, GS I, 298, apud BOLLE, W. “A modernidade como ‘Trauerspiel’. Representação da história em Walter Benjamin”, In: *Revista de história*, p. 51.

<sup>94</sup> BENJAMIN, W., *Origem do drama trágico alemão*, “Drama Trágico e Tragédia”, p. 167

<sup>95</sup> Ibid., p. 168.



exceção, já que apresenta uma dicotomia entre uma “iluminação neo-antiga e medieval”.<sup>96</sup> Hamlet dedica a sua vida ao luto, dirige o seu olhar para a “providência cristã” através do qual as suas tristezas adquirem uma razão de existir e se superam numa bem-aventurança, antes de se acabar. Como príncipe, e apenas como tal, a melancolia poderia encontrar essa dicotomia, ou seja encontrar-se consigo mesma. Diz-nos Benjamin que “só Shakespeare conseguiu fazer brilhar a centelha cristã a partir da rigidez do melancólico, uma rigidez barroca tão anti-estóica como anti-cristã, pseudo antiga e pseudo pietista.”<sup>97</sup> Só com esse príncipe a contemplação absorta e melancólica se torna cristã. O drama trágico alemão não foi além dos compêndios medievais sobre os temperamentos melancólicos. Porém, é porque as figuras e as imagens que esse drama põem em cena são dedicadas ao melancólico alado düreriano que aponta para a sua própria melancolia.

Segundo Willi Bole na rede da representação teatral, o pensamento melancólico capta, mimeticamente, a violência mítica da história oficial.<sup>98</sup> A história enquanto história da violência e do sofrimento, é o alvo a ser atingido, o alvo da crítica benjaminiana. E, ele prepara a sua tese fazendo uma rememoração histórica das duas melancolias: a autêntica e a representada, de pose inautêntica. Ao visar uma dupla melancolia, ele atenta para a via de um auto-conhecimento que, através da escrita, atravessaria a história de forma revolucionária.

Em a *Melancolia de esquerda, a propósito do novo livro de poemas de Erich Käestner*, de 1930, Benjamin não poupa o esvaziamento de classe realizado pela ascensão econômica de certos intelectuais e a perda de ação política. Segundo Benjamin tais poemas pertencem “às pessoas de alta renda, esses fantoches tristes e canhestros, cujo caminho passa pelo meio dos cadáveres”<sup>99</sup> e nos seus antípodas estão os poemas de Bertolt Brecht.

Benjamin distingue ao menos dois tipos de melancolia: uma autêntica, dada pela perda de experiência e que busca reencontrar a autenticidade dessa experiência e outra, representativa, ao serviço do poder, que visa perpetuar a

---

<sup>96</sup> Ibid.

<sup>97</sup> Ibid.

<sup>98</sup> BOLLE, W. In: A modernidade como “Trauerspiel”. Representação da história em Walter Benjamin”, 1988

<sup>99</sup> BENJAMIN, W. “Melancolia de esquerda, a propósito do novo livro de poemas de Erich Käestner”, In: Magia e técnica, arte e política. Ed. Brasiliense, 1996. p. 77.

melancolia como uma forma naturalizada, ou psicofísica, mas que permanece afásica, e não vislumbra a possibilidade de experiência<sup>100</sup>. Mas, a crítica de Benjamin é sobretudo dirigida aos críticos, pois é deles o reino de uma história por escrever. A sua crítica, é também um apelo ao reverso do melancólico que pode mudar o curso da história. A melancolia descreve os vencidos da história através da literatura. É esse, creio o alvo da crítica benjaminiana presente na *Origem do Drama Trágico Alemão* e que no ecoa nos escritos sobre a filosofia da história.

Ao entender a história como conteúdo do drama trágico, Benjamin analisa o excessivo uso de imagens de violência, horror e martírios até chegar ao seu emblema que é o cadáver. Então, diante dos recursos do dramaturgo a dor física através do martírio como emblema do corpo dos vivos, Benjamin inscreve a sua crítica histórico-social:

Porque é óbvio que a alegorização da *physis* só pode consumir-se em toda a sua energia no cadáver. E as personagens do drama trágico morrem porque só assim, como cadáver podem entrar no reino da alegoria. Nelas, a morte não é a porta de entrada na imortalidade, mas no cadáver. (...) Do ponto de vista da morte, a função da vida é a produção do cadáver.<sup>101</sup>

Portanto, toda a ostentação sobre os dramas trágicos alemães é também uma forma, pouco subtil, de exaltação do poder soberano, do poder sobre os corpos, que se perpetua através da história que serve aos vencedores. Assim, Benjamin, considera que a ostentação da morte pela exibição do cadáver, o seu emblema, está para além de uma mera preocupação dos vivos pela vida. Ela serve a manutenção do poder. Benjamin sublinha que: “Há um *memento mori* que vela na *physis*, na própria memória (mneme); a obsessão do homem medieval e barroco com a morte que impregna o corpo vivo seria impensável se ele se sentisse impressionado apenas com a preocupação do fim da vida.”<sup>102</sup> Assim, Benjamin vai discorrer sobre o tema na poesia e no drama trágico diagnosticando as afinidades medievais do apego pelo mórbido, o uso do cadáver e dos sacrifícios pelo tirano. Benjamin reflete ainda a proximidade religiosa entre as épocas:

As afinidades de fato entre a cristandade medieval e a barroca são de tripla ordem. Para ambas são igualmente essenciais a luta contra os deuses pagãos, o triunfo da alegoria e o martírio do corpo. Estes três motivos estão intimamente

<sup>100</sup> Sobre o tema da Experiência e Vivência, ver Benjamin...

<sup>101</sup> BENJAMIN, W., *Origem do drama trágico alemão*. p. 241.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 241.

relacionados. Chegamos à conclusão de que, de um ponto de vista da história da religião, são um e o mesmo motivo. E as origens da alegoria só com referência a eles se podem clarificar.<sup>103</sup>

Por diversas vezes Benjamin tenta mostrar por que precisa passar pela separação entre uma visão teológica da história e uma visão religiosa que a alegoria exhibe enquanto uma forma de percepção estética. Esta percepção é muito mais relevante do que fizeram notar os teóricos da estética até então, e esse é um marco fundamental da tese de Benjamin. A alegoria presentifica uma visão de mundo que a distingue do mundo antigo. A diferença entre a tragédia e o drama trágico é que este mostra desprezo pelo mundo e o desespero. As peças são tristes e trágicas enquanto os poetas e tragediógrafos antigos apresentam uma atitude diante da vida e do destino completamente diferente. O sentimento apresentado diante da vida de um é inquebrantável e do outro é lacrimoso, lamentável. Um lança mão da palavra enquanto arte entendida potencialmente sobre a vida, enquanto o outro lança mão de um ouvido que escuta essa mesma palavra, mas sem a ressonância dela na sua vida como algo perdido num tempo ido. No entanto, é justamente por essa diferença consubstancial que o estilo do drama trágico se levanta e ganha interesse diante da tragédia: ele escuta, no lamento, a música lançada no eco da palavra rígida e recebe-a de outra forma: onde Benjamin descobre uma nova forma de arte que reflete um sentimento do mundo diferente dela: o melancólico.

### 3.5 A resposta romântica

Na sua tese de doutorado de 1919, sobre *O conceito de crítica de arte no Romantismo Alemão*, Benjamin salientava como a crítica que se havia inaugurado no romantismo era parte constitutiva deste e inaugurava um novo conceito de crítica - como *medium de reflexão* e não mais pelo *Cogito* cartesiano. Benjamin mostra, sobretudo em Friedrich Schlegel e Novalis, como a crítica se extrai de cada obra de arte, sem um *a priori* estético ou quaisquer outros princípios (Iluministas) que não partam diretamente da obra, como um conjunto de fragmentos e aforismas sem um sistema apriorístico, mas numa lógica intrínseca à

---

<sup>103</sup> Ibid.

obra. A filosofia romântica não se fechava em um sentimento irracional mas em um propósito rigoroso e valioso para o pensamento a partir da totalidade dos fragmentos, como Benjamin também salientou em vários trabalhos, entre eles, as *Teses sobre o conceito de história*; a obra das *Passagens* como aqueles outros a que se chamaram de *Imagens de pensamento*, etc.

Michael Löwy e Robert Sayre desenvolveram um trabalho notável para mostrar em que medida o romantismo se manifesta, antes de mais nada, como uma forma de auto-crítica da modernidade. Um movimento visionário que parte de dentro para fora, de perto para longe, especialmente, contra o capitalismo. Esta visão afirma uma recusa da política social vigente e uma busca por algo diferente desta. Os autores refletem sobre como o romantismo apresenta uma valorização da subjetividade dos indivíduos, da liberdade, do imaginário e da unidade comunitária em que se inserem recusando toda destruição da experiência que se apresenta como uma perda irreparável. Ora, não se procura uma totalidade, mas uma comunidade partilhada entre círculos de indivíduos cuja liberdade se respeita. Assim, o romantismo apresenta-se como uma forma de resistência através da arte e das ações humanas contrárias ao avanço capitalista.

Em *Romantismo e Messianismo*<sup>104</sup> Löwy cita algumas contradições históricas e filosóficas no entendimento do romantismo, especialmente do revolucionário, revendo uma vez mais as orientações socio-políticas que definem o movimento. Esta obra especialmente dedicada ao estudos dos escritos de Lukács e Benjamin, mostra como essas contradições não se escusam de aparecer em virtude de um pensamento revolucionário que ousa levar adiante algumas diretrizes que nortearam o pensamento marxista. O que não é incompatível com um pensamento messiânico revolucionário, presente no legado cultural cuja arte pode revisitar tendo em vista uma saída pré-capitalista. Ou seja, uma via comunitária, primitiva, um desvio ao capitalismo que sabemos ser insustentável. O que garante o interesse nestes estudos. Portanto, reencontrar uma instância romântico-revolucionária do marxismo e repensar a perspectiva socialista, através da herança desse antepassado restabelecendo contacto com a dimensão ética, comunitária, cultural e social que o capitalismo fez desaparecer.

---

<sup>104</sup> LÖWY, M. *Romantismo e Messianismo*, 1990.

Löwy tem esperança numa releitura marxista para a qual tem contribuído e que passa por um trabalho louvável sobre as tipologias do romantismo de modo a permitir reler o que existe no movimento enquanto uma potencialidade crítica do capitalismo. Pela nossa parte, acompanhamos a sua leitura através de uma distinção dos aspectos que essa tipologia demarcam do sentimento nostálgico: um marco constitutivo, parece-nos, que está na base do romantismo e de sua atitude política, filosófica. Dirigimo-nos sobretudo aos últimos escritos de Benjamin, uma vez que eles procuram seguir a importância de uma revolução. Revolução que ele apresenta numa imagem, contraposta à de Marx que entendia o progresso como uma sucessão de revoluções, esse seria o trem da história, a que Benjamin propõe puxar o freio. Ou seja, para ele a revolução não leva o trem mas fá-lo parar.

Esta paragem não constitui uma ataraxia da humanidade, mas um trabalho histórico-filosófico que encontra no passado as marcas do futuro.

O agora vindouro advém da resistência ao avanço. Razão pela qual encontra na nostalgia uma atividade que dirige o olhar para trás. Pelo que a nostalgia tem um papel no que chamamos de romantismo revolucionário. Assim, haveria que se aprender a lidar com a nostalgia sob o risco desse sentimento pelo passado trair o nostálgico, levando-o a ficar doente, atávico, ou mesmo a tornar-se um reacionário fanático, assimilado pelo fascismo. Para entendermos esta afirmação recorremos aos diferentes tipos ideais do romantismo que Löwy apresenta: o primeiro é o “*passadista*” ou “*retrógrado*” que anseia recuperar o estado precedente, e que Nietzsche tão bem apresentou em sua *Segunda consideração intempestiva: As vantagens e desvantagens da história para a vida*. Esta corrente, que Novalis tão bem representaria, procura uma nova Idade Média católica e o desenvolvimento da sociedade burguesa; por outro lado, existe um romantismo *conservador* que defende o estado intocado pela Revolução Francesa, especialmente o Alemão e o Inglês do século XVIII, que Burke apresenta sob o título *Considerações sobre a Revolução Francesa*<sup>105</sup>, considerando estruturas anteriores que compunham a coabitação de formas capitalistas e pré-capitalistas; e numa outra concepção nostálgica encontramos o *romantismo desencantado*, que ao contrário dos anteriores, não acredita no retorno, seja ele de que ordem for. E uma vez que o estado industrial erradicou irremediavelmente as sociedades

---

<sup>105</sup> procurar referência

anteriores, abdica assim de suas inerentes qualidades sociais e culturais, reconhecendo a decadência desencadeada pelo capitalismo industrial, como por exemplo Max Weber apresentou. Mas, o desencantamento pelo desencantamento (uma vez que as máquinas não param de modo que se torna impossível organizar o futuro longe delas) não me parece ir além do sentimento melancólico uma vez que ele está estagnado. E, noutra esfera do pensamento nostálgico haveria o *romantismo revolucionário* que não se contenta com a ilusão de uma busca pelo retorno às comunidades pré-capitalistas e a reconciliação delas com o presente capitalista, mas empregam a tensão delas numa nostalgia voltada para o futuro pós-capitalista. Portanto, o romantismo revolucionário se distingue das outras correntes românticas, diz Löwy:

Pelo tipo de sociedade pré-capitalista que lhe serve de referência: não se trata do sistema feudal e de suas instituições (nobreza, monarquia, Igreja, etc.). A idade de ouro pré-capitalista varia segundo o autor, mas ela não é aquela que invocam os românticos passadistas ou conservadores: é um “estado de natureza”, mais ou menos típico em Rousseau ou em Fourier, o antigo judaísmo em Moses Hess, a Grécia Antiga em Hölderlin, no jovem Lukács e em muitos outros, o “comunismo inca” no marxista peruano José Carlos Mariátegui, as comunidades rurais tradicionais nos populistas russos e Gustav Landauer, etc.

Trata-se sobretudo de uma recusa a uma sociedade burguesa industrial voltada para o capitalismo e a *renascença* de certas manifestações e qualidades das sociedades pré-capitalistas pelo que estas mantêm de revolucionário. Certamente não se volta atrás mas a revolução está patente na dialética entre o passado e o futuro, de um modo *mais sutil*, onde as convergências, mais do que as contradições entre o marxismo e o romantismo podem encontrar certas afinidades revolucionárias. Vale reler, como Löwy, os que se manifestaram contra o romantismo para perceber que muitos deles procuravam uma revolução que está na base do romantismo. Thomas Carlyle, crítico implacável contra o capitalismo foi sem dúvida um precursor do pensamento de Marx, entre outros. Marx leu Carlyle sobre o cristianismo em *Past and Present* (1843). Dois anos depois ele anota no seu caderno a seguinte passagem: “Se os homens perderam a crença em Deus, seu único recurso contra um cego Não-deus, de Necessidade e Mecanismo, contra uma terrível Máquina a Vapor Mundial que os aprisiona em seu ventre de ferro como um monstruoso touro Phaloris, seria, com ou sem esperança-a revolta.”<sup>106</sup>

<sup>106</sup> Manuscrito B35AD89, Arquivo Marx-Engels do Instituto Internacional de História Social de Amsterdam, apud Löwy.

Haveria então possibilidade de pensarmos a partir daqui numa mínima diferenciação entre luto e lutuoso, como um jogo do luto, que nos permitisse aceder a uma aproximação à nostalgia? Uma vez que o luto remete ao sentimento da perda irremediável, haveria na nostalgia uma certa esperança, no sentido de uma perda de um objeto que de alguma forma ainda ressoa? Não seria por isso que os soldados suíços se agarravam tão dramaticamente ao “*Ranz des vaches*”? Não estendiam assim um tempo vital diante da morte anunciada através de um lamento? Como o remédio que Homero registrava como o *Phármakon* e que Helena possuía<sup>107</sup> para a doença da tristeza que afetara Belerofonte?

\*

Diante da perda, ou do sentimento generalizado da perda, Benjamin contrapõe à face (niilista) da melancolia generalizada uma outra saída: um uso da nostalgia como procedimento de vacinação: uma saúde ou, se quisermos, uma filosofia. Então, a pergunta que se coloca é: como lidar com a memória? E transformar a vivência da perda em uma outra experiência através da lembrança de certas imagens? Especialmente das mais longínquas, oprimidas e ainda mudas: as imagens de infância? É o que veremos no terceiro capítulo relendo a relação de Benjamin com os livros infantis e os brinquedos; os programas de rádio e por último as lembranças que restam da infância segundo Benjamin

---

<sup>107</sup> HOMERO, *Iliada*, Canto IV.

## 4

### A Infância segundo Walter Benjamin

Seguimos até aqui alguns conceitos que atravessam a obra benjaminiana: Experiência (*Erfahrung*), memória, rememoração (*Gedächtnis*; *Erinnerung*) e nostalgia (*Nostalgie*, *Sehnsucht*) para nos aproximarmos da infância (*Kindheit*) segundo Walter Benjamin. Cabe agora reler os escritos dedicados explicitamente às imagens de infância para entender em que medida constituem um procedimento de vacinação (*Verfahurn der impfung*).

Perguntamos se haveria em *Infância berlinense:1900* uma tentativa de superação de uma perda da experiência, entendida como irreversível e uma vez chegada à sua máxima expressão, o exílio, e se de algum modo poderiam indicar um outro rumo que não o da soma das perdas. Para tal vamos aproximar outros trabalhos dedicados à infância tais como a literatura dedicada aos livros e os brinquedos; o teatro e os programas de rádio, passando pelo diário de viagem e a coleção de imagens de infância enquanto um processo narrativo individual, mas que é também coletivo o que tornaria o legado de Benjamin um objeto histórico e filosófico muito especial uma vez que se trata de uma obra que atravessa as restantes obras do autor e traça a fisionomia de uma data: 1900.

#### 4.1 Coleccionar brinquedos, bibliotecas e livros

Benjamin era um colecionador. Ele colecionava livros infantis e brinquedos artesanais. E o que os livros infantis conservam que era tão importante para o filósofo? Os livros para a infância têm a particularidade de neles as imagens chegarem primeiro do que as palavras. Pelo que as crianças aprendem a ler imagens antes das letras. E assim esses livros estimulam a linguagem ao mesmo tempo que a imaginação dos leitores.

Esse colecionador encontrava em cada um desses livros objetos de análise: gestos, pensamentos, rastros e narrativas que ficam esquecidos tal como ficam as memórias de infância. E ao abri-los uma parte dessa infância pode ser relida à luz de uma nova abordagem que é aquela que constitui o momento de sua leitura.

O colecionador benjaminiano não quer somar livros à sua coleção. Ele quer tornar-se um contador de histórias e transmitir à experiência uma experiência



ida que ainda tem muito a dizer. Esse colecionador encontra nos livros algo digno de memória: uma proto-história da infância e dos primórdios da linguagem, uma história que começa nas imagens, algo que poderia ser visto como uma origem (e não uma gênese), em virtude da qual se poderá vislumbrar novas relações com o presente.

Benjamin escreveu sobre esses livros e lembra o lugar social que os contos de fadas tinham. Eles remontam a um velho hábito alemão que reunia grupos de ouvintes em torno de um assombro que se transformava em fantasia ou medo, que se mantinha enquanto uma referência até à idade adulta. Benjamin interessava-se por esse ritual uma vez que, à semelhança do contador de histórias ele tendia a desaparecer.

Os livros conservam a magia e a fantasia da infância, é através deles que a criança aprende a pensar pelos seus próprios meios. Ela tem a liberdade de regressar a eles quantas vezes quiser, pelo tempo que lhe aprouver, criando um ritmo de leitura até perceber que os livros podem não acabar. E, inclusive, que é possível concebê-los em seus próprios moldes.

Ao regressarmos aos primeiros textos do filósofo <sup>1</sup>, veremos que eles procuram contrariar a imposição da experiência por parte do adulto sobre a criança e que os velhos livros escondem uma moral que vigorava em determinada época, e se fazia passar de forma “educativa”: o que a criança irá confrontar pelas suas próprias intuições e reflexões.

No pequeno texto intitulado “Pedagogia Colonial”<sup>2</sup> Benjamin aponta criticamente para a instrumentalização e a mercantilização de materiais didáticos, concebidos segundo uma moral e dirigidos às crianças tendo em vista a sua integração no mundo moderno. E faziam-no tal qual fizeram os colonos europeus “enviados por deus” aos povos indígenas. A crítica era dirigida ao livro de Alois Jalkotzky<sup>3</sup> como indicador da violência implícita na pedagogia colonial. Benjamin cita e vai contra-argumentando a ideologia presente no livro. Cito-o:

Essa espécie de psicologia infantil, na qual o autor está tão bem versado, constitui o equivalente exato da famosa “psicologia dos povos primitivos”, vistos como clientes enviados por Deus para consumir as quinquilharias européias. Essa

<sup>1</sup> Refiro-me a “Experiência”; “Ensino de moral”; ou “A vida dos estudantes”. In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*.

<sup>2</sup> Id., “Pedagogia Colonial” In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*.

<sup>3</sup> Trata-se do livro *Contos maravilhosos e o presente. O conto maravilhoso alemão e o nosso tempo*, Viena, 1930.

psicologia desnuda-se a cada página: “O conto maravilhoso permite à criança equiparar-se ao herói. Essa necessidade de identificação corresponde à fraqueza infantil, sentida em face do mundo dos adultos”. Apelar agora à grandiosa interpretação de Freud a respeito da superioridade infantil (em seu estudo sobre o narcisismo), ou tão-somente à experiência que prova o contrário, significaria levar muito a sério um texto em que a superficialidade é proclamada com um fanatismo que, sob o pendão do tempo atual, desencadeia uma guerra santa contra tudo aquilo que não corresponde à “sensibilidade moderna”, colocando as crianças (como determinadas tribos africanas) na linha de frente dessa batalha.<sup>4</sup>

Percebe-se uma extensão da crítica. A infância era o alvo fácil para as quinquilharias modernas e entre elas encontravam-se os materiais didáticos que ele analisa. Mas, o problema que aí se inicia é mais vasto. E essa espécie de colonialismo infantil representa um outro também mais amplo. Benjamin defende o discernimento da criança. E ressalta o papel formativo do conto maravilhoso. Especialmente aquele que não esconde da criança o universo de malvadez, os fantasmas e os pesadelos e, portanto, o conhecimento inerente a cada face da história. Jalkotzky, pelo contrário, defendia uma nova pedagogia que anula a figura do ogro o que, paradoxalmente, as crianças preferem. E, ao que Benjamin se opõe. Segundo essa pedagogia a criança não precisaria tomar conhecimento da face do mal e ignoraria que ela existe.

A pedagogia burguesa tentava negar a existência e os requintes do mal, obliterando-os da história e com isso dando espaço para que ele se mantenha no nível mais inconsciente, subsumido e recalcado. Tais preconceitos desconsideram, por exemplo, o narcisismo inerente à formação dos indivíduos, o que Freud pensava em 1914<sup>5</sup>. No seu ensaio *Sobre a introdução do conceito de narcisismo*, Freud mostra como o amor próprio é decisivo para a tomada de decisões, tanto para a experiência comum, quanto para o ato criador. É ponto assente para o analista que o narcisismo merece ser exercitado sob pena se transformar na adoração do narcisismo do outro. De forma equilibrada ele constitui a busca de experiência que se transforma em algo positivo e não em doença. E assim o psicanalista cita o poema de Heine que salienta a atividade narcísica como uma espécie de medicina auto-administrada, e ato criador. Como podemos ler:

A doença foi bem a razão  
De todo o impulso de criar;  
Criando eu pude me curar,

<sup>4</sup> Ibid., p. 148.

<sup>5</sup> FREUD, S. “Sobre a introdução do conceito de narcisismo”, in: *Obras Completas*, vol. XII, pp. 10-37.

Criando eu me tornei são.<sup>6</sup>

É notório que alguns desequilíbrios psíquicos revelam transtornos de ordem narcísica e eles podem ganhar dimensões incontornáveis. E Freud acrescenta:

Pois parece bem claro que o narcisismo de uma pessoa tem grande fascínio para aquelas que desistiram da dimensão plena de seu próprio narcisismo e estão em busca do amor objetal; a atração de um bebê se deve em boa parte ao seu narcisismo, sua autossuficiência e inacessibilidade, assim como a atração de alguns bichos que parecem não se importar conosco, como os gatos e os grandes animais de rapina; e mesmo o grande criminoso e o humorista conquistam o nosso interesse, na representação literária, pela coerência narcísica com que mantêm afastados de seu Eu tudo o que possa diminuí-lo. É como se os invejássemos pela conservação de um estado psíquico bem-aventurado, uma posição libidinal inatacável, que desde então nós mesmos abandonamos.<sup>7</sup>

A comparação entre o bebê e o animal faz-nos perceber que o narcisismo se liga primeiramente à garantia existencial e ela passa ao lado dos demais seres vivos. Quer também afirmar que se trata do início da formação do sujeito e da afirmação da vida, talvez este seja o modo crucial cuja permanência de uma memória narcísica possa ainda remeter ao longo da vida, articulando o sujeito narcísico com o mundo ao seu redor. O ponto que nos leva a pensar no aspecto saudável do lado narcísico, que é auto-afirmativo e de auto-preservação, que se manifesta pelas transferências realizadas entre ele e os objetos desde a mais tenra infância.

Benjamin saúda o estudo de Freud contra os erros de leitura sobre a infância e, como tal, de certos conceitos como o do narcisismo, que aparecem nos livros infantis e que se entranham na cultura de forma pejorativa. Tais preconceitos espelham um modo de pensar que pedem uma maior reflexão que Benjamin estava disposto a realizar, convidando os seus leitores a participarem dela.

O interesse do filósofo pelos livros infantis começa pelas imagens e pelo espaço anterior à linguagem. E, como adianta no início da crítica do livro de Jalkotzky, o conteúdo desse livro já se encontra explicitado na capa, numa imagem impressa: uma foto-montagem onde constam torres de extração, arranha-céus, chaminés de fábricas ao fundo, uma potente locomotiva no plano intermediário e, em primeiro plano, numa paisagem de concreto, asfalto e aço. Vêm-se uma dúzia de crianças ao redor da professora do jardim de infância que

---

<sup>6</sup> Ibid, p. 20.

<sup>7</sup> Ibid., p. 23.

narra um conto de fadas<sup>8</sup>. Segundo Benjamin a obra contém a sua própria crítica. Nela se impunha a salvação do universo diante do avanço destrutivo do progresso, algo que constituiria uma dialética formativa que contrário ao que ele se propunha. E revelava a verdadeira formação da infância: a contação de histórias e uma comunidade que se constitui ao redor de uma história. Muito perspicaz, a leitura de Benjamin extrai do livro a sua crítica, como vê nele o paradigma dos “sistemas” pedagógicos burgueses que apareciam nos livros infantis.

Por outra via, num texto de 1931, Benjamin elogia uma antiga cartilha infantil. Nela não pressupunham conteúdos de aprendizagem (segundo o nosso autor tal pressuposição corresponde ao método usado para adultos) e foi elaborada pela sua autora de modo que as crianças avançassem no livro como num jogo. Através desse jogo adquiriam novas competências, ganhavam auto-confiança e vontade de explorar por seus próprios meios. Através do desenho acediam a novas experiências completando certos espaços deixados em aberto. De modo que a imaginação, o raciocínio e a expressão ganhavam outra dimensão através da observação da cor e das formas, respeitando-se o tempo e as experiências da infância de cada um. Benjamin exemplificava a marca deixada por essas cartilhas em seus leitores, como inscrição na memória daqueles que as conheciam. E, diante disso deixava uma ressalva e uma espécie de lamento:

É provável que um ou outro (como o autor dessas linhas) ainda guarde a cartilha com a qual a sua mãe aprendeu a ler. “Ovo”, “chapéu”, “rato”- pode ser que a primeira página comece assim. Que não seja dito nada contra essas cartilhas. E como alguém que aprendeu a ler com essas cartilhas poderia revoltar-se contra elas? Quanto de tudo aquilo que esse alguém enfrentou na vida posterior poderia comparar-se ao rigor e à segurança com que esses traços entraram em seu íntimo? Que outra submissão suscitaria nele a intuição de sua incomensurável envergadura como o fez a submissão perante as letras? Portanto, nada contra essas velhas cartilhas. Mas era a “seriedade da vida” que falava de dentro delas, e o dedo que percorria suas linhas havia ultrapassado o limiar de um reino de cujo território nenhum viajante retorna: encontrava-se no terreno do “preto no branco”, da lei e do direito, do irrevogável, do mundo criado para a eternidade. Sabemos hoje como devemos considerar tudo isso. Talvez a miséria, a ilegalidade, a insegurança de nossos dias sejam o preço que pagamos para podermos levar adiante esse jogo encantado-desencantado com as letras, jogo esse do qual as cartilhas de Seidmann-Freud extraem uma razão tão profunda.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Cf. Id., “Pedagogia Colonial” In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, p. 147.

<sup>9</sup> Id., “Princípios verdejantes-novos elementos a despeito de cartilhas lúdicas”. In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, p. 151-56.

Benjamin relê as mudanças sociais pela força ideológica presente no ideário dos livros infantis, considerando estes, indícios da orientação da política progressista que desembocou na Primeira Guerra Mundial rumo a um novo imperialismo.

Benjamin contrapõe a ela os livros de Tom Seidmann Freud, que os criava desde criança. Os livros de Seidmann Freud destacam-se por não terem texto e reúnem uma sequência de desenhos que mostram a força dialética das imagens e revelam uma sabedoria sob o universo de uma criança<sup>10</sup>. Esses livros mostram situações incríveis envolvendo uma animália (em meio ao avanço industrial da Alemanha) sempre em situações expressivas e que despertam ainda mais curiosidade e a imaginação somente pelos desenhos. A expressão das figuras em diferentes situações concomitantes suscita a narrativa dos leitores. Benjamin foi um admirador incondicional desses livros que contêm apenas imagens e que testemunham a infância como também a cultura que lhes pertence. Segundo Gershom Scholem, Seidmann Freud beirou a genialidade em alguns de seus livros. E, de fato, os desenhos continuam sendo expressivos e nos afetam ainda hoje.

Ler e colecionar livros, especialmente livros dedicados à infância, situam a tarefa e o lugar do materialista histórico benjaminiano numa espécie de entrelaçamento histórico-filosófico diante de cada objeto. Uma vez que cada objeto contém particularidades narrativas que esboçam um pensamento sobre um contexto histórico, mas também o atravessa. Nas *Teses sobre o conceito de história* e no seu ensaio *Eduard Fuchs, colecionador e historiador*<sup>11</sup>, esse entrelaçamento é indiscernível de um trabalho crítico, que não pode prescindir da memória. Benjamin apresenta um método pedagógico-materialista: não se trata de criar um sistema, mas de garantir um trabalho que é realizado entre as ruas da cidade e os sebos, nas bibliotecas.

A biblioteca é o refúgio das cenas perdidas da história universal. E não apenas do pesquisador exilado em Paris que se refugia no interior da Biblioteca Nacional. A biblioteca ganhou uma centralidade na experiência da infância de Benjamin uma vez que foi lá que ele pôde emancipar-se nas leituras e no

---

<sup>10</sup> A maioria dos seus desenhos foram destruídos durante o período nazista, mas que a família conseguiu salvar encontra-se hoje no arquivo de Anna Freud. Consulta em 11.07.2019: <https://www.freud.org.uk/?s=tom+seidmann+freud>

<sup>11</sup> BENJAMIN; W. “Eduard Fuchs, colecionador e historiador”. In: *O Anjo da História*, p. 107.

pensamento. Na biblioteca o leitor está a sós com todos os que ficaram esquecidos. Assim acontece com o colecionador diante dos objetos, anteriormente perdidos, que ele guarda.

Existem colecionadores de vários tipos. E, Fuchs, que Benjamin encontrou algumas vezes em Paris, após outubro de 1933, foi também um pioneiro: “fundador de um arquivo, único na sua espécie, que documenta a história da caricatura, da arte erótica e dos quadros de costumes.”<sup>12</sup> E o seu pioneirismo é que o tornou um colecionador: “da teoria materialista da arte”<sup>13</sup>. Essa teoria encontra-se nos primeiros escritos sobre Feuerbach, que Marx e Engels formulam e defendem durante meio século, questiona o caráter fechado das várias áreas do saber, bem como da sua produção, incluindo o das obras de arte assim como o que elas podem alcançar. E Benjamin o afirma:

Para aquele que delas se ocupa usando os instrumentos da dialética histórica, essas obras integram a sua pré e a sua pós-história- uma pós-história devido à qual também a sua pré-história se torna reconhecível como um processo de transformação permanente. Elas ensinam-lhe como a sua função é capaz de sobreviver ao seu criador e de o fazer deixar para trás as suas intenções; e como a recepção pelos contemporâneos é parte integrante do efeito que a obra de arte exerce hoje sobre nós próprios, e como este último assenta no encontro, não apenas com a obra, mas também com a história, que permitiu que ela chegasse aos nossos dias.<sup>14</sup>

Os efeitos que as obras exercem desde que nascem até aos seus encontros posteriores isso é a sua pré e pós história. E a sua atualização no que chamamos de contemporâneo. Benjamin acompanha o ponto de vista de Fuchs sobre a verdadeira importância da fortuna crítica de uma obra para a permanência da mesma. O que Fuchs defendia sob um interesse pela história da recepção que, segundo ele, deveria acompanhar a obra. Porém, Benjamin queria ir mais longe, especialmente diante da fraca recepção da obra de Fuchs por parte dos seus contemporâneos. O que nos faz pensar na veracidade de sua teoria uma vez que a obra poderá encontrar-se com leitores mais atentos numa outra época. Benjamin queria destacar o conhecimento dialético das obras pelo ambiente histórico que as rodeia sem o qual o esforço de aproximação se torna falho. E, uma história materialista orientada para a história da cultura, incluiria a análise da barbárie.

---

<sup>12</sup> Ibid., p. 108.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid., p. 109.

Dizia ele: “Não há documento de cultura que não seja também documento da barbárie”.<sup>15</sup> Aqui se inclui o que se chama de pedagogia, contra a qual Benjamin se insurge, uma vez que ela inicia o processo de estreitamento da experiência na infância, que Benjamin analisa a partir de alguns livros. Se não existe escrita sem recordação, como lembra Wolfgang Bock<sup>16</sup>, também isso pode ser pensado para a experiência de leitura de modo a ampliar e não a estreitar a visão do leitor. Benjamin entende-o na sua crítica literária dedicada aos livros infantis, no sentido de perceber em que medida a contação de histórias pode expandir a experiência da infância. O que inclui a leitura de imagens que a criança faz para si mesma.

A coleção de livros infantis do filósofo permite pensar na tarefa do colecionador como um historiador materialista. Ou como um exercício “pedagógico materialista” realizado a partir dos livros enquanto objetos históricos (tal como Benjamin entendeu também os programas de rádio orientados para os jovens) sem pretensões educativas. Quer dizer, afastando-se das pretensões burguesas. Os programas de rádio estimulavam a descoberta da infância pela busca desses objetos perdidos diante dos quais se constituem as experiências.

A experiência dos livros e das bibliotecas aparece assim como uma de mônada da infância (que se estende até à vida adulta) segundo Walter Benjamin, e não se trata de um culto ao saber, mas do acesso a um caleidoscópio de possibilidades e imprevisibilidades experimentais, cujo educador não deve antecipar nem tolher, mas estimular e amparar. Por isso um estudioso, como Benjamin, se recorda mais dos livros e das bibliotecas, como seus verdadeiros professores e educadores, do que das salas de aula. Como lembra em: *Criança a ler*<sup>17</sup>, *Atrasado*<sup>18</sup>, *Mapa antigo*<sup>19</sup>, *Biblioteca escolar*<sup>20</sup>, *Livros para rapazes*<sup>21</sup>, *Desempacotando minha biblioteca*<sup>22</sup>, *Escavar e recordar*<sup>23</sup>, *A caixa das letras*<sup>24</sup>, *Neuer Deutscher Jugendfreund*<sup>25</sup> e *Escrivaninha*<sup>26</sup>.

---

<sup>15</sup> A mesma frase surge nas *Teses sobre o conceito de história*.

<sup>16</sup> BOCK, Wolfgang, “Berlim de Walter Benjamin às vésperas da Primeira Guerra Mundial sobre a construção da Infância e Juventude”.

<sup>17</sup> BENJAMIN, W. *Imagens de pensamento*, p. 36.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 84-5.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>20</sup> *Ibid.*

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 219

“Ao ler, tapava as orelhas”<sup>27</sup>, descreve a experiência da leitura atenta da criança. Ela segue, sem constrangimentos, entregando-se inteiramente ao livro enquanto explora o caminho que, ao terminar, se “cobriu de neve”<sup>28</sup>. O conteúdo não era mais do que as histórias que se inventavam. Do lado oposto desta experiência encontra-se aquela outra descrita em *Criança atrasada*<sup>29</sup>. Quem lhe diz que está atrasada é o relógio da escola que a abandona a um silêncio de morte entre a entrada e a saída. Na experiência desse atraso encontra-se a distância por tudo aquilo que a escola representa: o desconforto generalizado e a sensação de conluio entre os alunos e os professores contra a criança que dista de todo o universo mecânico e frio. O refúgio a uma experiência tão penosa encontrava-se a biblioteca da escola de onde provinham os livros preferidos. E mais uma vez, lá: “Eu tapava os ouvidos enquanto lia. Mas já tinha ouvido contar histórias assim em silêncio”<sup>30</sup>. Duas experiências do silêncio que se opõem: a da escola e a dos livros. Uma constrangia enquanto a outra ampliava os anseios e o discernimento da criança que criava o próprio universo de entendimento e experiências, agora pautadas pelos contrastes. Através dos livros somavam-se experiências para aquele quem colecionar se tornaria uma arte que leva o colecionador a falar de si.

Em *Desempacotando minha biblioteca* Benjamin começa por pensar na atividade de colecionar para trazer junto com ela a sua relação com a coleção. “Toda a paixão está próxima do caos, mas a de colecionar confina com o das recordações”<sup>31</sup> e a convivência com a desordem (assumida para ele como ordem) constituem uma tensão dialética em permanência. As relações que se constituem entre o colecionador de livros e a sua coleção são de vária ordem, uma combinatória entre algo que está longe das explicações objetivas. Algumas, não menos interessantes, tornam-se dúbias, no círculo desse encantamento, como a história da sua aquisição, uma vez que:

O mais profundo encantamento do colecionador é o de fechar a peça individual

---

<sup>24</sup> Uma das primeiras versões de de *Infância Berlinense* incluía este texto. Ver BENJAMIN, Walter, *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900*, Trad. Isabel de Almeida e Sousa e Cláudia de Miranda Rodrigues, 1992.

<sup>25</sup> BENJAMIN, W. *Imagens de pensamento*, p. 219.

<sup>26</sup> Ibid.,

<sup>27</sup> Ibid.,

<sup>28</sup> Cf. BENJAMIN, W. *Imagens de pensamento*, p. 36.

<sup>29</sup> Ibid.p.36

<sup>30</sup> Ibid., p. 85-6.

<sup>31</sup> Ibid., p. 208.



num círculo mágico em que ela, enquanto é atravessada por um último calafrio -o da sua aquisição-, fica petrificada. Tudo o que é recordação, pensamento, consciência, se torna pódio, moldura, pedestal, fecho da sua propriedade. A época, a região, a manufatura, o proprietário anterior- tudo isso se transforma para o verdadeiro colecionador, em cada uma das suas peças, numa enciclopédia mágica cuja quinta-essência é o destino do seu objecto.<sup>32</sup>

Para Benjamin o colecionador é um “fisionomista do mundo das coisas”<sup>33</sup> que lê e interpreta todo o tempo a distância e a proximidade simultâneas, que cada um desses livros transporta consigo, conserva, e desperta no presente universo das coisas. Ele conserva-os na medida em que conserva através deles uma origem que aflora naquele que neles se demora. O exemplar é o que desperta no colecionador essa atenção demorada e um interesse mágico. Esse é o “lado infantil”<sup>34</sup> que ele mantém e que lhe permite despertar para o objeto de uma maneira singular.

O lado infantil e “senil”<sup>35</sup> do colecionador burguês, também ele o traz de um mundo distante, de uma memória da infância que retorna através dos livros. Benjamin ressalva:

As crianças têm a capacidade de renovar a existência graças a uma prática múltipla e nunca complicada. Nelas, nas crianças, o colecionar é apenas um processo de renovação; outros são o de pintar objetos, de recortar, de decalcar, e toda a escala de modos de apropriação das crianças, do tocar até ao nomear. Renovar o mundo velho- é este o impulso mais enraizado na vontade do colecionador de adquirir novas peças.<sup>36</sup>

As crianças conhecem a apropriação como processo de renovação. Tocar e nomear é o que aproxima o colecionador a essa experiência primeira. Colecionar é uma prática que permite “renovar a existência com uma prática múltipla”.<sup>37</sup> O que as crianças percebem conferindo aos objetos outras funções que não as que foram pensadas à priori. A combinatória de possibilidades revela o modo de colecionar. O livro remete ele mesmo a uma coleção que é a soma de leituras, a comunidade de leitores, os lugares, a experiência que ele proporciona ao longo de sua trajetória. Então, onde o tédio parece ter-se instalado é o lugar em que se abrem

---

<sup>32</sup> Ibid., pp. 207-215.

<sup>33</sup> Ibid., p. 209.

<sup>34</sup> Ibid.

<sup>35</sup> Ibid.

<sup>36</sup> Ibid.

<sup>37</sup> Ibid.

novas possibilidades para eles. Benjamin diz: “É que para o colecionador de livros a verdadeira liberdade de qualquer livro encontra-se algures nas suas estantes”<sup>38</sup>.

À medida que o autor vai retirando os exemplares das caixas onde estes se encontravam, ele vai relembando histórias à volta de cada um dos livros: dos encontros, dos leilões, do modo como cada um foi adquirido ou herdado. Tudo contribui para a responsabilidade do colecionador e muda a sua relação, especialmente com aqueles livros que ele herdou, tornando-se uma espécie de mantenedor dos cuidados dos antigos donos.

Uma biblioteca pública seria uma coleção de várias bibliotecas particulares, o que faz dela um lugar especial, votado para a prática da rememoração. Benjamin enumera algumas lembranças dessas outras bibliotecas:

Recordações das cidades em que encontrei tanta coisa: Riga, Nápoles, Munique, Danzig, Moscovo, Florença, Basileia, Paris; recordações das sumptuosas salas de Rosenthal em Munique, da “Stockturn”(Torre dos Brasões) de Danzig, onde vivia o falecido Hans Rhaue, da cave cheia de livros e de mofo de Süßengut, em Berlim Norte; recordações dos quartos onde tinha esses livros, do meu alojamento de estudante em Munique, do meu quarto em Berna, da solidão de Iseltwald no lago de Brienz, e finalmente do meu quarto de criança, de onde provêm apenas quatro ou cinco dos muitos milhares de livros que começam a avolumar-se à minha volta.<sup>39</sup>

Benjamin faz uma torção no pensamento que até aqui seguíamos, para dizer que não são os livros que vivem no colecionador, mas o colecionador que vive dentro da sua coleção de livros. Ali ele vai e volta, desaparece e reaparece de novo à luz de suas descobertas e pensamentos em diálogo com aqueles que desapareceram. Assim ele enseja uma voz para esses autores e personagens contarem sua história. As bibliotecas compõem parte da história daqueles que os lêem, ao integrá-los numa narrativa que participa de um pensamento repleto de vozes que, tal como um colecionador, seleciona, um coro que ele escuta e faz ecoar.

Benjamin não poderia adivinhar que um dia seria forçado a ficar longe da sua coleção de livros quando afirmou que “de todas as formas de obter livros, a que se considera mais louvável é escrevê-los”<sup>40</sup>. Porém, uma vez no exílio ele teve de o fazer. E os escritos dessa altura adquiriram um tom mais direto e uma forma aforismática. Provam-no as inconclusas teses *Sobre o Conceito da História* e a

<sup>38</sup> Ibid., p. 212.

<sup>39</sup> Ibid., p. 215.

<sup>40</sup> Ibid., p. 209.

*Infância Berlinense: 1900*. No primeiro, trata-se de pensar a história liberta da opressão que lhe coube até então, ou seja, de interromper a violência implícita a uma ideia de vencidos e vencedores. No segundo caso, trata-se de confrontar a experiência a partir das imagens de infância, aquela que fica na sombra da história da vida comum e que Benjamin retira da obscuridade. Trata-se de mostrar como a experiência não deve confinar o caráter experimental da vida nem votá-la ao esquecimento. Assim como não se pode lembrar para sempre, não se pode esquecer para sempre e as imagens que retornam lançam o alerta.

Benjamin aponta para a nostalgia de uma experiência perdida para que retorne, não como a que se perdeu, mas como a que pode vir: uma infância que resiste na memória como uma semente que floresce muito tempo depois.

Para a criança o livro não é um brinquedo com funções específicas. Ele é um amigo que se espera ansiosamente no Natal e Benjamin descreve em *Neuer Deutscher Jugendfreund*<sup>41</sup>. Assim como a escrivaninha<sup>42</sup> era a casa que o abrigava junto com as expectativas e as descobertas contidas na leitura dos livros.

A escrivaninha não era apenas a sua aliada como era cúmplice da criança contra a carteira da escola. Ela era a casa construída pela criança no interior da casa familiar, onde ocorriam todas as peripécias e lembranças que ampliaram o universo para o escritor. Na sua secretária era onde toda a experiência seria retomada na leitura e escritura, que ele inspecionava como um labirinto desde a infância. Assim o disse Benjamin: “Não há nada melhor neste breve inspecionar do labirinto da leitura do que descobrir as passagens subterrâneas, essas longas histórias, muitas vezes interrompidas, para voltarem à luz como continuação.”<sup>43</sup> A escrivaninha protegia a criança como uma casca. Salvava-a das más experiências da sala de aula e das intermináveis refeições familiares:

Mal me tinha recuperado após um árduo dia de escola, já a escrivaninha me dava nova energia. Não a podia sentir apenas como minha casa, mas sim como minha casca, tal como um clérigo que nas gravuras medievais aparece no seu genuflexório ou à sua secretária como se estivesse no interior de uma couraça. Nessa construção comecei a ler “Débito e crédito” e “Duas cidades”. Escolhi a hora mais calma do dia e este lugar, o mais isolado de todos. Depois abri a primeira página e senti-me tão emocionado como alguém que dá o primeiro passo num novo continente. Era, na verdade, um continente novo, este lugar onde a Crimeia e o Cairo, a Babilônia e Bagdad, o Alasca e Taschkent, Delfi e Detroit

---

<sup>41</sup> BENJAMIN, Walter. *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900*, p. 166.

<sup>42</sup> Ver texto com o mesmo nome.

<sup>43</sup> Ibid.,

estavam tão próximos uns dos outros como as medalhas de ouro nas caixas de charutos que eu colecionava.<sup>44</sup>

Percebemos como começaram as viagens para Benjamin. E como colecionar aproxima inextricavelmente distâncias intransponíveis como as de reagrupar e fazer resistir (nisso reside sua arte). E tais distâncias foram apresentadas pelo filósofo nos conceitos de aura e rastro (*Spur*)<sup>45</sup> seguindo as obras de arte. Contudo, tais relações podem ser encontradas pelos colecionadores nos objetos comuns, para eles incomuns. Uma tal experiência poderia ser materializada coletivamente através de uma biblioteca: o admirável mundo dos sem nome. E é os sem nome que Benjamin procura até aos seus últimos escritos. Para levar a cabo esse imenso trabalho histórico haveria que se proceder como num processo de escavação e de montagem, como a obra das *Passagens*. É ali que o materialista histórico benjaminiano encontrará renovadas energias para continuar seu trabalho perceptivo por aquilo que ficou preterido, esquecido. Mas não só. A biblioteca, como uma enciclopédia infantil, revela-se a fonte de quase todos os prazeres e um lugar político: ali se concentraram os oprimidos ainda à espera de serem escutados. E é onde uma nova escritura pode ter início. É o que está em questão no método empreendido nas *Passagens*: uma coleção de citações que alberga o pensamento simultâneo da estética e da política, da literatura e da filosofia, da poesia e da ciência, não como experiências opostas mas como aquela porvir, a partir de um novo entendimento do passado: o tempo que aflora ampliando o tempo presente.

Willi Bolle vê o método de Benjamin como um trabalho de composição pelos escritos reunidos nas *Passagens*, que reside na sua apresentação como uma espécie de *Grande arquivo* ou uma enciclopédia mágica<sup>46</sup>. Uma vez que sempre algo escapará, o que significa que sempre haverá algo para ser descoberto, pensado, visto, numa imensa história em aberto, numa qualquer biblioteca fechada. Ou, como disse um dia Ernst Bloch, numa resenha sobre *Rua de mão única*:

Benjamin é um pensador que capta detalhes com extrema precisão, formulando-os incisivamente, sem contudo mencionar o valor das moedas oferecidas. Ele

<sup>44</sup>Id.. “A escrivainha”, in: *Imagens de pensamento*, p. 169.

<sup>45</sup> Sobre eles, ler: MOTA, Virgínia. “Aura, Vestígio e a vivência da arte em Walter Benjamin”.

<sup>46</sup> Sobre esta matéria ver o artigo: BOLLE, Willi. *Les passages-libre, archives ou encyclopédie magique?*, p. 245.

imprime valores que não têm importância nem no mundo burguês, nem alhures. A nós é visível apenas a significação anarquista desses ajuntamentos, dessas emoções: coletando, cavando ruínas, conservando, mas sem um ajuste substancial. O olhar que desagrega, que decompõe, também congela e solidifica o rio múltiplo (guardando a sua direção), petrifica, à maneira eleática, até mesmo a imaginação e seus diversos entrelaçamentos; o que faz com que a filosofia de Benjamin seja como a própria Medusa, a qual, segundo a definição dada por Gottfried Keller, é “a imagem petrificada da inquietação”.<sup>47</sup>

O método inquieto de Benjamin é minucioso e manual. Ao *desenterrar* os livros das bibliotecas, as citações dos livros, ele vai colecionando pequenos objetos. Esses objetos constituem os entrelaçamentos da inquietação que os reúne e expõe a novas observações.

Em *Livros infantis velhos e esquecidos*<sup>48</sup> e a propósito da coleção de Karl Hobrecker, o nosso colecionador pôde afirmar que só quem está atento à alegria que o livro desperta na criança se torna um colecionador de livros infantis. Não são meras insignificâncias, como eram tratados os livros nessa época. Inclusive eles chegavam a ser usados como papel de embrulho. Hobrecker, tal como Benjamin, não buscava nenhuma mais-valia na sua coleção. Ele esperava que os leitores admirassem os livros e percebessem o que mudou na concepção do livro infantil. Benjamin aponta para essas mudanças e ainda para o entendimento da infância, ao analisar os materiais pedagógicos e outros livros que não tendo pretensões desse tipo se encontravam mais próximos da experiência infantil. Benjamin alertava para os falsos cuidados com a infância e os livros infantis. Em primeiro lugar esses livros eram indicativos de preconceitos moralistas que os tornavam uma cartilha. Em resposta a esse tipo de abordagem, adotou-se uma visão mais infantilizada das crianças, segundo a qual o adulto projetava o que ele imaginava ser o universo infantil e produzia materiais didáticos e brinquedos sem no entanto perceber que a criança já participa de tudo o que a rodeia. E, que o seu interesse em explorar esse universo inteiramente novo para ela e habitado por adultos, lhes pertence, só que de uma maneira inteiramente diferente destes. Em virtude dessa distância se projetam os entretenimentos para a infância, os mais longínquos dela, sem perceber que a sua imaginação, o modo de jogar com os

<sup>47</sup> BLOCH, Ernst. Do original alemão “Revueform in der Philosophie” (1928), trata-se de uma resenha do livro *Einbahnstraße* (Rua de Mão Única) de Walter Benjamin. A versão utilizada para esta tradução consta em uma coletânea de artigos, reunidos na obra *Erbschaft dieser Zeit*, Zürich, de 1935. (Tradução e notas por Nayana Finholdt Shimaru).

<sup>48</sup> Este texto foi publicado como uma resenha em 1924 no *Illustrierte Zeitung*. BENJAMIN, Walter. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. p. 53.

elementos do mundo que as rodeia, funciona plenamente sem eles. Então, reflete Benjamin que “é ocioso ficar meditando febrilmente na produção de objetos-material ilustrado, brinquedos ou livros- que seriam apropriados às crianças. Desde o Iluminismo é esta uma das mais rançosas especulações do pedagogo. Em sua unilateralidade, ele não vê que a Terra está repleta dos mais puros e infalsificáveis objetos da atenção infantil”.<sup>49</sup> Percebe-se assim que a sua concepção da infância traduz o indizível, que o adulto não pode adivinhar nem prever. Para Benjamin a infância é o tempo do porvir, o devir de cada objeto sempre em aberto pela subjetividade da criança disposta a acompanhar todas as transformações de cada objeto e sua invenção. Este tema é tão relevante que Benjamin o retoma diversas vezes. Como em *Rua de Mão Única*<sup>50</sup> num texto intitulado “Visão do livro infantil”<sup>51</sup>. A sua análise entra no âmbito pedagógico para expandir uma visão que era estreita.

Benjamin concebe os livros para crianças como um teatro experimental e épico. Em *Estaleiro*<sup>52</sup> Benjamin alerta aqueles que pretendam conceber materiais especificamente para crianças que o façam aproximando-se ao universo que as crianças criam dentro de um outro universo. Com base nesse tipo de aproximação, a sua concepção seria mais apropriada ao mundo por elas experimentado.

Benjamin não está preocupado com o fracasso dos materiais e objetos pedagógicos, mas no seu efeito na percepção infantil. Uma vez que a percepção e a experimentação andam juntas e delas advirá um dia algum tipo de memória. Ou seja, isso requer um cuidado pelo que será explorado. Para Benjamin:

As crianças gostam muito particularmente de procurar aqueles lugares de trabalho onde visivelmente se manipulam coisas. Sentem-se irresistivelmente atraídas pelos desperdícios que ficam do trabalho da construção, da jardinagem ou das tarefas domésticas, da costura ou da marcenaria. Nestes desperdícios reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta para elas, precisamente e apenas para elas.<sup>53</sup>

As crianças vivem ao mesmo tempo que os adultos, elas prestam atenção ao que eles não vêem. Então, não é que o adulto deva imaginar o mundo da criança, mas ver que esse mundo já existe e é tão válido quanto o seu. Nesse sentido, Benjamin

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Refiro-me a “Material Didático”, “Brinquedos”, “Estaleiro” em *Rua de Mão Única*, como também “Máquina de Costura” de *Infância em Berlim: 1900*, para citar alguns desses textos.

<sup>51</sup> Id., *Imagens de pensamento*, p. 69.

<sup>52</sup> BENJAMIN, W. *Imagens de pensamento*, p. 16-17 da edição portuguesa supracitada. Na versão da tradução brasileira intitula-se *Canteiro de obras*.

<sup>53</sup> Ibid., p. 16

questiona uma certa psicologia infantil que atua como um modo de colonizar a infância até aos ínfimos detalhes. Ora, os detalhes, diz-nos o filósofo, moram na percepção infantil como já não moram na percepção do adulto, senão como rememoração. Se a houver, ele deve usá-la para ir ao encontro do que as crianças admiram sem as manipular.

Se o mundo volta uma face somente para as crianças então é justo pensar que no futuro haverá uma parte dessa experiência única que será conservada unicamente pela sua memória. Sobre elas atua o vindouro. E até quando as crianças lêem repetidamente os mesmos contos e o “Era uma vez”, elas não conhecem o tempo passado mas sobre elas atua o presente e o futuro.

A nostalgia da infância remeterá a essas experiências esquecidas pelo que as suas imagens dependem delas. Em tempos de perda de experiência, seria justamente a elas que se poderia recorrer como um modo de experimentar o que pudesse advir dessas imagens. E, além de colecionar livros e brinquedos, que outras formas haveria para potenciar experiência?

## 4.2 O teatro infantil e a transmissibilidade de experiências

*De maneira verdadeiramente revolucionária atua o sinal secreto do vindouro, o qual fala o gesto infantil.*<sup>54</sup>

Walter Benjamin

A criadora e diretora de teatro infantil Asja Lacis planejava continuar em Berlim o trabalho iniciado em 1918, em Orel, na Rússia. Numa conversa com Walter Benjamin ele ofereceu-se para redigir o programa desse teatro infantil. A versão que conhecemos intitula-se *Programa de um teatro infantil proletário*<sup>55</sup>. Este texto torna perceptível o interesse de Benjamin não apenas pelo teatro, mas sobretudo pelo universo infantil: o legado experimental da infância. Tratava-se de algo que poderia ser experimentado. O que colocava em questão uma pedagogia fundada numa pretensa transmissão de conteúdos, mas vazia sob frases de efeito.

<sup>54</sup> Id., W. “Programa de um teatro infantil proletário”. In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, p. 119.

<sup>55</sup> Ibid.

Por outro lado, o teatro proletário oferecia conteúdos que as próprias crianças encontravam de forma experimental.

Benjamin levou a sério essa tarefa e perguntou-se sobre a importância do teatro na educação proletária e sobre questões ligadas à técnica, à história de classe, à eloquência, entre outras. Desde os quatro anos de vida que estas questões poderiam ser pensadas, discutidas e transmitidas entre as crianças. E, tratava-se de o exercitar no terreno de um contexto social. O filósofo distinguia a educação burguesa da proletária, notando que a primeira vivia preocupada numa busca idealizada. E porque acreditava existir um método ideal para atingir seus objetivos, mudava-os sem conseguir estabelecer um método frutífero enquanto vivência/experiência comum. Para o autor não existe um sistema a ser seguido, mas um contexto a ser observado e experimentado. Então, o contexto da criança proletária, dos quatro até aos dez anos de vida, passaria pelo teatro infantil experimental proletário.

E, o que distingue o entendimento da educação burguesa de uma proletária que as crianças experimentariam no teatro? A primeira preocupa-se com a abrangência geral da vida enquanto a segunda compreende-a de acordo com uma experiência delimitada ao terreno de suas ações. Benjamin analisa: “Esta é a dialética positiva da questão. Uma vez porém que a totalidade da vida, em sua plenitude ilimitada, aparece emoldurada em um contexto e como terreno única e exclusivamente no teatro, por esse motivo o teatro infantil proletário é para a criança proletária o lugar de educação dialeticamente determinado.”<sup>56</sup> Essa concepção dialética compreende o todo numa parte, a partir do objeto histórico. Em primeiro lugar, Benjamin quer destacar a diferença entre este teatro e o teatro burguês, em segundo lugar aproximá-lo do grande teatro no determinante de sua história. O teatro burguês tem interesse no lucro e apresenta-se como espetáculo sensacionalista.

Ao contrário do teatro burguês que assenta numa pedagogia e intenção moral, no teatro proletário a educação decorre nas tensões geradas pelo trabalho coletivo. É no convívio que os ajustes morais serão efetuados pela coletividade infantil, que encontra na realização teatral uma verdadeira coletividade. Diz

---

<sup>56</sup> Ibid, p. 113.



Benjamin que “o grande gênio da educação é a observação”.<sup>57</sup> Observação dos gestos que as crianças encontram nas oficinas experimentais das mais variadas, incluindo a pintura. Benjamin lembra a relação entre o *óptico/ápico* a partir de uma afirmação do artista Konrad Fiedler em *Escritos sobre arte*<sup>58</sup> que diz que: o artista não é uma pessoa diferente das outras no modo de ver, se expressar ou pensar, mas “É antes um homem que observa mais intimamente com a mão quando o olhar se tolhe; que transmite a inervação receptiva dos músculos ópticos à inervação criadora da mão. Inervação criadora em correspondência precisa com a receptiva, eis todo gesto infantil”.<sup>59</sup> Então, todas as variantes dessa ligação podem ser experimentadas nas diversas oficinas enquanto preâmbulo teatral: pintura, recitação, música, dança, improvisação, etc. A improvisação merecia destaque uma vez que se conectava ao gesto criador da criança em virtude de sua visão e autenticidade.

O diretor do teatro infantil estava atento a todos os sinais da criança ao longo da improvisação pois é a partir dela que nasce a arte do teatro proletário infantil. O que está em destaque é justamente o relevo do “instante gestual”. É nítida a aproximação ao teatro épico brechtiano. E, podemos adivinhar um maior desempenho da improvisação infantil e uma maior dificuldade no adulto, o que certamente Benjamin tinha em mente quando escreveu a esse respeito.

No texto *Brecht e Benjamin: peça de aprendizagem e ordenamento experimental*<sup>60</sup> Jeanne Marie Gagnebin comenta sobre a amplitude desta abordagem para os autores. E em virtude desse pensamento experimental salienta alguns conceitos marcantes para uma estética materialista contemporânea. Então, para pensar sobre as condições de possibilidade do “*Lehrstück*” (peça de aprendizagem) brechtiano, Gagnebin destaca os conceitos de exercício (*Übung*), de ordenamento experimental (*Versuchsanordnung*) e espaço de jogo (*Spielraum*) como inerentes à teoria do teatro épico de Walter Benjamin, que em parte acabei de descrever como um programa de teatro infantil. Gagnebin, por sua vez, reflete que:

Se os ensaios sobre Brecht insistem na mutabilidade do espaço – a rigor, não existe mais o edifício “teatro” com entrada, escadaria, palco, fosso, coxias etc. –,

<sup>57</sup> Cf. Ibid., p. 115.

<sup>58</sup> Ibid.

<sup>59</sup> Ibid., p. 116.

<sup>60</sup> Gagnebin, J. Marie. “Brecht e Benjamin: peça de aprendizagem e ordenamento experimental”.

o programa de teatro infantil insiste na mutabilidade do tempo. As crianças são organizadas em um coletivo e têm a possibilidade de encenar suas fantasias através de atividades em várias oficinas de trabalho, sob a coordenação de um adulto/diretor. Essas oficinas são de execução material de vários objetos e de aprendizado concreto (preparação dos acessórios, pintura do cenário, recitação, música, dança). Essa confrontação concreta com a “matéria” [Stoff] é imprescindível, escreve Benjamin, para permitir que as crianças consigam escapar do “perigoso reino mágico da mera fantasia”.<sup>61</sup>

Assim, fantasia e o mundo concreto não se anulam nem destroem, eles são alimentados pelos sucessivos confrontos.

A encenação no teatro proletário infantil surge como tempo de experimentações que as crianças têm no intervalo das diversas oficinas (onde podem se confrontar) e, tal como o carnaval, nos ritos antigos, a encenação trará à criança a oportunidade dela fazer aparecer todo o seu potencial infantil. O diretor ocupa um plano secundário e observará toda a capacidade de improvisação que as crianças possuem. Aqui, os adultos têm oportunidade de aprender com as crianças e não o contrário. Quando o adulto tenta improvisar diante das crianças ele espelha, não raras vezes, preconceitos e ideologias, o que o teatro burguês vai procurar resolver, enquanto o teatro proletário infantil põe diante dos seus olhos o conflito através de tensões concretas. E, talvez por isso, o teatro proletário sempre tenha encontrado dificuldades, sobre as quais Brecht se manifestou, especialmente, durante o exílio:

Até hoje as circunstâncias favoráveis a um teatro épico e pedagógico só existiram em poucos lugares e não por muito tempo. Em Berlim, o fascismo impediu energicamente o desenvolvimento de tal teatro. Além de um determinado padrão técnico, ele pressupõe um poderoso movimento na vida social que tenha interesse na livre discussão das questões vitais em vista de sua solução e que possa defendê-lo de toda tendência oposta.<sup>62</sup>

O “*Lehrstück*” brechtiano assume as divergências de classe, os problemas sociais e as circunstâncias históricas ganham predominância. Como tal, ele opõe-se aos regimes de opressão. E não apenas procura o enquadramento histórico, político e cultural como lhes retira força, razão pela qual sempre teve de enfrentar problemas para se manter em atividade. Essas peças de aprendizagem não se coadunam com os métodos pedagógicos burgueses, nem com as encenações espetaculares que os regimes políticos apóiam a fim de fortalecerem seus

<sup>61</sup> Ibid.

<sup>62</sup> Brecht apud Gagnebin. “Brecht e Benjamin: peça de aprendizagem e ordenamento experimental”.

objetivos ou como mera distração. No “*Lehrstück*” é atividade que educa a experimentação e as contradições das vivências em grupo que se manifestam educativas. Não um discurso, um sistema, um conjunto de regras, nem textos decorados e debitados como uma matéria: a matéria é que advém da experimentação e, por parte dos adultos, pela observação. É ela que se torna verdadeiramente revolucionária, como afirma Benjamin a partir do teatro proletário:

Neste teatro infantil existe uma força que aniquilará o posicionamento pseudo-revolucionário do mais recente teatro da burguesia. Pois não é a propaganda de idéias que atua de maneira verdadeiramente revolucionária, propaganda que instiga aqui e ali ações irrealizáveis e perante a primeira consideração sóbria à saída do teatro se dá por vencida. De maneira verdadeiramente revolucionária atua o *signal secreto* vindouro, o qual fala pelo gesto infantil.<sup>63</sup>

A partir das considerações benjaminianas sobre o teatro épico<sup>64</sup>, Gagnebin ressalta os poucos recursos materiais, o cenário despido, enquanto uma pobreza que fortalece a experimentação. O que as crianças conhecem bem. Obviamente que não se trata de uma legitimação da pobreza, mas de uma defesa do recurso ao mínimo, para a o máximo desempenho experimental. Aí reside a força do teatro proletário para crianças e também aquilo que o distingue do burguês. A citação anterior alude à verdadeira revolução que é aquela que se distancia da propaganda ideológica que instiga a ações irrealizáveis. Esse é um dos problemas apresentados pela pedagogia burguesa. Como Benjamin salienta em um outro momento a esse propósito: “A pedagogia proletária não parte de duas datas abstratas, mas de uma concreta”<sup>65</sup>. Portanto, as instituições ligadas à psicologia infantil, seus grupos de jovens e escoteiros mais não faziam do que instigar a juventude proletária contra o proletariado, enquanto uma educação comunista assumia funções na luta de classes, que as crianças proletárias não abdicavam, ainda mais no seu propósito revolucionário. Aqui, devemos ter cuidado, alerta o filósofo, tendo certamente em mente os perigos de uma educação em massa, mas

<sup>63</sup> BENJAMIN, W. “Programa de um teatro infantil proletário”. In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, p. 119.

<sup>64</sup> Cf. Gagnebin, “Brecht e Benjamin: peça de aprendizagem e ordenamento experimental”.

<sup>65</sup> BENJAMIN, W. “Uma pedagogia comunista”. In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, p. 124.

deve-se refletir que “faltam ainda todos os trabalhos preliminares para uma antropologia dialético-materialista da criança proletária.”<sup>66</sup>

Uma comunidade em formação deve inspirar os maiores cuidados, era o que pensava também o revolucionário educador suíço Johann Heinrich Pestalozzi, cujo método Benjamin conhecia.

Depois da invasão francesa da Suíça, em 1798, Pestalozzi marcado pela leitura de Rousseau, iniciara uma escola para crianças pobres, órfãs e à deriva. Pestalozzi reuniu essas crianças em um convento abandonado e criou meios para cuidar delas, adotando-as e educando-as em grupo, seguindo as demandas afetivas individuais e confiando-lhes o que ele considerava primordial e lhes faltava: uma providência.

Benjamin escreveu uma pequena resenha sobre o trabalho de Alfred Zander que, em 1932, reuniu cartas, diários e relatos de alunos, professores e visitantes, sobre o Instituto de Yverdon, criado e orientado por Pestalozzi até ao fim de sua vida<sup>67</sup>. Nessa resenha percebe-se como o filósofo refletia sobre uma pedagogia mais próxima da experiência da infância, que atendesse mais aos interesses da criança do que à razão do adulto, do estado, do autoritarismo. Aliás, Pestalozzi era um crítico acirrado ao poder que, segundo ele, exigia o que não podia dar e nem providenciava o que deveria, mostrando as incongruências do poder e os seus limites. O espírito livre de Pestalozzi e a sua filosofia assentava numa pedagogia libertadora de regras e contrária a objetivos errôneos na educação burguesa. Nos enalços dessa educação burguesa e seus pressupostos, Benjamin contrapõe-lhes experiências concretas, como as de Pestalozzi que, apesar da precariedade e dureza das condições em que trabalhava, nunca permitiu que as crianças experimentassem a aspereza humana, mas apenas a materialmente consolidada na madeira, na pedra. Em contrapartida, ganhavam afeto e coragem, liberdade e autonomia para prosseguirem por si mesmos. Segundo o plano educativo de Pestalozzi não havia uma avaliação nem um julgamento externo, mas um aprendizado interno encontrado durante a convivência com as outras crianças.

---

<sup>66</sup> Ibid.

<sup>67</sup> BENJAMIN, W. Pestalozzi em Yverdon, a respeito de uma monografia exemplar. In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, pp. 157-161.

Então, como seria possível compartilhar a experiência da convivência para além do teatro e da escola experimental?

#### 4.3 Testemunhas históricas: o diário e o brinquedo feito à mão

Em 2007, Philippe Lejeune publicou um trabalho diferenciando a autobiografia e o diário<sup>68</sup>. Segundo ele, de um lado estaria a ficção e do outro lado algo mais próximo da verdade. Mas, como analisa Márcio Seligmann-Silva, em seu texto “*O esplendor das coisas*”: *o diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin*<sup>69</sup>, essa formulação seria problemática tanto por considerar que a fantasia está longe da verdade, como pela ideia de uma autoescritura estar narrando a verdade.

É com esta ressalva que lemos *O Diário de Moscou*<sup>70</sup> que para Seligmann-Silva estaria mais próximo de uma autoescritura performática, como visa mostrar nesse texto e que para nós ele seria uma espécie de caderno de prolegômenos a outros textos que Benjamin tinha em vista escrever a respeito da experiência da sua viagem à Rússia. Mas, seguimos Seligmann-Silva quando salienta que:

Os traços materiais inscritos no diário – que muitas vezes se desdobram em características bem sensíveis, matéricas, como o estado do papel, caligrafia, os borrões de tinta, as rasuras etc. – reforçam o teor testemunhal do diário. Vemos o diário como parte do evento narrado, e não como observação de segunda ordem – por mais equivocada que esta percepção possa ser.

Seligmann-Silva elabora o conceito de teor testemunhal a partir do teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*) e do teor coisal, factual (*Sachgehalt*) apresentados por Benjamin em *As afinidades eletivas de Goethe*. Mas, como refere o comentador, trata-se de pensar não numa distinção entre literatura testemunhal-como as narrativas do passado podem ser diante da catástrofe e da barbárie-, mas daquela que participa dos acontecimentos, sem um necessário distanciamento narrativo. E é o caso, uma vez que quem escreve o diário estende a experiência pela via narrativa. Essa distinção surgiu na obra de Benjamin para salientar o trabalho da crítica, no sentido de que “a história das obras prepara a sua crítica e, em

<sup>68</sup> Trata-se de: LEJEUNE, Philippe. Le journal comme “antifiction”.

<sup>69</sup> SELIGMANN-SILVA, Márcio. “*O esplendor das coisas*”: *o diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin*,

<sup>70</sup> BENJAMIN, W. *Diário de Moscou*, 1989.

consequência a distância histórica aumenta o seu poder”<sup>71</sup>. Nesse sentido um diário é uma operação escrita que participa da viagem onde também e pode ser lido à semelhança de outros fragmentos e anotações do autor.

Em *As afinidades eletivas de Goethe*, Benjamin faz uma distinção entre o comentador e o crítico, como a que existe entre o químico e o alquimista, para afirmar uma relação entre eles:

A crítica busca o teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*) de uma obra de arte; o comentário (*Sachgehalt*), seu teor factual. A relação entre ambos determina aquela lei fundamental da escrita literária segundo a qual, quanto mais significativo for o teor de verdade de uma obra, de maneira tanto mais inaparente e íntima estará ele ligado ao seu teor factual. Se, em consequência disso, as obras que se revelam duradouras são justamente aquelas cuja verdade está profundamente incrustada em seu teor factual, então os dados do real (*Realien*) na obra apresentam-se, no transcurso dessa duração, tanto mais nítidos aos olhos do observador quanto mais se vão extinguindo no mundo. (...) torna-se cada vez mais uma condição prévia para todo o crítico vindouro a interpretação do teor factual, isto é, daquilo que chama a atenção e causa estranheza.<sup>72</sup>

Assim, um diário aponta para o que tendo sido vivido foi esquecido e o que tendo sido esquecido pode ser vivido. A tarefa do crítico da modernidade passa também por reaver um tempo de observação para que daí possa surgir algo de ordem alquímica. O que seria uma obra literária que traduz a experiência ao mesmo tempo que participa dela?

A viagem de Benjamin a Moscou ocorreu por variados motivos: o amor por Asja Lacis; uma aproximação à Rússia, através de Moscou, onde poderia cogitar sobre uma possível filiação ao Partido Comunista Alemão, o que renunciou definitivamente; ver de perto a sua fisionomia e de lá escrever para a Enciclopédia Russa e para revistas em Berlim. Benjamin tinha pretensões de tornar-se um correspondente literário. Desse diário nasceram quatro publicações, encomendadas por Martin Buber, que foram publicados em 1927 na revista *Die Kreatur (A criatura)* e o ensaio *Moscou*<sup>73</sup>. O diário reunia sobretudo algumas impressões sobre a vida na cidade, a língua estrangeira e as visitas ao Museu do brinquedo e as frustrações de âmbito pessoal. Em 1980, Gershom Scholem sublinhou um traço desse diário: “Trata-se, indiscutivelmente, do documento mais

<sup>71</sup> Id., “As afinidades eletivas de Goethe”. In: *Ensaio reunidos. Escritos sobre Goethe*, p. 13.

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Id., “Moscou”, In: *Imagens do Pensamento*, pp. 135-61.

peçoal, total e impiedosamente franco que possuimos sobre um período importante de sua vida.”<sup>74</sup>

O diário de Moscou tratava de registrar materialmente um período e não tinha a pretensão autobiográfica. Ao inscrever os traços biográficos o que interessa a Benjamin é o que vem junto com eles: a fisionomia de determinados acontecimentos sob tentativas fracassadas e, em contrapartida, os pequenos detalhes que ganham destaque diante de tais fracassos. Então este *Diário* torna-se um documento único não apenas para o escritor, mas para a história uma vez que ela mostra como ao morrer o intento da viagem, surge a verdade da viagem: o que o escritor fixa na literatura. Assim podemos entender o que Scholem dizia ser uma obra “apresentada totalmente sem censura”.<sup>75</sup>

Podemos pensá-lo ainda de outra maneira e mostrar que Benjamin não estava preocupado em transmitir a verdade, uma vez que nem tinha intenção de publicar o diário, mas em nada esquecer. Ele não saiu em busca da sua identidade nem sequer das coisas como “elas são”. A verdade surge a medida em que não há intenção em transmiti-la. O narrador benjaminiano não se preocupa em tornar-se o grande protagonista da história, mas ele assume-se como observador ativo e o seu esforço será trazer uma leitura dos acontecimentos, tal como eles se apresentam. E são eles os protagonistas do seu diário. E, no conjunto desses acontecimentos incluem-se aqueles que despertam a memória do transeunte ao percorrer a nova cidade. É o que podemos ler no primeiro parágrafo de um ensaio posterior, *Moscou*:

Mais rapidamente do que Moscou propriamente dita, é Berlim que aprendemos a ver de Moscou. Para alguém que chegue da Rússia, a cidade parece acabada de lavar. Não há sujidade, mas também não há neve. As ruas parecem-lhe na realidade tão desoladamente limpas e varridas como nos desenhos de Grosz. E também a verdade, próxima da vida, dos seus tipos se lhe torna mais evidente. Passa-se com a imagem da cidade e das pessoas a mesma coisa com a atmosfera intelectual: o novo olhar que sobre ela lançamos é o ganho mais incontestável que se traz de uma estada na Rússia.(...) Obriga todos a escolher um ponto de vista.<sup>76</sup>

Essa introdução nos revela a importância dos rastros para Benjamin. O *Diário* foi escrito em Moscou tendo no pensamento imagens de Berlim. E, no regresso, em Berlim eram as imagens de Moscou que se apresentavam.

<sup>74</sup> Id., *Diário de Moscou*, p. 11.

<sup>75</sup> Ibid

<sup>76</sup> BENJAMIN, W. “Moscovito”, p. 135.

Benjamin salienta o ponto de vista destacando o mote de uma escolha presente nesse ponto de vista. Ou seja, mostrando como o habitante de uma cidade não a habita simplesmente. Ele transmite o seu ponto de vista e nessa medida participa dele. O que podemos depreender disso é uma distância que é potenciada na visão de duas cidades, entre dois países, diante da singularidade de um olhar que se torna presente numa escrita diária sem pretensões. Isso era o que mobilizava Benjamin a escrever e o que devemos ter em mente quando o lemos, especialmente quando os escritos contêm material pessoal.

Os escritos de Benjamin mantêm esses rastros, sociais e políticos, que trazem à tona a sua posição diante deles, os modos de pensar o momento presente como extensão de um passado ainda a ser pensado, lembrado. O que permitiria ao leitor aceder a uma visibilidade do presente. Para tal, Benjamin reproduz dialeticamente algumas imagens, para descortinar certos paradigmas de uma modernidade que é dispar no que tange aos tipos de sociedades, decisões políticas e filosofias da arte. E ele começa por apresentar tal esforço:

Eu me esforcei no sentido de reproduzir [*Wiedergeben*] a imagem [*Bild*] da Moscou proletária, que só a conhece quem a viu na neve e no gelo, mas sobretudo a fisionomia de seus dias de trabalho e o novo ritmo, que penetra da mesma forma a vida do trabalhador e a do intelectual.<sup>77</sup>

Walter Benjamin propôs-se pensar a revolução russa através dos diferentes ritmos que observou: por um lado, havia a Moscou rural, e por outro já se faziam sentir os três milhões de habitantes; a educação infantil, contrapondo-se à formação burguesa; os seus pressupostos sociais problemáticos, paradigmas da modernidade, através de uma leitura crítica da literatura e da arte.

Benjamin optou por uma vida intelectual de esquerda independente, o que lhe saiu muito caro. Mas nem por isso Benjamin declinou sobre sua escolha e a sua crítica não baixou a guarda.

Seligmann-Silva apresentou o seu *Diário* como imagético-gramatológico. Esse conceito lhe permite pensar essa viagem, tal como o diário, onde Benjamin deixa transcorrer a leitura da cidade, como ela ocorre ao seu leitor: como construção e desconstrução, deriva e fragmentação, dados que se juntam tão aleatoriamente quanto aqueles da vida real, tal como os de sua narrativa se juntam

---

<sup>77</sup> BENJAMIN, *Gesammelte Schriften*, v. 6, p. 782, *apud* SELIGMANN-SILVA, “O esplendor das coisas”.



na memória, apresentando-se os dados, como uma factografia, diria Seligmann-Silva).

Sobre a sua empreitada, numa carta a Buber, Benjamin diz:

Minha colocação guardará distância de toda e qualquer teoria [*“alle Theorie wird meiner Darstellung fernbleiben.”*]. Espero conseguir, assim, deixar falar a criatura [*Das Kre- atürliche*]: até onde puder perceber e assimilar esta língua muito nova, que causa estranheza e ressoa alto, atravessando a máscara sonora de um meio ambiente que foi totalmente modificado. Quero, neste momento, apresentar a cidade de Moscou de tal forma que “todo factual já seja teoria” [*“alles Faktische schon Theorie ist”*] e, assim, me abster de qualquer abstração dedutiva, de qualquer prognóstico, e até, dentro de certos limites, de qualquer julgamento.<sup>78</sup>

Antes mesmo de o pensar a respeito de Leskov, Benjamin encontra-se com a figura do justo, aquele que narra sem julgar, uma história como ela decorre para aquele que a lembra. Benjamin argumenta em favor da observação e da contação de modo que o factual seja a teoria: o que elide qualquer prognóstico ou desenvolvimento sobre o sucesso ou insucesso da Revolução. Por outra via, o filósofo tem interesse em escutar a língua e através dela conhecer a estranheza de vagar num lugar tendo de procurar acesso por outras vias. Ele teve acesso apenas a algumas traduções que os seus amigos faziam em conversas. Apesar das adversidades climáticas, ele estava disposto a observar a cidade como um ambiente completamente desconhecido a partir do qual ele poderia equacionar a sua experiência. Sobre tal aproximação, Benjamin acrescenta:

Só se conhece uma região depois de experimentá-la no maior número possível de dimensões. É necessário ter entrado num lugar a partir de cada uma das quatro direções para dominá-lo e, mais ainda, é preciso também sair dele por cada uma delas. De outro modo, ele vai aparecer inesperadamente no caminho sem que estejamos preparados para encontrá-lo. Numa etapa mais adiantada, nós o procuramos e o utilizamos como ponto de referência.<sup>79</sup>

Como chegar e sair de um lugar? Por todas as vias possíveis. Esta descrição metodológica diz bastante sobre o trabalho daquele que o cita. Não só no que tange ao pensamento, mas também à memória de um lugar. Uma vez que tal lugar se apresenta em meio a várias perspectivas e ocorrência mnemônicas, é na medida em que um passante se permite revisitar o mesmo lugar e dele se ausentar que pode ter sobre ele alguma aproximação. Benjamin estabelece uma

<sup>78</sup> Id. *Diário de Moscou*, p. 13.

<sup>79</sup> Ibid., p. 33.

comparação dizendo que só se conhece uma casa depois que se sabe o que existe em outras que se visitam no caminho. E o mesmo vale para as ruas, as portas de entrada e saída, os nichos e passagens nas cidades, soleiras asseadas e limpas, seus degraus gastos e vidas “silenciosas e combativas”. Cada objeto, cada mercadoria, apresenta-se como uma parcela de um lugar em constante mudança e, essa mudança, é o que mais obstinadamente prende a atenção de Benjamin em objetos e imagens, como as placas e os comércios de rua. Como podemos ler:

Os letreiros das lojas ostentam uma bonita pintura primitiva: sapatos caindo de um cesto, um lulu fugindo com uma sandália na boca. Em frente a um restaurante turco, há duas placas suspensas, mostrando homens com barretes enfeitados de meias-luas, sentados a uma mesa posta. Lacis tem razão quando diz que o povo quer ver sempre, até nas propagandas, a representação de algo concreto.<sup>80</sup>

O interesse auditivo e ótico de Benjamin prende-se sempre a alguma ação humana em vias de desaparecimento. Aliás, o que aparece está sempre em vias de desaparecimento, e ele sabe-o de acordo com uma nostalgia que busca por alguma experiência que não seja a experiência da perda. Isso só é possível na infância. E nisso reside também o interesse pelas lembranças da infância.

Reconhecer a infância de cada coisa é encontrar numa cidade aquilo que a antecedeu e que desaparecerá. Torna-se necessário recuperar a coragem da infância a fim de prosseguir diante da irreversibilidade dos acontecimentos. Este diário descreve também o fracasso das pretensões pessoais diante dos fatos. E Benjamin faz questão de o lembrar. Contudo ele encontrou um caminho e o conservou: o Museu dos Brinquedos. O que nos dá indícios sobre outros objetos perdidos e achados, como os brinquedos feitos à mão há muito desaparecidos da vida das cidades modernas.

Os brinquedos feitos à mão descrevem a vida daqueles que os concebem, falam de povos e lugares, hábitos e rituais. Eles estão ligados ao que uma comunidade produz. Esses brinquedos descendiam da manufatura doméstica e todos os povos os tinham originalmente. Há uma clara ligação destes objetos à memória de cada povo, que é importante para Benjamin, como já refletimos a partir do texto *O contador de histórias*.

Três anos após a viagem a Moscou, no texto intitulado *Brinquedos Russos*, de 1930, Benjamin reflete como a criança procura saber o modo como são feitos

---

<sup>80</sup> Ibid., p. 29.

os brinquedos e isso realiza pela imaginação: a “sua relação viva com as coisas”<sup>81</sup>. Assim o brinquedo transporta uma parte da história do seu povo, dos desejos e da imaginação individual e coletiva.

Benjamin também colecionava brinquedos feitos à mão. Durante a sua viagem a Moscou ele visitou diversas vezes o Museu de Brinquedos e adquiriu vários desses objetos: o cavaleiro que se funde com seu cavalo; um quebra nozes em madeira; uma cidade fundada em cima de três baleias; uma boneca de palha e um antigo cavalo proveniente da província de Wladimir<sup>82</sup>. Percebemos como esse museu salvou a sua viagem fracassada e o motivou a visitá-lo diversas vezes.

Benjamin afirma que os russos e os alemães<sup>83</sup> reconheciam a importância dos brinquedos. Se os alemães haviam desenvolvido uma indústria reconhecida internacionalmente, em contrapartida, o brinquedo russo era mais variado, mais popular e diversificado em seus materiais. Entre eles, a talha de madeira destacava-se pelos domínios técnicos e rigor no que tange a realidade e a ficção russa. Benjamin sublinha a importância do Museu dos brinquedos no resgate e salvaguarda desses objetos em vias de desaparecimento. O brinquedo reunia interesse entre os camponeses e as crianças que têm com ele uma relação viva, como também o colecionador e o crítico que com ele buscam uma memória esquecida.

Além do seu caráter experimental, o brinquedo constitui um legado memorial para aqueles que os manufaturavam, passando pelos rituais e a contação de histórias. O brinquedo reúne novas a velhas histórias, permitindo assim um exercício da memória que é crucial para entender a proposta reflexiva de Benjamin, especialmente aquela da nostalgia.

A perda de experiência que se revela na perda de algumas artes e ofícios ocupou Benjamin desde a juventude até ao final da vida. E associa-se à memória pessoal e coletiva enquanto objeto cuja liberdade se adquire na infância e depois se perde. Benjamin vai beber diretamente da infância, diante de certos objetos, uma vez que nessas lembranças reside a capacidade de experimentar uma liberdade perdida, o que se buscava pela força nostálgica, através de algumas imagens.

---

<sup>81</sup> BENJAMIN, W., “Brinquedos Russos”. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, p. 127.

<sup>82</sup> As fotografias podem ser vistas no mesmo livro, pp. 126 a 130.

<sup>83</sup> Ibid., p. 127.

Como observa Flavio Vespasiano Di Giorgi em *Benjamin e a militância da memória*<sup>84</sup>, Benjamin não versa sobre a dialética, mas cria um pensamento dialético, uma vez que na antítese da questão paradoxal, a saber a experiência e a perda de experiência simultâneas (o esquecimento toma parte nessa perda), a memória e a nostalgia, encontraria ainda uma liberdade de experimentação.

O interesse de Benjamin por colecionar livros e brinquedos, passando pelo diário e o teatro infantil estendeu-se ainda a um novo meio: a rádio. E, Benjamin vê nesse novo meio a possibilidade de trazer à memória casos esquecidos e a de transmiti-los junto das crianças e dos jovens.

No *diário de Moscou* o filósofo que saiu em busca de uma experiência amorosa acaba por transformar a dor de um amor não correspondido numa experiência de perda que ele encontra nos brinquedos russos apreendendo através deles as origens artesanais de uma cidade estrangeira, transformando à luz de todos os seus leitores a perda em uma nova experiência diante dela. Ao voltar o seu olhar para a infância, Benjamin pode revisitar certos lugares perdidos e esquecidos. Sobre essa redescoberta em Moscou, Márcio Seligmann-Silva em seu texto “*O esplendor das coisas*”: *o diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin* salienta como:

O universo infantil serve justamente de tábua de salvação, na obra e na vida de Benjamin, de uma fantasia que ele tanto valorizou e que ele encontrava (ou projetava) na sua infância e na infância de um modo geral. Essa fantasia permitiria que ainda lançássemos um olhar encantado sobre o mundo. Existe aí, sem dúvidas, um traço de romantismo conservador, mas também podemos ler neste resgate da fantasia seu elemento crítico e disruptivo. Ela também foi a pedra de toque do surrealismo, de sua abertura para o inconsciente, para outros modos de pensar, que não o da razão cartesiana, e para a valorização do corpo como meio de captar o mundo.<sup>85</sup>

O título do texto, inteligentemente adotado por Seligmann-Silva, faz um tributo à uma reflexão de Benjamin numa carta para S. Kracauer em que compara os seus trabalhos parisienses com os do seu amigo. As palavras elogiosas encontradas por Benjamin revelam o seu esforço no regresso da viagem fracassada, enriquecido em experiências e trazia junto com ele lembranças merecedoras do “esplendor das coisas”. O que, dizia: “mesmo sob a luz mais impiedosa, as coisas e a vida nesta

<sup>84</sup> Id. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, p. 164.

<sup>85</sup> SELIGMANN-SILVA, M., “O esplendor das coisas”: o diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin” In: *Revista Escritos*. p. 178.

cidade revelam”<sup>86</sup> diante de qualquer circunstância. Não seriam os vestígios da infância o esplendor de uma vida inteira à procura de se redimir? E superando estrategicamente a sua nostalgia através de uma arte da memória? O que valeria para a vida de uma cidade diante da qual o crítico literário vislumbrava a infância, seja ela a da revolução que ouse existir pela permanência dos seus objetos, especialmente aqueles feitos à mão que incentivam a linguagem e a contação de histórias. Como diria Benjamin a propósito de Moscou: “Espero que tenha ficado claro para alguns leitores que estas descrições “ópticas” estão inscritas em uma grelha de pensamentos”<sup>87</sup>. E que estes atravessam os tempos.

#### 4.4 Benjamin radiofônico

*Afinal, para amar é preciso conhecer.*

Walter Benjamin<sup>88</sup>

*Só a distância é capaz de nos ensinar o valor da nossa terra natal. Eis aí algo que aprendi por experiência própria.*

Theodor Fontane<sup>89</sup>

Entre 1927 e 1933, quando a rádio em Berlim tinha apenas três anos, Benjamin redigiu entre oitenta a noventa programas radiofônicos. Muitos desses episódios, cerca de trinta, foram apresentados por ele<sup>90</sup> na *Jugendstunde* (a hora da juventude) na *Funkstunde S.A.* de Berlim e a *Stunde der Jugend* (a hora ou o momento da juventude) em Frankfurt.

Esses programas chegaram até nós escritos e apresentam um desafio que será imaginar a experiência radiofônica do filósofo alemão antes da eclosão da Segunda Guerra Mundial.

Benjamin vislumbrava a rádio como um futuro próspero para a experiência narrativa e experimentava uma nova forma de narrar. E, com a descrição que lhe

<sup>86</sup> BENJAMIN, W., *Diário de Moscou*, p. 146.

<sup>87</sup> Id.,

<sup>88</sup> BENJAMIN, W., *A hora das crianças, narrativas radiofônicas*. Trad. Aldo Medeiros. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2015., p. 115.

<sup>89</sup> FONTANE, T. In: “Passeios pelo marco de Bradenburgo”apud BENJAMIN, *A hora das crianças*, p. 116.

<sup>90</sup> A rádio-transmissão decorria desde 1920 em vários países.

era característica, o autor concretizava em direto aquilo que ele via ser uma recorrência da modernidade: procurar no elemento novo algo que lhe é anterior e desconhecido, uma origem e uma antiguidade a que remete o objeto. Mas, tratando-se de Benjamin esse novo objeto pode ser um antigo. E, como tal, ele transformou esses programas numa pesquisa e na sua narrativa. Não temos acesso ao tom de voz, mas ao tom da sua escrita, algo íntimo, ele descreve casos da cidade em vias de desaparecimento. Portanto, Benjamin dirigiu-se ao novo meio com os temas recorrentes em sua obra e fê-lo através de um meio infamiliar, que lhe permitia chegar até às crianças. E ele levaria até elas a origem de determinadas coisas, acontecimentos marcantes, mitos urbanos, fantasmagorias e autores esquecidos que Benjamin apresenta aos jovens habitantes da mesma cidade que esses autores. Entre eles encontramos o pintor e ilustrador Theodor Hosemann, Theodor Fontane, Kasper Hauser, Doutor Fausto ou mesmo o vigarista Cagliostro. Benjamin encontrava sempre particularidades nas figuras que elege, salientando a importância de algo que com eles se perdeu: uma lenda ou certas histórias que se tornaram anônimas e se integraram na cultura alemã, em especial na berlinense.

A propósito de certas anedotas e contos fantásticos, o narrador traz para o universo radiofônico parte de uma memória que pertence a todos, mas permanece desconhecida para os jovens. Em cada transmissão salientava uma parte dessas memórias da cidade comum.

Como destacou o seu editor alemão Rolf Tiedemann “estas palestras radiofônicas para crianças dão uma nova dimensão à fisionomia do escritor que é Benjamin, revelando um pedagogo tão discreto quanto engenhoso, que assumindo o lugar de narrador, leva adiante o Iluminismo”<sup>91</sup>. E, em 1985, Tiedemann publicava as palestras sob o título *Auflärung für Kinder*. O que nos leva a pensar no uso crítico da razão para salvaguardar a experiência da infância, uma vez que os programas do filósofo foram pensados como uma espécie de jornalismo histórico-filosófico, cheio de humor, mas também dissidente, estimulando a autonomia de cada um dos ouvintes. Diante do forte interesse pela educação que decorria na Alemanha, especialmente aquela dirigida à infância, que se juntava os pesquisadores do grupo de Teoria Crítica é do nosso interesse perceber os detalhes com que Benjamin o fazia. Certamente, do Iluminismo ele herdara a percepção da

---

<sup>91</sup> BENJAMIN; W. *A hora das crianças*, p. 7.

indigência de experiência, quanto uma busca filosófica nostálgica, que segue o rastro das coisas a fim de as redimir, seja como alegorias ou como narrativas compartilhadas na rádio.

Lecia Rosenthal, editora de *Radio Benjamin*<sup>92</sup>, reflete que, fosse pela novidade desse meio ou pela fraca receptividade dos seus programas, temos poucas notícias do impacto desses programas na vida berlinense e acesso a estudos sobre eles. Apesar do estranhamento desse novo meio, uma voz se propagou materialmente pelos corpos de seus ouvintes, proporcionando-lhes novas experiências. E, apesar da rádio parecer, nessa época, uma via de mão única (o narrador não tinha contacto com seus ouvintes ou vice-versa) podemos indagar que tipo de experiência seria essa que empresta uma voz a uma narrativa (e uma escuta muda do outro lado) dirigida a um grupo de jovens sem estar diante deles. É notório nesses programas que Benjamin se esforçou por garantir a curiosidade deles.

A rádio tornava-se assim uma experimentação de distância e proximidade, aura e vestígio, marcas conceituais constantes na filosofia benjaminiana que, por todas as formas possíveis, procurou entendê-las não apenas através da arte como nas manifestações mais sutis da experiência narrativa.

*A hora da juventude* indicava uma pedagogia benjaminiana que era retirar do esquecimento a lembrança de casos perdidos.

O elenco desses programas revela por um lado a amplitude do pensamento do autor diante de seus temas de eleição como sejam a linguagem, a vida na cidade, casos da literatura, ou desastres naturais como a enchente do rio Mississipi e o terremoto de Lisboa, o desastre ferroviário da ponte do rio Tay e o incêndio do teatro de Cantão. No elenco temático destacava-se Berlim.

No dia 25 de fevereiro de 1930, a *Radio Berlin* emitiu um episódio intitulado *Das Dämonische Berlin*, uma breve homenagem a Ernst Theodor Amadeus Hoffmann e à sua influência no universo da literatura fantástica. Como também pelas peculiaridades que marcaram a vida da cidade através de um autor que se deixou impregnar pela cidade.

Hoffmann viveu numa Berlim marcada pelas histórias e seus habitantes muito antes dela se tornar a grande capital e o Tiergarten, o parque ou o Spree, o

---

<sup>92</sup> BENJAMIN, W. *Radio Benjamin*. Ed. Lecia Rosenthal. Translated by Jonathan Lutes with Lisa Harries and Diana K. Reese London and NY: Versobooks, 2014.

rio. Então, graças aos seus contos Berlim tornou-se famosa. Seus personagens e acontecimentos marcaram a vida dos seus muitos leitores. Mas, não se tratava de uma homenagem qualquer. Benjamin salienta um contador de histórias diferente de Leskov, e ele faz uma breve descrição de tipos de escritores, para mostrar a pregnância dos autores pela cidade. Se pensarmos no *Diário de Moscou* e na produção benjaminiana desta década percebemos a relevância dada a essa qualidade de Hoffmann: o fisionomista. Hoffmann escrevia em meio à vida da cidade, onde sabia se perder, uma qualidade que Benjamin recomendava para quem quer viver numa cidade “aprender a se perder”<sup>93</sup>. E, Benjamin, ressalta justamente uma escrita redigida *in loco*. Então, os contos decorrem em cenários reais e adquirem “um tom mais intenso de veracidade”. Esse tom era dado pelas pessoas que se cruzavam com Hoffmann e pelos seus leitores que, muito embora não conhecessem Berlim poderiam dela se aproximar através das narrativas, marcados pelo espanto que elas imprimiam neles.

Benjamin fala às crianças do seu tempo de criança. Conta-lhes que, ao contrário deles, ele foi proibido de ler Hoffmann, que lia às escondidas, acompanhado pelo medo que os livros despertavam no pequeno leitor. Enquanto ele contava esse detalhe, Benjamin lembrou de um outro narrador que teve muita importância nessa história: August Halm. Um professor que, à noite, lia histórias nos saraus do internato onde Benjamin se encontrava quando tinha quatorze anos. Uma dessas noites Halm lançou uma pergunta: “Para que alguém escreve histórias como essas?”<sup>94</sup> Junto da pergunta ficou a promessa de resposta, uma vez que ele desapareceu logo depois. Benjamin guardou a pergunta durante todos esses anos e ensaiou uma resposta nesse programa de rádio. Ele salientava que a pergunta não foi: “Porque os escritores escrevem o que escrevem?” Como reflete o radialista, haveria mil razões para especular. Mas foi, para quê? E “nem o próprio diabo seria capaz de escrever coisas tão demoníacas”<sup>95</sup>, diria Heine. Percebe-se o impacto que Hoffmann tinha na vida dos seus leitores com seus personagens familiares e, simultaneamente, infamiliars<sup>96</sup>.

<sup>93</sup> Cf. HOFFMANN, E.T.A. “O Homem da Areia”. In: FREUD, *O infamiliar*.

<sup>94</sup> BENJAMIN, W., *A hora das crianças*, p. 39.

<sup>95</sup> Heinrich Heine *apud* BENJAMIN, W. *A hora das crianças*, p. 41.

<sup>96</sup> Seguimos a recente sugestão de tradução do termo *das Unheimliche* por *o infamiliar* feita por Ernani Chaves. In: CHAVES; Ernani. “Perder-se em algo que parece estranho” In: *O Infamiliar*;



Benjamin toma para si esse lugar do desconhecido, do que ainda não foi contado, ao trazer para a rádio questões repudiadas historicamente e que fazem parte da cultura alemã. Como Hoffman, ele não se furtava de observar os aspectos mais sombrios de uma cultura que os esconde. O que as histórias de Hoffmann apresentam com elementos satânicos, fantasmagóricos, sinistros. E os narradores desses contos sempre estão dispostos a encontrar e a desmascarar os seus mais sofisticados disfarces, no dia-a-dia, dos personagens diabólicos sendo ainda mais sagazes.

Hoffmann conhecia os seus personagens. E, como oficial de justiça vivia obstinado em descortinar as suas máscaras, misturava-se com homens e mulheres em suas funções cotidianas, numa Berlim desconhecida para a maioria de seus habitantes e que as crianças puderam conhecer através de Benjamin.

Hoffmann interliga a infância à vida adulta, a literatura à psicanálise. Não por acaso, Freud também se interessou pelos seus contos que expõem o medo mitológico e o exorcizam de alguma forma. E eles vão desde os mitos da infância mais generalizados, como o “O corcundinha”<sup>97</sup>, e que fazem parte da memória coletiva, como outros mitos que Benjamin reconhece interferir na percepção social dessas crianças. Ao trazer mitos de outros tempos, Benjamin destaca o seu papel formativo, como elemento aterrorizador, mas também a importância da sua superação.

Sigmund Freud escreveu o notável ensaio *Das Unheimliche*, em 1919, recém traduzido para a língua portuguesa como *O Infamiliar*<sup>98</sup> publicado juntamente com *O homem da areia* (*Der Sandmann*, 1815) que o inspirou. Freud, destaca a perspicácia do autor bem como a riqueza analítica dos seus personagens. “A grande cidade despertava naqueles que a viam pela primeira vez medo, repugnância e horror”, estas palavras de Benjamin traduzem não apenas parte do seu trabalho dedicado ao infamiliar como paradigma da cidade moderna.

Quando lemos Hoffmann percebemos como ele inspirou outros autores, como é o caso de Edgar A. Poe. Hoffmann escreveu *A janela de Gaveto do meu*

---

seguido de Hoffmann, E.T.A. “O homem da areia”. In: Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

<sup>97</sup> A figura que atrapalhou Benjamin desde pequeno. Na introdução de *Alegorias da Dialética*, Katia Muricy pensa no entrelaçamento dessa figura conhecida como o “corcundinha”, ou ainda o “anãozinho corcunda” e os episódios de azar ao longo da vida do autor. Para mais ler: MURICY, Katia. *Alegorias da Dialética*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

<sup>98</sup> FREUD, S. “O Infamiliar”.

*primo (Des Vettres Eckfenster)* quinze anos antes de *O homem da multidão*. O “primo” olhava pela janela do quarto, enquanto o personagem de Poe olha pela janela de vidro de um café.<sup>99</sup> O personagem de Hoffmann está sentado na varanda, paralítico e impossibilitado de seguir a multidão, sentindo no corpo a sua atração<sup>100</sup> ali se instala como em um posto de observação. Acima da multidão pode examiná-la com o auxílio de uns binóculos. Esse instrumento de precisão, que era usado para assistir a peças de teatro, permite-lhe isolar determinadas cenas em meio à azáfama. Dessa situação, Benjamin destaca um elemento crucial que é o objeto de visão do personagem e que corresponde exatamente com a sua atitude interior que: “pretende, como confessa, iniciar aquele que o visita nas «primícias da arte de observar»”.<sup>101</sup> Essa observação, dirigida inicialmente para as cores mutantes, deslocava-se para os quadros vivos da multidão que o observador queria oferecer aos que o visitavam.

Através dessa lembrança Benjamin faz a distinção entre um observador ocioso e outro ativo no meio da multidão da cidade como o foram Hoffmann, Poe, Baudelaire, mas também Monet (*A catedral de Chartres*), que capta essa vibração flutuante da visão (que é como que um formigueiro de pedras<sup>102</sup>), como ainda Gogol que sobre uma feira da Ucrânia escreve: “Havia tanta gente a caminho da feira que tudo tremeluzia diante dos nossos olhos”.<sup>103</sup> Mas o que o filósofo alemão salienta é o caráter *Infamiliar* da vida na cidade, como aquele que também Heine acentuou um dia com horror.

Para Valéry o conforto do homem moderno desencadeia o seu “estado selvagem” pelo isolamento. Benjamin cita-o:

O habitante dos grandes centros urbanos volta a cair no estado selvagem que o mesmo é dizer, no isolamento. A sensação de depender dos outros, antes sempre estimulada pela necessidade, vai decaindo progressivamente no funcionamento sem atritos dos mecanismos sociais. Cada aperfeiçoamento desse mecanismo pressupõe a eliminação de determinados tipos de comportamento e de certas emoções.<sup>104</sup>

<sup>99</sup> Impossível não lembrar de outros autores posteriores como no cinema Alfred Hitchcock em sua *A janela Indiscreta* (1954).

<sup>100</sup> BENJAMIN, W., *A hora das crianças*, p.46.

<sup>101</sup> Ibid.

<sup>102</sup> Ibid.

<sup>103</sup> Ibid.,

<sup>104</sup> BENJAMIN, *Passagens*, p. 126.

O habitante das cidades retorna ao estado selvagem, ao mutismo, pela falta de convívio com outros seres vivos, pelo afastamento da natureza que lhe mostrava a diversidade dos ecossistemas, pelo fechamento em si mesmo. O conforto isola e, no que o faz, transforma a experiência em vivências isoladas, que os sujeitos esquecerão sem com isso as terem compartilhado com alguém, ou sem que isso se tenha transformado em uma verdadeira experiência, digna de ser lembrada e compartilhada. Benjamin lembra ainda de Pascal que dizia que “Ninguém morre tão pobre que não deixe algo atrás de si”<sup>105</sup>, isto é, todos têm algo de que se lembrar, que possa ser citado e incorporado pelos outros, em suas histórias e lembranças. Esse é o fundo da reflexão benjaminiana, junto do que está em vias de se fossilizar, desvanecer diante dos olhares ocupados, como elenca no programa intitulado *O comércio de rua e as feiras na Berlim antiga e moderna*<sup>106</sup>. Cada um com sua mercadoria, seu comércio, mas sem constituir entre si uma experiência comum.

João Barrento no seu livro *Limiares* entende esse decurso e acrescenta que:

Tudo isto se potenciou hoje, no universo fantasmagórico real-irreal das existências num mundo totalmente urbanizado e sujeito à acção de forças invisíveis e obscuras. Nunca o Lebenswelt (“mundo da vida”) foi tão dominado por abstracções, nunca os corpos se sujeitaram tanto à violência sem rosto dos sistemas, nunca as consciências se viram tão enredadas no confuso labirinto das redes. (...) <sup>107</sup>

É nesse sentido que Benjamin associava a urbanidade ao arcaico, às forças míticas ainda não reconciliadas, sujeita à violência do ainda sem nome e sem expressão, o selvagem citado de Valéry ou o bárbaro de Poe. Nesse ensaio, o filósofo procurou mostrar a origem da Modernidade que procura desesperadamente o antigo no novo e que se esvai na vivência do choque da multidão, ou aquela que o operário encontrava na fábrica. Nem Baudelaire nem Poe entraram numa fábrica para pressentirem o ambiente frenético e aleatório, mas viram-no no jogo de azar. O que Benjamin cita como o que traz a experiência irrepetível, em que nenhuma partida reflecte a anterior.

No seu notável trabalho intelectual, Benjamin procura incorporar uma colectividade de citações que possa presentificar esse pensamento e que

<sup>105</sup> BENJAMIN, W. In: O contador de histórias, In: *Linguagem, Tradução, Literatura*, p. 166.

<sup>106</sup> BENJAMIN, *A hora das crianças*, p. 19.

<sup>107</sup> BARRENTO, João. *Limiares sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Editora ufsc, 2013, p. 95.

proporcionasse ao seu leitor um encontro com o seu tempo. Como Barrento salienta:

Benjamin descobre já tudo isto, em gérmen, nos ensaios sobre Baudelaire e a Paris do século XIX. E encontra, como sempre, a forma e o método adequados para trazer à luz, nos moldes de um pensamento imagético e de uma armadura alegórica, algumas das grandes fantasmagorias do século no quadro da grande cidade nascente. O seu método – que vem também sendo o meu – pretende ser defético e não discursivo, demonstrativo e não argumentativo.<sup>108</sup>

Benjamin trazia à tona a fantasmagoria do século XIX. Como disse Adorno: uma improvisada e grandiosa teoria do jogador estabelecia o seu modelo: decifrar no plano da filosofia da história a fantasmagoria do séc. XIX como figuração do inferno.<sup>109</sup> E, esse inferno não andava muito longe da observação feita por Benjamin numa visita à fábrica alemã Borsig<sup>110</sup>, que ele descreve num programa de rádio.

A Borsig era uma enorme fábrica de máquinas que empregava milhares de berlinenses e que participou diretamente da formação da cidade. No programa de Benjamin conta sobre a relação entre a fábrica e a cidade. E como no seu interior decorre o “inferno moderno”: pela ininterrupta produção para importação e exportação sob o som do metal. Em meio ao ruído ensurdecido, trabalhavam cinco mil pessoas, quase invisíveis no meio da maquinaria, produzindo outras máquinas para os países em reconstrução no pós-guerra e outros em desenvolvimento. A Borsig estava em franco desenvolvimento como era visível pelos movimentos nos trilhos metálicos existentes no chão e no ar transportando caldeiras, rodas gigantes. Homens comandavam as máquinas de rebite e alta precisão, manuseavam toneladas de metal que atravessavam o interior da fábrica a todo o instante. A fábrica era a detentora de todas as peças usadas nas locomotivas que produziu, mesmo não tendo minério, transformava-o de todas as maneiras incluindo as carruagens que fabricava. A Borsig forneceu maquinaria pesada para vários países fora da Europa, inclusive o Brasil. Benjamin chama-a de “planta industrial” visível desde a raiz, que se encontra no subsolo, até desabrochar uma locomotiva, sua flor. Benjamin mostrou a Borsig numa imagem dialética

<sup>108</sup> Id.,

<sup>109</sup> Cf. ADORNO, Theodor. “Caracterização de Walter Benjamin”, In: *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998, p. 117.

<sup>110</sup> Este é também o título dado ao programa de rádio emitido dia 5 de abril de 1930 entre as 15h20m e as 15h40min na Radio Berlin.

embrionária da Berlim do futuro sem tecer prognósticos de qualquer espécie. Ele descreveu o que viu e a forma como o fez trazia a impressão: presente e escondida e que seria esquecida se não houvesse alguém como ele que a pudesse narrar. E ele narra a Borsig como uma planta que retira nutrientes da terra e os transforma em máquinas que, por sua vez, continuarão a retirar da terra os recursos para um “progresso”, sem cessar. A descrição aproxima-se mais do inferno que ali se reproduzia sem pensar e nada que não fosse a expansão comercial e industrial sem qualquer reflexão crítica sobre o impacto de uma tal produção.

Benjamin cita ainda a escola de iniciantes, para os filhos dos operários mais antigos, que os substituiriam.

A Borsig estava apta a resolver os problemas que surgiam, como o acidente na construção do metrô, que solucionou em poucas horas pela construção de super-bombas, salvaguardando o trecho do metrô que estava em vias de ruir. Das trinta e nove plataformas de montagem de locomotivas saíam não apenas as máquinas a vapor, turbinas, bombas e equipamentos de refinaria de petróleo, como também as equipes especializadas que as acompanhavam para as entregar e pôr a funcionar *in loco*.

No final do programa, Benjamin lembra Alexander von Humboldt, um grande naturalista, geógrafo, explorador<sup>111</sup>. E, dizia que se ele festejara a conclusão da centésima locomotiva em 1847, Benjamin anunciava que já haviam sido feitas doze mil, entre as quais as locomotivas padrão da rede Ferroviária da Alemanha que serviram a República de Weimar, o Nacional Socialismo até à fundação da RDA em 1949. A partir de uma fábrica periférica da cidade de Berlim, como outras esquecidas pelos seus milhões de habitantes, Benjamin contava às pequenas crianças berlinenses uma história da história da indústria. E evidenciava os limites do progresso.

Os programas de rádio dirigiam-se para as margens e objetos socialmente excluídos; os problemas de classe; os ciganos; os bandoleiros na antiga Alemanha, as bruxas os prisioneiros e os contrabandistas de álcool: os *bootleggers*. Como também as particularidades da língua, das ruas das cidades e da vida das crianças. A vida nas cidades distantes, nas fábricas, no teatro de marionetes e nos itinerários especializados em brinquedos. Foi assim que Benjamin assumiu o lugar de

---

<sup>111</sup> Irmão do filósofo e fundador da Universidade de Berlim Wilhelm von Humboldt.

narrador em tempo real, no espaço público, e falou para uma platéia privilegiada no que toca à experiência: as crianças. O tom dos programas salientava itinerários menos óbvios no interior da cidade de Berlim. O narrador dissidente orientava as narrativas para aquelas imagens cristalizam o que está prestes a desaparecer. Como o episódio sobre o *Terremoto de Lisboa*, que traz a dimensão do colossal desaparecimento de milhares de pessoas, habitações, monumentos, animais, uma parte da cidade transformou-se numa ruína só. E Benjamin recupera alguém que assistiu a esse desastre e o descreveu a partir de um ponto mais alto onde a observava enquanto ela desabava. Primeiro um tsunami varreu as praças e logo depois drenou o rio inteiro, levando junto com ele tudo o que apareceu e engoliu. Logo depois o desabamento geral e os incêndios. O narrador sobreviveu e em certo sentido o narrador sempre sobrevive.

Benjamin não subestima o pensamento, a imaginação e a resposta crítica das crianças ao seu tempo. As crianças dão sinais sobre o meio em que estão inseridas, tomando por vezes decisões contrárias a ele. Benjamin dirige-se diretamente a elas e à sua autonomia e não necessariamente dependentes de seus pais. O filósofo trata-as como senhores de si e é notório pelo modo como estes programas foram escritos, organizados e proferidos que ele lhes transfere uma herança. As memórias da cidade, histórias que pertencem aos seus habitantes, a fim de que elas possam lembrá-las como parte de uma vida que será esquecida pelos demais.

Ainda no rescaldo da Primeira Guerra Mundial e na véspera da Segunda Guerra, com estes programas Benjamin preparava, sem o saber, as crianças para a experiência da guerra e do exílio. A infância está nos antípodas da guerra. Como falar sobre ela a crianças? Muitas vezes essa fala se transformou em discurso positivista, senão mesmo numa espécie de contrato colonial que a justificava.

A sua concepção pedagógica parte de casos concretos para deles extrair alguma verdade, sem deixar de mostrar a “morte das intenções”. Como tal, no programa *Destruição de Herculano e Pompéia*<sup>112</sup>. Benjamin começa apresentando o Minotauro de Teseu e a salvação amparada por Ariadne, filha do rei de Tebas. Benjamin relembra o mito para chegar até Pompéia: a maior ruína a céu aberto, na época. Benjamin desconstrói assim a ideia de uma experiência acumulativa e

---

<sup>112</sup> BENJAMIN, W. *A hora das crianças*, p. 227.

progressiva com a imagem das ruínas e do labirinto. E demora-se na imagem do labirinto, da cidade como ruína futura:

O local é o maior labirinto, o lugar com o maior número de caminhos entrecruzados da Terra<sup>113</sup>. Para qualquer direção que os olhos apontem não se vê nada além de um muro e do céu. Há 1800 anos, antes mesmo de Pompeia ser soterrada, já devia ser difícil se localizar dentro da cidade. A antiga Pompeia, como por exemplo a cidade de Karlsruhe aqui na Alemanha, consistia numa verdadeira rede de ruas que se cruzavam em ângulo reto; todos os locais que serviam de ponto de referência naquela época, lojas e placas de hospedarias, templos e prédios mais altos, tudo desapareceu. Onde havia escadarias e muros ligando as construções, hoje os espaços vazios entre as ruínas apontam em todas as direções.<sup>114</sup>

Visitar Pompéia torna materialmente sensível o desastre natural e a vida petrificada na cidade soterrada. Tal experiência permite-nos uma aproximação ao universo em desapareição sempre presente nos estudos de Benjamin. As ruínas apontam para modos de vida fossilizados que procuram ainda viver.

Depois, Benjamin retoma o fio da narrativa contando sobre experiência de perambular por Nápoles ou Capri, onde se poderia encontrar vestígios de uma pintura de cores esbatidas pelo tempo, a ponto de literalmente se perder e ter de gritar para encontrar uma saída.

Uma cidade em ruínas, alerta o narrador radiofônico, não é um museu de antiguidades e a experiência de se perder existe tal como existia para Teseu. Qual o fio de Ariadne que se poderia deixar para conseguir sair dela?

A resposta a essa pergunta é a chave dos programas de rádio onde o nosso autor deixará um rastro que é também a sua observação do que desaparecerá em poucos anos. Nos muitos programas dedicados a Berlim, Benjamin lembra os comerciantes de rua, os vendedores de livros que liam os livros que vendiam, substituídos por outro tipo de vendedores que vendiam engomadores universais. Esses viviam de uma performance que atraía primeiramente o público e por último o tornava consumidor. Um consumidor que participa da performance moderna. E, contava aquela voz na rádio (que hoje lemos): “Quando se escuta um discurso como este, não é preciso lamentar pelo fim da velha Berlim. Ela ainda está presente na nova e é tão durável quanto o é para o nosso orador, o seu engomador universal”<sup>115</sup>.

<sup>113</sup> *Irrgarten*: jardim de caminhos bifurcados, labirinto ou dédalo. (N.T.).

<sup>114</sup> *Ibid.*

<sup>115</sup> BENJAMIN, W., *A hora das crianças*, p. 27.

Um narrador como aquele que atualiza a velha cidade e as velhas histórias em novas narrativas, atualiza também o narrador que Benjamin viu em Nikolai Leskov.

As questões políticas são colocadas claramente. A partir da carência de teatro de marionetes em Berlim, Benjamin contou a história de como os teatros foram diminuindo com o passar do tempo e a importância de suas histórias para as crianças. E nisso sublinhava a relevância do teatro para a vida: “Em épocas mais remotas o teatro de marionetes não era uma simples diversão, mas na verdade e com frequência, uma coisa sagrada, pois as marionetes representavam os deuses.”<sup>116</sup> E, Benjamin, transpõe diretamente essa ligação para a ancestralidade das representações sagradas dos povos que as mantêm: “entre alguns povos de ilhas nos mares do sul esta tradição ainda se mantém. Eles fazem bonecos de palha até 30 metros de altura. Um homem da tribo entra dentro do boneco, que então ganha movimento e começa a dançar. Quando o homem fica exausto com o peso e deixa o boneco cair, os outros partem para cima dele, fazendo-o em pedaços e levando os trapos para casa para servir de amuleto protetor.”<sup>117</sup> A esse propósito Benjamin pergunta como as marionetes surgiram na Alemanha e conta a sua história. De como os bonecos substituíram os homens, e os atores, durante a guerra os salvaram tomando o seu lugar. Benjamin não poupa esforços para mostrar a importância dos bonecos, do lugar sagrado que eles ocupam, de como as festividades regem uma reciprocidade com a vida que a leva adiante, superando o mito por alegorias modernas.

Num outro episódio, Benjamin deixou um conjunto de enigmas, afirmando que as perguntas são mais importantes do que a descoberta dos erros, porém estes são fundamentais para elaborar as perguntas, que não têm apenas uma resposta possível. E que o jogo, como o enigma, como algo sem fim, aponta em várias direções. Assim também o labirinto deixa marcas que permitem ao sujeito encontrar-se e sair em direção aos seus semelhantes.

No programa *Os “Passeios pelo Marco de Brandenburgo” de Theodor Fontane* Benjamin associa uma epifania do poeta a uma prática iniciada pelos estudantes berlinenses por volta de 1900, no *Wandervogel*. Os *Pássaros migratórios* reuniam-se ao domingo e, em resposta à vida citadina, caminhavam

---

<sup>116</sup> Ibid., p. 32.

<sup>117</sup> Ibid..



para fora da cidade em direção ao Marco de Brandenburgo, um lugar eternizado pelos pintores Caspar David Friedrich e Blechen.

Ninguém como Fontane se dedicara a lembrar certas “histórias, anedotas, antigos documentos e biografias de estranhas personalidades”<sup>118</sup>. E, ele compartilhava com o público um conhecimento do lugar que superava todas as suas insignificâncias para lhes dar a devida importância. Tal como Benjamin a propósito de Berlim, Fontane tinha descoberto um enorme interesse por aquele lugar e isso decorreu precisamente quando ele se encontrava no estrangeiro. Um dia, Fontane atravessando um lago na Escócia, o Leven, que tinha ao centro uma ilha, ele voltava dela, deixando-a cada vez mais distante ao mesmo tempo que a observava, subitamente, o poeta havia substituído aquelas imagens por outras mais antigas, através de sua lembrança. Assim, a memória havia sobreposto as paisagens numa imagem. E deixava a pergunta: sobre se uma imagem tão idílica deveria sobrepor-se a uma outra idêntica, porém distante. E ele respondeu que não. Depois desse evento Fontane voltou para a terra natal. No regresso, o escritor descreveu o seguinte:

Atravessei o Marco de Brandenburgo e encontrei-o mais rico do que ousava esperar. Cada palmo de terra ganhava vida e produzia formas, e caso minhas descrições não sejam satisfatórias, terei de dispensar a desculpa de que estaria enfeitando ou dourando algo que é pobre. Pelo contrário, deparei-me com uma riqueza da qual, tive a impressão que jamais, nem de longe, poderia me sentir senhor. E passei a recolher tudo, despreocupado, não como aquele que parte para a colheita com a foice em punho, mas como alguém que passeia pelos campos e colhe com fartura o trigo.<sup>119</sup>

E, a partir daí, sem nunca mais o esquecer Fontane não só apresentava a motivação da sua obra como também uma mudança paradigmática sobre uma observação do lugar que ao se considerar conhecido permanece desconhecido. Ao citar Fontane que dizia: “Só a distância é capaz de nos ensinar o valor da nossa terra natal”<sup>120</sup>, Benjamin antecipava não só a sua como a experiência da nostalgia sentida no exílio: de Berlim e da infância.

#### 4.5 Infância Berlinense: 1900

---

<sup>118</sup> Ibid., p. 116.

<sup>119</sup> Ibid., p. 117.

<sup>120</sup> Ibid., p. 116.

*“A literatura do exílio, mais abundante do que nunca, é na sua maioria, uma literatura preocupada com a perda da infância”<sup>121</sup>.*

*Jean Starobinski*

*Não tenho razões para lhe esconder que encontrei as raízes da minha «teoria da experiência» numa recordação de infância.<sup>122</sup>*

Walter Benjamin, *Não te esqueças do melhor!*

Em 1932, Walter Benjamin começou a editar uma obra sobre a infância em Berlim. Uns anos antes o autor havia escrito alguns textos, hoje reunidos na *Crônica Berlinesa* (*Berliner Chronik*), que eram a resposta de Benjamin ao convite da revista *Literarische Welt* para publicar um conjunto de impressões sobre a sua cidade natal, sob um âmbito autobiográfico. A partir da experiência desses textos e já no exílio Benjamin finalizou *Infância Berlinesa: 1900* (*Berliner Kindheit um Neunzehnhundert*) já em 1938. E, na sua última versão, Benjamin acrescentou quatro parágrafos introdutórios nos quais explicita o trabalho em questão: a despedida, talvez definitiva, da cidade em que nasceu e simultaneamente uma vacinação. Cito:

Por mais de uma vez tinha sentido, no mais íntimo de mim, que o procedimento de vacinação me era benéfico. Guiei-me por essa intuição também nesta nova situação e apelei deliberadamente àquelas imagens que no exílio costumam despertar mais fortemente a nostalgia - as da infância. Mas o sentimento de nostalgia não podia, neste caso, sobrepor-se ao espírito, tal como a vacina não pode tomar conta de um corpo saudável. (BENJAMIN, 2004b, p.73).

Essas palavras apresentavam os escritos mais singulares de Benjamin colocaram-nos um problema: perceber em que medida *Infância Berlinesa: 1900* constitui uma vacinação.<sup>123</sup>

<sup>121</sup> STAROBINSKI, JEAN. “The Idea of Nostalgia”, pp. 81-103.

<sup>122</sup> Carta de Benjamin a Adorno Paris a 7 de Maio de 1940. Ver: BENJAMIN, W., “Rua de mão única”. p.148.

<sup>123</sup> Na recente tradução de Carl Skoggard como “inoculation to be a salutary procedure” que nos leva na mesma direção, a de encontrar uma saúde nas imagens que desencadeiam a maior nostalgia e a mais comum entre a humanidade: as da infância. Para mais sobre o comentador e tradutor ler: BENJAMIN, W. *Berlin childhood circa 1900*. Trad. C. Skoggard. Québec, Canada: Marquis book Printing, Pilot editions, 2015.

A saudade de casa (*Heimweh*) e a sensação de saudade (*das Gefühl der Sehnsucht*) que traduzimos por nostalgia ou sentimento de nostalgia, deveria ser superada pela experiência daquelas imagens, que por sua vez remetiam à experiência de uma criança na cidade. E essas imagens ajudariam a superar o momento de despedida e a preparar-se para a travessia do exílio.

Esse procedimento foi o que ancorou o nosso estudo e desencadeou a tese de que tais imagens seriam antes de mais dialéticas, uma vez que elas sinalizam a irreversibilidade da experiência ao mesmo tempo que promovem uma nova experiência. E permitiriam um entendimento dialético da nostalgia. Porquê? Porque a nostalgia corresponde ao sentimento generalizado da perda de experiência. Ao convocar as imagens da infância elas permitiriam observar as experiências que desencadeiam a nostalgia e nesse sentido apontam para a sua necessidade no futuro, já que no presente a nostalgia sinaliza que ela não existe. E é assim que elas podem “antecipar experiências históricas posteriores”<sup>124</sup>. Mas não só. Elas servem de alerta. A nossa hipótese é que se trata de confrontar a perda de experiência e encontrar junto dessas imagens uma continuidade diante da irreversibilidade do tempo.

Uma estudiosa da nostalgia, Svetlana Boym, publicou em 2001 *The future of nostalgia*<sup>125</sup>. No início desse trabalho a autora diz assim:

Percebi que a nostalgia vai além da psicologia individual. À primeira vista, a nostalgia é uma saudade de um lugar, mas na verdade é um anseio por um tempo diferente – o tempo da nossa infância, os ritmos lentos de nossos sonhos. Num sentido mais amplo, a nostalgia é a rebelião contra a idéia moderna do tempo, o tempo da história e do progresso. O nostálgico deseja obliterar a história e transformá-la em mitologia privada ou coletiva, visitar o tempo como espaço, recusando-se a entregar-se à irreversibilidade do tempo que atormenta a condição humana.<sup>126</sup>

A proximidade do comentário deve-se em primeiro lugar ao seu caráter paradoxal uma vez que é justamente pela percepção da irreversibilidade do tempo que o anseio por um outro tempo (eventualmente já dado) pode decorrer. E é bastante revelador sobre o problema que Benjamin coloca que é saber em que medida a nostalgia vai a favor ou contra a própria vida, e nos leva a perguntar

<sup>124</sup> Ibid..

<sup>125</sup> BOYM, Svetlana. *The future of nostalgia*. New York: Basic Books, 2001.

<sup>126</sup> Ibid., p. 13, grifos nossos.

sobre quais nostalgias seriam benéficas ou nocivas, enfim, em que medida a nostalgia se torna um remédio ou um veneno.

Se concordamos com o diagnóstico de Boym que vê o nostálgico como um resistente ao progresso e ao sentido da história desse progresso, que se recusa a entender um conceito de vida pautado pelo relógio, passando a viver o tormento da passagem do tempo, também entendemos as palavras de Benjamin que nos diz que foi preciso entender a irreversibilidade do tempo para compreender as imagens de infância. Antes, porém vale lembrar precisamente o que o que Susan Buck-Morss salientou a esse respeito:

Escrever essas reminiscências marcou as despedidas de Benjamin de qualquer pátria ou terra natal (*homeland*), e de fato constituiu uma tentativa explícita para imunizar-se contra as saudades (*homesickness*). Quando retomou o projeto das *Passagens* em Paris, em 1934, este tinha um “novo rosto”, mais sociológico, mais científico que as notas anteriores, que ele e Hessel tinham feito e, claro, estava mais longe de sua história pessoal que os textos sobre Berlim. Mesmo assim, manteve a idéia de que o projeto apresentaria a história coletiva do mesmo modo como Proust havia apresentado a sua – não “uma vida como ela de fato foi”, inclusive, não a vida recordada, mas a vida tal como ela havia sido “esquecida”. Como as imagens dos sonhos, e os objetos urbanos, as relíquias do século passado eram indicadores hieroglíficos para um passado esquecido.<sup>127</sup>

O comentário oportuno traz-nos duas outras questões: perceber como essa imunização acontece e como através dessas imagens se chegaria ao que foi esquecido. Salientando o aspecto coletivo dessas imagens, o que o distinguiria do trabalho de Proust. Não querendo dizer que ele não foi muito importante para Benjamin. Lembremos que Benjamin traduziu Proust. E, se considerarmos a sua concepção da tarefa do tradutor<sup>128</sup> isso responderá sobre o interesse genuíno de Benjamin por Proust e por Baudelaire. Porém, ele retira da resposta de Proust a Bergson a *memória involuntária* e a partir dela constitui o que pretendemos apresentar e encontramos numa “imagem de pensamento” da mesma época em que Benjamin traduzia Proust e descreve um sonho de Benjamin. Cito:

Em sonhos, na margem esquerda do Sena, diante de Notre-Dame. Era aí que eu estava, mas não havia aí nada que se pudesse comparar a Notre-Dame. Só uma construção de tijolo que se elevava, apenas com os últimos níveis de sua massa, acima de uma alta cofragem de madeira. Mas eu, subjugado, estava mesmo diante de Notre-Dame. E o que me subjugava era a nostalgia. Nostalgia precisamente de uma Paris como esta em que eu me encontrava no sonho. De onde vinha então tal nostalgia? E de onde vinha aquele objeto desfigurado, desconhecido para ela? A

<sup>127</sup> BUCK-., S. *Dialética do olhar, Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*, p. 66.

<sup>128</sup> Sobre esse tema ler: BENJAMIN, W., “A tarefa do tradutor”, in: *Linguagem, literatura, tradução*. p. 91.

explicação é: no sonho eu tinha chegado perto demais. A inaudita nostalgia que aqui, no coração do objeto da minha aspiração, me tinha assaltado não era aquela que, do longe, tende para a imagem. Era a nostalgia feliz que já atravessou o limiar da imagem e da posse e só conhece a força do nome de que a coisa amada vive, que se transforma, envelhece, rejuvenesce e, sem imagem, é refúgio de todas as imagens.<sup>129</sup>

Benjamin cita pelo menos duas nostalgias presentes no mesmo sonho. Uma subjuga e outra que “já atravessou o limiar da imagem e da posse e só conhece a força do nome que a coisa amada vive”. Se considerarmos o pensamento que é feito sobre o sonho diríamos que as imagens transportam para a linguagem uma nostalgia que as reinventa e conserva.

Mas o que surpreende nesse sonho é justamente o seu relato uma vez que ele nos leva a pensar sobre a experiência, o que para Benjamin estava em causa. Sobre ela e a propósito de Proust, Benjamin observou o seguinte:

Segundo Proust, depende do acaso cada indivíduo adquirir ou não uma imagem de si próprio, ser ou não ser capaz de se apropriar da sua experiência. Não é de modo algum evidente esta dependência do acaso. As coisas da nossa vida interior não têm, por natureza, este caráter privado sem alternativa. Só o adquirem depois de se terem reduzido as possibilidades de os fatos exteriores serem assimilados à nossa experiência. O jornal é um dos muito indícios dessa redução. Se a imprensa se tivesse proposto como objetivo que o leitor incorporasse as suas informações como parte da sua própria experiência, não alcançaria os seus fins.<sup>130</sup>

Ser ou não ser capaz de se apropriar da sua experiência, ser ou não ser capaz de incorporar experiência até numa era regulada por uma comunicação que a diminui não deve depender do acaso. Pode ser que a memória voluntária e a memória involuntária dependam do acaso, mas assim que elas dão sinais o corpo que recebe esses sinais deve estar apto a saber o que fazer com eles. Segundo Benjamin, trata-se de analisar até os sonhos. E é nesse âmbito que ele se aproxima de Freud mais uma vez.

Nas *Palavras Prévias*, a experiência (*Erfahrung*) é citada três vezes: como continuidade, e não profundidade, refere a passagem dos traços biográficos para segundo plano; como imagens que evidenciam a experiência através da infância vivida na cidade e como uma predestinação histórica. Neste caso, num sentido desperto e não contínuo e vazio, como já referimos ser aquele do historicismo e que Benjamin sempre criticou.

<sup>129</sup> “Demasiado próximo”. Id. *Escritos sobre literatura*, p. 190.

<sup>130</sup> Id. “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, in: *A modernidade*, p. 108.

Benjamin apresenta a nostalgia como evidência de perda de experiência (e encontra o seu apogeu no *Spleen* baudelairiano), tomando como expoente máximo a memória da infância (uma pré-história do sujeito). Devendo considerar-se que essa pré-história está enquadrada num contexto mais abrangente. Na hipótese de que através da invocação voluntária dessas imagens (que vão surgindo e se pode ir coletando) é possível induzir a nostalgia, em doses homeopáticas, de modo a não sucumbir à perda (entrando num irremediável estado melancólico) e criando para si um método: descrever essas imagens de modo a que elas tenham um destino comum e não isolado. E revelem aos seus leitores que uma experiência da infância (até no isolamento da cidade) é sempre coletiva e que ao invocá-la se encontra uma comunidade.

Foi enquanto leitor e tradutor de Proust que Benjamin percebeu que existia na arte um destino estético e político, uma vez que ela reúne uma comunidade, historicamente desperta, enquanto Proust, à semelhança de Bergson nesse ponto, desconsiderava o plano histórico da memória preterindo-o pelo do sonho em torno do homem que se salva a si mesmo, isolado. Benjamin tem uma visão ampliada desse quadro, quando diz:

“Proust pôde surgir como um fenômeno sem precedentes apenas em uma geração que perdera todos os recursos corpóreo-naturais da rememoração e que, mais pobre do que as gerações anteriores, estivera abandonada à própria sorte e, por isso, conseguira apoderar-se dos mundos infantis apenas de maneira solitária, dispersa e patológica”.<sup>131</sup>

É nessa medida que Proust, leitor e um grande admirador de Baudelaire também se distanciam. Como diz Benjamin: “O indivíduo que se vê privado de experiência sente-se como se tivesse sido expulso do calendário. O cidadão toma conhecimento dessa sensação aos domingos, Baudelaire experimenta-a *avant la lettre* num dos poemas do ciclo do *spleen*”<sup>132</sup>. E, cito-o:

De repente alguns sinos, em fúria, repicam  
E lançam para o céu um assustador lamento,  
Enquanto alguns espíritos sem pátria, à deriva,  
Começam a gemer obstinadamente.<sup>133</sup>

Os espíritos apátridas gemem errantes angustiados e sem esperança. Eles sentem o *Spleen*, a tristeza profunda, vencidos pela sensação de terem sido expulsos do

<sup>131</sup> Ibid.

<sup>132</sup> Ibid., p. 139.

<sup>133</sup> BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2003.

calendário. Ou seja, sem história e sem apropriação da experiência. E Benjamin avança:

Se Baudelaire, no *spleen* e na *vie antérieure*, ainda agarra os estilhaços da experiência histórica autêntica, já Bergson se afasta muito mais da história na sua concepção na *durée*. «O metafísico Bergson elimina a morte»<sup>134</sup>. O facto de na *durée* bergsoniana não haver lugar para a morte isola-a de uma ordem histórica (e pré-histórica). (...) Exclui a possibilidade de integrar nela a tradição\*. É a quinta-essência de uma vivência que se pavoneia com o vestido emprestado pela experiência. O *spleen*, pelo contrário, mostra a vivência na sua nudez.<sup>135</sup>

Uma vivência com as vestes tomadas da experiência significa que não pretende se tornar experiência, mas apenas dela se disfarçar. Por outro lado o *spleen* prova que a experiência se acabou, a ira ocupou o seu lugar e o desalento de a perder transformou-se na incapacidade de a procurar e de a encontrar. O melancólico se apavora diante de um estado selvagem que se anuncia de novo para ele e fica parado. Não lhe resta senão uma sobrevivência apátrida e sem destino: “Nenhum sopro de pré-história a envolve. Nenhuma aura.” Como o poeta enuncia em *O gosto do nada*. Nele nada lhe resta procurar, senão mesmo os versos que enunciam o tamanho do nada. E que o melancólico clama:

E engole-me o Tempo, minuto a minuto,  
Tal como a neve imensa a um corpo enregelado.<sup>136</sup>

A Benjamin interessa pensar uma nova concepção temporal e ele compreende a infância como uma experiência que ainda não ganhou voz. O filósofo preconiza uma comunidade de infantes sem voz e para que não se perca irremediavelmente ele passa a descrevê-la. Enquanto “Proust transforma a existência na floresta encantada da recordação. Foi a ela que sacrificou, na vida, amigos e sociedade, e na obra a ação, a unidade do personagem, o fluxo da narrativa, o jogo da imaginação”<sup>137</sup>, Benjamin recorre a imagens comuns na qual a ação parece determinante como seja a se ler, sonhar, observar, colecionar, apanhar borboletas, viajar, pintar. Todas essas ações são matizes de um pensamento que se manifesta diante delas, ativo em seu próprio tempo.

<sup>134</sup> HORKHEIMER, M. “Sobre a metafísica do tempo em Bergson”. Revista de Investigação social, 3 (1934), pp. 166-67.(N.A.). Este artigo possui uma versão em português em: Max Horkheimer. “Sobre a metafísica do tempo em Bergson”. In: *Cadernos de filosofia alemã*. p. 72.

<sup>135</sup> BENJAMIN, W. . “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, in: *A modernidade*, p. 139.

<sup>136</sup> BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*, p. 201.

<sup>137</sup> BENJAMIN, W. *Escritos sobre literatura*, p. 315.

Proust foi um olímpico leitor de Baudelaire que interpretou no plano individual a cruzada de uma perda irremediável e saiu sofregamente à procura de uma experiência que em Baudelaire decorre interventivamente no plano político e social. Como um bom leitor dos dois autores, Benjamin encontra em Baudelaire um método nas *correspondances*. Também Baudelaire saiu em busca de algo perdido, mas no caminho ele concebe *As flores do mal*<sup>138</sup>. Essa obra dá conta das perdas da Modernidade<sup>139</sup> cuja Auréola, caída no chão, paradigma dessa perda, se apresenta ainda como imagem resistente aos sucessivos choques que vivenciou. Sem o poeta se furtar de a olhar e de a ver cair, sem nada fazer além de descrever a sua trajetória de queda, não haveria a poesia.

Benjamin aproxima-se inexoravelmente desse gesto para entender que: “O que Baudelaire tem em mente com as correspondências pode ser visto como uma experiência que procura lugar ao abrigo de qualquer crise”<sup>140</sup>. Ainda que para tal precise de chegar à sua Antiguidade, no caso de Baudelaire, ou à sua pré-história no caso de Benjamin. Como atravessar os choques e não sucumbir a eles? Submergindo neles, diria Baudelaire, de olhos abertos. Como sobreviver ao exílio numa época cuja experiência se tornou tão diminuta? Pergunta Benjamin. Aprendendo a conviver com a nostalgia, recorrendo às de infância.

Como diria Peter Szondi,

Proust busca o passado para, na sua coincidência com o presente -uma coincidência acompanhada pelas respectivas experiências de cada momento- escapar do tempo, e isso significa, antes de tudo, escapar do futuro, de seus perigos e ameaças que, em último caso, são a própria morte. Benjamin, ao contrário, busca no passado o futuro mesmo. (...) Proust escuta as ressonâncias do passado, Benjamin os prenúncios de um futuro que desde então tornou-se ele mesmo passado. Ao contrário de Proust, Benjamin não quer se libertar da temporalidade, não é sua intenção contemplar a coisa em sua essência anistórica; ele aspira ao conhecimento e à experiência histórica; o passado ao qual ele se volta não é fechado, mas aberto e guarda junto a si a promessa do futuro.<sup>141</sup>

<sup>138</sup> BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2003.

<sup>139</sup> \*Numa nota Benjamin acrescenta: “O declínio da experiência manifesta-se em Proust na realização plena da sua intenção final. É insuperavelmente hábil o modo discreto, extremamente leal a forma constante como ele procura fazer que o seu leitor não esqueça uma coisa essencial: a redenção é o meu palco essencial. (“Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, in: *A modernidade*, p. 139)

<sup>140</sup> BENJAMIN, W., “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, in: *A modernidade*, p. 135.

<sup>141</sup> SZONDI, Peter. “Esperança no passado - sobre Walter Benjamin”. Trad. Luciano Gatti. In: ARTEFILOSOFIA, nº6, *Dossiê Benjamin*. Ouro Preto: Tessitura, 2009.



As imagens de infância, em Benjamin, apresentam-se como a história do futuro à espera de alguém que as retire do passado. O alerta é dado através da nostalgia: é urgente compreender e incorporar na experiência as vivências que lhe faltam, e que falta à modernidade, seja ela melancólica ou nostálgica. Se Baudelaire enfrenta a melancolia, Benjamin enfrenta a nostalgia.

Boym sugere que a nostalgia tem a ver não apenas com o deslocamento espacial, mas também temporal, e que para entender sua gênese devemos seguir não os seus aspectos psicológicos, mas históricos. Se a ânsia (o desejo) existia muito antes do século XVII, como se dá conta na poesia chinesa e árabe, o seu entendimento psicomotor surge em determinada época. Diz-nos também Boym que a nostalgia foi diagnosticada numa época em que a arte e a ciência ainda não haviam cortado inteiramente os seus laços umbilicais e em que mente e corpo eram tratados juntos.<sup>142</sup> A autora afirma que se tratava de uma ciência poética, que não deveria nos fazer rir hoje, mas aceitar a eventual proveniência, que pode poetizar a depressão e vê-la como uma metáfora para uma condição atmosférica global, imune a quaisquer tratamentos medicamentosos.

Ao seguirmos o estudo de Boym, encontramos, pelo menos, dois tipos de nostálgicos<sup>143</sup>. E, assim, antes de mais, a nostalgia torna-se um divisor de águas. Por um lado, ela pode travar a existência que se curva sobre um passado ou um objeto que se pretende restaurar em favor de um poder, um objetivo, seja ele pessoal, nacional, ou até global; por outro, desencadeia-se tendo na base um sentimento de um lugar e de um tempo inexistentes que, de alguma maneira, asseguram uma espécie de pertencimento, ainda que não se possa especificá-lo de antemão, ou decifrá-lo, e podemos supor poder ser encontrado subjetivamente, sem garantia sobre o seu objeto, mas cujo sintoma poderá se transformar em uma ação, uma arte ou uma paralisia.

Muitas vezes a nostalgia tem sido identificada por uma afasia, vista como uma espécie de ociosidade voluntária ou uma recusa ao trabalho. Parece-nos que no que respeita a Benjamin ele procura uma outra via de pensamento, ainda que se trate de uma resistência (ela não pode ser vazia mas produzir experiência) uma espécie de ancoragem ativa, uma dialética, que embora dita “parada” ou “em suspensão” é decisória. Ele tenta detectar os riscos de uma nostalgia nacionalista,

<sup>142</sup> Cf. BOYM, S. p. 28.

<sup>143</sup> BOYM, S. *The future of nostalgia*, p. 28 et seq.

religiosa, historicista, positivista, suas perseguições políticas e sociais. Ao mesmo tempo, Benjamin não deixa de detectar o sintoma de uma produção vazia nas cidades que carecem de relação entre as camadas espaço-temporais, como poderia ser visto mais radicalmente pelo processo de Haussmanização na cidade de Paris. Esta transformação que Benjamin reunia no *Livro das Passagens*, mas também poderia ser observado pelos habitantes de Berlim, desde o processo político ideológico Prussiano, suas guerras, a que Benjamin remete logo na epígrafe ao trabalho da *Infância Berlimense: 1900* e que vale a pena lembrar: “Oh, coluna da vitória, tostadinha, polvilhada com o açúcar invernal dos dias da infância”<sup>144</sup>.

Se Jean Starobinsky, no final da sua reflexão no artigo de 1966 dizia que: “A literatura do exílio, mais abundante do que nunca, é na sua maioria, uma literatura preocupada com a perda da infância”<sup>145</sup>, Walter Benjamin já o indicava a sua superação, dando voz a uma infância que nunca tinha sido lida e que fazia despertar a história para um passado ainda mudo. Mas, vale ainda determo-nos diante dessas imagens narrativas de Benjamin e prestar atenção aos componentes de sua vacina.

#### 4.5.1 A vacina de Benjamin

A epígrafe, tão somente uma janela que se abre sobre a obra, revela o plano metodológico: “Oh, coluna da vitória, tostadinha, polvilhada com o açúcar invernal dos dias da infância”.<sup>146</sup> Símbolo do desejo desenvolvimentista e do triunfo da barbárie, o monumento central de Berlim participava de um sonho numa infância desaparecida, agora lembrada. Se a lembrança invoca a imaginação infantil que, diante do monumento, sonhava com um doce gigante, coberto por açúcar, como os doces que no inverno as crianças comem dentro de casa, observando-o pela janela, associando a candura da neve que a cobre ao açúcar; por outro lado, ali se amontoam marcos históricos e de sucessivas guerras à qual alude a estátua da vitória, nela sedimentados. Para o adulto sitiado entre duas guerras mundiais, tal monumento não poderia ser visto senão como símbolo do

<sup>144</sup> BENJAMIN, W. *Imagens de pensamento*. p. 73.

<sup>145</sup> STAROBINSKI, JEAN. “The Idea of Nostalgia”, pp. 81-103.

<sup>146</sup> BENJAMIN, W. *Imagens de pensamento*. p. 73.

triunfo bélico e da barbárie, uma soma de catástrofes irremediavelmente decorridas. Diante disso, trinta anos, depois torna-se possível verificar essa dialética irresolúvel entre o sonho e o fracasso simultâneos numa época em um único monumento. Ele marca também a incongruência da história tal como ela se apresentava a partir do lugar em que se encontra. Contudo, pode ser possível que algumas crianças prefiram pensar no açúcar que a cobre durante os invernos e dar-lhe uma nova função no futuro.

As diferentes camadas materiais e simbólicas correspondem ao declínio de épocas que embora distintas coexistem numa cidade. Tais vestígios carecem de relação e esta não se encontra no cotidiano apressado. É preciso seguir seus rastros, ir além das intenções dos dias festivos e evocativos do passado. É assim que Benjamin coloca a Coluna da Vitória no centro da reflexão, tal como ela foi colocada no cerne da cidade de Berlim. A transformação cumulativa de diferentes camadas que coabitam as cidades que Benjamin reunia nas *Passagens* era radicalmente oposta ao processo de Haussmanização da cidade de Paris, que também poderia ser detectada pelos habitantes de Berlim desde o processo político ideológico prussiano e suas guerras.

A Coluna da Vitória marca a promessa de vencer sempre adiada e o fracasso sempre presente. O monumento adquire uma dimensão ambivalente na imagem benjaminiana. Por um lado ele aponta a história como a soma das promessas, o lugar dos vencedores, os triunfos esperados e as sucessivas batalhas a recorrerem aqueles que queriam vencer e que morreram. Por outro lado, um monumento será sempre uma pedra sobre os vencidos, esquecidos, exilados, desterrados. Uma marca daqueles que morreram sem nunca terem percebido que o esquecimento é a face eclipsada pela história. Quem sempre vence é a morte. E é para ela que os monumentos se dirigem. Como tal, é notória a crítica da monumentalidade e em contrapartida o trabalho tecido pela literatura que Benjamin inaugura com essas imagens da infância, pois são elas o antídoto para tamanha tristeza que acompanha os feriados nacionais e suas festividades históricas vazias. Até mesmo os vencedores sairão sempre vencidos por aqueles que deixaram morrer. É assim que Benjamin nos mostra que falta contar a história dos fracassados. E o nosso autor coloca-se a ele e aos seus leitores desse lado de onde nunca sairemos até que nos determinemos a conhecer todas as narrativas de que ainda não há memória. A invocação das imagens de infância traduz esse

processo de vacinação que lhes dá uma voz. E que sendo individual remete à experiência de outros. Assim, realizam o futuro pelo que ainda não teve lugar no passado. Porquê? Benjamin responde: “Como uma mãe que aperta ao peito o recém nascido sem o acordar, assim a vida trata durante muito tempo a recordação ainda tênue da infância”.<sup>147</sup> E é assim que começa a primeira das imagens narradas. Pelo que ao narrá-las elas fazem despertar o que até então estava adormecido. Retirar delas o necessário para a vida e ao mesmo tempo perceber o que nelas se transformou por força das circunstâncias. Creio que é desta forma que podemos ler e interpretar algumas dessas imagens, atendendo ao duplo despertar a que elas se referem. Por um lado elas já não podem consolar o nostálgico e por outro não podem ser silenciadas. Assim, o trabalho literário como enfrenta a nostalgia e, por outro, sobrepõe-lhe sentimentos e imagens mais fortes a ponto de despertar. Ao acordar cessa a nostalgia? O que sabemos é que assim a arte se torna presente e a nostalgia se renova. O sentido estético e o que desperta pela arte ocupam o lugar de um sentimento de perda e o transformam num ganho de experiência. Trata-se de uma emancipação do sujeito estético que Benjamin nos leva a perceber através de uma experiência coletiva.

Benjamin também rememora as *Loggien*, as varandas típicas da arquitetura italiana suportadas por colunas que unem dois pisos, criando um lugar externo suspenso nas habitações: um ponto de observação privilegiado do interior para o exterior e sobre um pátio térreo. Como tal, eram os lugares preferidos na infância e imprimiram uma marca notável no narrador. A varanda, tal como a galeria de passagem parisiense, torna-se um território de fronteira que recebe notícias de universos distintos: do interior e do exterior da casa burguesa, da rua, dos patamares e dos objetos neles esquecidos. Sem função específica, a varanda recebe várias atividades e participa do movimento da cidade: as viagens e o descanso dos cocheiros e a vida cotidiana que habita o interior do pátio. Pátio esse que permitia uma noção de vida coletiva, que ambientava a vida do infante com os elementos ao seu redor, especialmente aqueles que não tinham lugar no interior da sua habitação: as mudanças das estações do ano, o frenesi dos dias festivos, o vento, as sombras, a luz do dia e da noite.

---

<sup>147</sup> Ibid., p. 74

As *Loggien* constituem um palco em mutação da vida berlinense que assim se torna presente na vida da criança, ainda ao ritmo dos fiacres puxados a cavalo. E à semelhança de um teatro, elas amparavam cenas que decorriam fora do tempo mecânico do relógio: “onde o lugar e o tempo encontravam-se a si mesmos, e um ao outro”<sup>148</sup>. Ali amanhecia. Junto dos ruídos e silêncios, descobriam-se as estações do ano pelo semblante das árvores, o vento roçava nos ramos que batiam nas janelas, a luz do sol e da lua atravessava a janela enquanto as roupas secavam, os tapetes eram sacudidos e esticados, os objetos esquecidos marcavam a lentidão particular que se apresentava como parte da casa que permanecia igual a si mesma apesar de tantos acontecimentos. E, por isso, aquele que as rememora estabelece uma proximidade entre ele e as *Loggien*: “O tempo envelhecia nesses aposentos que davam para os pátios. E era por isso que “a manhã, quando eu a encontrava na nossa varanda, parecia ser manhã há mais tempo e era mais igual a si mesma do que em qualquer outro lugar”. Ali o círculo de leitura se reunia e “o último suspiro de Romeu encontrava ainda o eco da sua amada Julieta.”<sup>149</sup> Esta imagem permite perceber “o consolo que a sua inabitabilidade tem em comum com aquele que já não consegue viver em lugar nenhum”.<sup>150</sup> A descrição enuncia a proximidade e a distância entre a experiência da infância e a do exílio. No seu último comentário das palavras prévias, Benjamin dizia: “Espero que pelo menos nestas imagens se possa notar como aquele de quem aqui se fala prescindiu mais tarde do aconchego e da proteção que foram apanágio da sua infância”<sup>151</sup> As discrepâncias estão patentes nas imagens de infância de Benjamin, elas ocupam o ofício dialético para mostrar que a sua nostalgia não corresponde a um lugar idílico, mas antecipam a desolação a que foram sujeitos outros como ele. E nessa medida a nostalgia daquelas imagens apela também a mudanças políticas e sociais.

Passados trinta anos, aquela varanda tornava-se ainda mais próxima e cada tábua tornava-se uma tábua de salvação. As imagens estabelecem a distinção entre uma vivência agora isola na memória à procura de transmissibilidade por parte daquele que já não encontra o seu lugar sendo forçado a se ausentar do único que lhe garantiu verdadeiras experiências.

---

<sup>148</sup> Ibid., p. 75

<sup>149</sup> Cf. Ibid.

<sup>150</sup> Cf. Ibid.,

<sup>151</sup> Ibid., p. 74.

O procedimento de vacinação é uma despedida. Benjamin pressente-o e apresenta os lugares da infância como lugares da experiência. Mostrando como as *Loggien* sofrem menos transformações potenciam mais experiência; trinta anos depois aquele que as relembra entende como sob sua proteção o lugar e o tempo se fundiam e, como num mausoléu, a infância decorreu sem saber o que esperar ou o que iria encontrar. Há nessa instância um reencontro com a esperança. A memória de infância é contrária à experiência de perda e exige ser lembrada como presente, contrária ao exílio que se apresenta como à deriva num deserto desconhecido. E, nessa medida, a força com que as imagens irrompem na memória diminui os efeitos destrutivos a que está submetido o exilado.

A experiência da perda (da infância) é contrária à perda de experiência (no vivido depois dela). Ou seja, a nostalgia sentida na distância e proximidade da experiência da infância contribui em parte para travar o avanço destruidor que no exílio se apresenta como perda irreversível do tempo e do lugar (*nostos*) experimentados. Nessa medida as imagens desconstroem uma utopia nostálgica do tipo “o futuro jamais poderá ser o que poderia ser, visto que nunca voltaremos ao que se perdeu”, ou “naquele tempo é que era”, “ao ainda “pena que passou”, e nessa medida, continuar a avançar ao ritmo do tempo vazio e homogêneo perde o sentido.

E, uma vez que se trata de um sentimento individual, é ele que deve ser enfrentado como solução para uma tal utopia. Ou seja, encontrar uma vacina para a nostalgia significa encontrar uma vacina individual para a utopia nostálgica que assola conservadores e progressistas. A experiência da infância decorre no terreno comum porque está ausente desse tipo de entendimento divisor de águas a que se chegou e retomá-la passa não apenas por mostrar os seus limites, como recuperar o seu (*nostos*), a casa da infância, aquela que a literatura permite experimentar.

O *Panorama Imperial*<sup>152</sup> reunia um conjunto imagens de paisagens que desfilavam em sequência. Benjamin lembra da sineta que anunciava o fim de uma imagem e o início de outra: a nostalgia que a sineta despertava, era sentida não em relação às terras distantes que desapareciam, mas pelo desejo de voltar para casa. A casa aparecia como a imagem perfeita que curava a nostalgia, qualquer que fosse o motivo que a desencadeava.

---

<sup>152</sup> Ibid., p. 76

As cinquenta imagens do *panorama* misturavam-se à experiência da infância no interior da casa, posteriormente incorporadas, em meio aos livros, diante das alterações da luz do dia e da noite, que faziam a criança pressentir mudanças. E essas mudanças não eram as do relógio. Aliás, esse objeto tem pouco a dizer sobre a infância. Benjamin deixava isso claro numa outra imagem: *Atrasado*<sup>153</sup>. Trata-se da visão de um desenquadramento entre a experiência da infância e a da escola, pautada por horários, deveres, silêncios constrangedores, constrangimentos que prenunciam um mundo mecânico que não pertenceria à infância se esta não fosse subjugada a ele. Aí encontramos uma vez mais a *Erfahrung* em duas faces díspares, aquela do ritmo da infância e uma outra que, por força da determinação (a escola, a disciplina, os horários, as normas impedem o imprevisto e a experimentação da criança livre na descoberta do mundo), vai sobrepor-se.

Tal como os objetos estranhamente adornados nos dias festivos, lidos pela criança de forma livre de suas funções, que os visitava, como a *Coluna da Vitória* e o que ela representava historicamente até à experiência da criança diante dela, o autor não se furta de narrar a visão da infância sobre eles, apesar do conhecimento e contextualização histórica. E confrontando-os com as descrições da batalha de Sedan, da saudação aos heróis que tinham lutado na guerra: “com a derrota dos franceses, parecia que a história universal tinha descido ao seu glorioso túmulo, sobre o qual esta coluna era agora a estela”.<sup>154</sup> Aquela figura monolítica, era como um deambulatório temido pela criança como as ilustrações do *Inferno* de Dante que tinha visto na casa de uma tia, numa edição de luxo. Essa ostentação unia-se numa correspondência que confundia o pequeno Benjamin que se perguntava se teriam ido para a guerra com aqueles canhões de ouro ou se o ouro roubado na guerra tinha servido para fundir os canhões. A dúvida era profícua. E tornava-se pertinente pela proximidade de uma outra guerra. A perda simbólica que conferia estranheza à Coluna da Vitória e os dias festivos em que as pessoas perambulavam numa “arbitrariedade feliz” não deixavam de ser uma alegoria (não da vitória, mas da derrota que lhe correspondia em permanência) e, como tal, também recorda a relação existente entre o monumento e a barbárie que

---

<sup>153</sup> Ibid., p. 84

<sup>154</sup> Ibid., p. 77

homenageia, entre a infância e a maturidade que a golpeia. É desse jogo de incongruências que nasceria o “trunfo da improvisação.

Todos os golpes decisivos serão desferidos com a mão esquerda”<sup>155</sup>, disse Benjamin. Sair do hábito pelo imprevisto, seria então aquilo que permite ganhar experiência. A improvisação é também o gesto que interrompe o curso do hábito, no sentido de uma experiência de esvaziamento. O gesto interrompe a marcha do tempo vazio e homogêneo, o grande fornecedor de uma nostalgia nociva à vida e à história. Quem nada tem a narrar pode ser cooptado pela nostalgia alheia, torna-se um alvo fácil numa história que nem lhe diz respeito.

Em contrapartida, ao redor da *Coluna da Vitória* encontrava-se o Tiergarten. Entrar nele correspondia a um umbral do tempo e do espaço onde um dia foi possível aprender a perder-se na cidade: uma arte, segundo Benjamin. Uma arte que requer entregar-se a um outro tempo-espaço, como aquele que um dia o narrador vislumbrou nas figuras de pedra que ali habitavam. Elas guardavam a experiência de cada um dos visitantes, conhecem a arte da espera: de tal modo que podem decorrer décadas até que alguém as olhe. E Benjamin olhou-as trinta anos depois. O Tiergarten mostra como tudo mudou mantendo-se sempre igual. E lugares como ele tornam-se cruciais para o entendimento da duplicidade da experiência e da nostalgia. Por isso a infância encontra-se no extremo oposto do exílio, mas compreende-o bem. Ambas as vivências são mudas e precisam ganhar voz. O Tiergarten mantém-se como o *nostos*, a casa, quando a casa desaparece. Estar longe dele constitui uma nostalgia do que ali se experimentou e conserva as imagens da experiência descoberta sob o resguardo da sua imagem.

O Tiergarten alberga trilhas e veredas como uma floresta. A experiência labiríntica ali encontrada correspondente à dos mata-borrões dos cadernos<sup>156</sup> que transportavam a criança até ao sonho. O que ocorre com as imagens revisitadas. Encontrado o sonho muda a nostalgia.

<sup>155</sup> Id., “Mercadoria chinesa” In: *Rua de sentido único*. p. 13.

<sup>156</sup> Diz-nos Benjamin: “Aprendi tarde esta arte; ela preencheu o sonho cujos primeiros vestígios foram os labirintos nos mata-borrões dos meus cadernos”. (Ibid., p. 82). E ainda sobre os mata-borrões encontramos em *Passagens*, N a7, 7: “Meu pensamento está para a teologia como o mata-borrão está para a tinta. Ele está completamente embebido dela. Mas se fosse pelo mata-borrão, nada restaria do que está escrito.” Um pensamento que nos impressiona uma vez que ele destaca a experiência da escrita diretamente ligada ao pensamento do autor assim como marca o seu distanciamento da teologia. Ainda que ele comece por afirmar o seu contrário. Se dependesse da teologia nada restaria do pensamento escrito do autor, assim ele nos lembra do exercício da literatura.”



Benjamin não sai em busca do passado, mas de encontra nas intenções do passado um futuro que não se realizou e o presente não decifra por si mesmo o sentimento de perda permanente. Mas a nostalgia sim.

O exílio, por seu turno, apresenta-se para Benjamin como uma vivência limite, injusta para com a vida. As imagens da infância provam o contrário. Elas o confronto necessário para finalmente deixar a imaturidade e enfrentar a dor da perda: pela observação ativa, entre a narrativa e a escrita: a experiência literária.

Ler as imagens da infância promove a integração de uma comunidade muda e capaz de falar e redimir o curso conceito de história e que esta ainda não redimiu: ver o que não foi visto e que só poderá sê-lo na medida do olhar singular que observa uma imagem que ainda não passou, não se desintegrou. Esse olhar, dirigido para fora, encontra no que vê um correlato histórico-social e não um inventário interior isolado. Assim não se trata de levar o leitor para dentro das memórias de Benjamin, conferindo-lhes uma menor ou maior beleza, mas retirá-las do interior levando-as para o exterior.

*A lua*<sup>157</sup> está presente no quarto da criança através da luz enviada de longe. Ela dá-se a ver pelo jogo de sombras e mantém-se vigilante. Assim operam as imagens de infância. A criança aprendeu cedo o que os conceitos de aura e rastro demorariam ainda a expor. A criança observava como através daquela forma longínqua irradia uma luz que transforma a sua percepção noturna assim como o ânimo sobre os objetos também se altera consoante as suas variações.

A lua assiste à solidão da infância confirmada pelos ruídos noturnos: um sinal de vida, dado a si mesmo como eco, o que de alguma forma lhe garantia companhia duplicando aquela experiência como em um outro planeta Terra: “Pois todos os lugares daquela Terra paralela para onde eu me desterrara pareciam estar ocupados pelo passado. Tinha de me conformar com a situação. E quando voltava para a cama era sempre cheio de medo de me encontrar já estendido nela”.<sup>158</sup> Na solidão da experiência entre ela e a lua, a criança perguntava: “Por que existem coisas no mundo?”<sup>159</sup> e diante da iluminação noturna os grandes mares e os pequenos objetos tinham a mesma importância, dada a experiência da solidão que através dela se fazia sentir. Não seria ela a marca de um exílio que se estendia?

---

<sup>157</sup> Ibid., p. 116.

<sup>158</sup> Ibid.

<sup>159</sup> Ibid.

Em vários momentos Benjamin associa a doença e a cura à experiência da narração. Doente, o enfermo anseia por ouvir histórias, especialmente na infância, uma vez que o infante deseja a companhia da mãe e escutar uma voz que o cura. Ouvir histórias transforma a vivência isolada da enfermidade e dilui-a num mar de semelhanças a partir da história que se ouve. Contar e curar. Pressupõe uma transformação. um momento solitário em um aprendizado coletivo, aprendizado esse que começa com a relação materna e se estende até à vida adulta.

*Conto e Cura*<sup>160</sup> não integra a *Infância Berlinense*, mas é claramente uma reflexão sobre a experiência da obra. Cito:

A criança está doente. A mãe mete-a na cama e senta-se a seu lado. E depois começa a contar-lhe histórias. Como entender isto? Pressenti-o quando N. me falou do estranho poder de cura associado às mãos da sua mulher. (...) era como se contassem uma história.<sup>161</sup>

Mais uma vez as mãos surgem para encaminhar a enfermidade até ao mar do esquecimento só que dessa vez embaladas pelo conto. Trata-se de um tratamento antigo que Benjamin conta enquanto uma imagem do pensamento:

A cura pelo conto já a conhecemos das Fórmulas Mágicas de Mersburg<sup>162</sup>. Não se limitam a repetir a fórmula de Odin, mas narram os factos que levaram este a utilizá-las pela primeira vez. Sabemos também como o relato que o doente faz ao médico no começo de um tratamento se pode tornar no início de um processo de cura. Daí a pergunta: não constituirá a narração o clima adequado e a condição mais favorável de tanta cura?<sup>163</sup>

Chegamos ao cerne da questão: a narração cura? Do que ela dispõe para o conseguir? A narrativa impregna o corpo e toma o lugar da doença. Ela desperta sensações e memórias que atravessam o tempo e o projetam para o futuro. E, no futuro a doença não tem lugar. A história que se escuta sim.

A poeta Ana Martins Marques percebeu bem a importância das palavras introdutórias que contextualizam o projeto da *Infância Berlinense* e, na sua leitura, destaca a conjugação feita por diferentes tempos que evidencia o interesse de Benjamin no entrelaçamento da memória e da narrativa. E, Marques salienta:

---

<sup>160</sup> Ibid., p. 250.

<sup>161</sup> Ibid.

<sup>162</sup> Numa nota, João Barrento esclarece que: “As *Merseburger Zaubersprüche* são um dos documentos mais antigos do antigo alto alemão, copiadas na folha de antrosto de um missal do século X, encontrado na catedral de Merseburg por Jacob Grimm em 1842, mas datado provavelmente do século VIII. Trata-se de duas narrativas que terminam com fórmulas mágicas de inspiração pagã, uma sobre a libertação de prisioneiros, a outra sobre a cura de um cavalo manco.” Ibid., p. 250.

<sup>163</sup> Ibid.

Ao se propor a escrever um texto de memórias, portanto, Benjamin certamente estava já vacinado contra a ilusão, que acomete muitas vezes o memorialista ingênuo, da possibilidade de recuperação plena do vivido pela memória, e por isso afastou-se definitivamente das exigências de sinceridade e autenticidade reivindicadas frequentemente pelo narrador autobiográfico. Este afastamento se dá não apenas porque Benjamin mantém, nos textos da *Infância Berlinesse*, uma consciência do caráter precário e transformador da memória, mas sobretudo porque sua preocupação parece não ser simplesmente narrar as memórias de uma infância pessoal, mas, ao fazê-lo resgatar também imagens nas quais se deposita uma memória mais ampla, que ultrapassa a experiência individual para alcançar as marcas da experiência histórica.<sup>164</sup>

Concordamos com o diagnóstico. Certamente se a narrativa cura, a vacina previne a doença. O recurso à memória não é ingênuo e nem ignora a precariedade da memória. E é justamente por isso que devemos estar preparados para as imagens da memória quando elas aparecem. Isso pode ser entendido nos textos de Benjamin sobre Proust, quanto naqueles dedicados a Baudelaire e à Modernidade. Nestes cita a sua doença nostálgica do romancista que se faz sentir como falha, ausência e esquecimento. Portanto, Benjamin pressupõe uma outra relação com a memória.

O filósofo encontrou nas imagens de infância o que elas conservavam de exterior ao infante, que o leva a aprender a falar e a ler, a escutar e a contar: o que na sua relação com as coisas se apresenta como experiência e se conecta a outros tempos através da memória. Pouco importa quanto essa memória se alterou, o mais importante é observar os aspectos que passariam despercebidos sem o narrador. Razão que levou Benjamin a atender com maior acuidade aos detalhes que destacam a particularidade do contexto em que decorreram.

Quando ele procura uma vacinação, auto-induzida, pelas imagens da infância, fá-lo enfrentando a maior nostalgia. Trata-se de produzir uma transformação histórica, qual será ninguém pode sabê-lo, mas certamente sai de uma via isolada em direção a uma outra coletiva e que opera de modo igualmente singular. A singularidade tem sempre a ver com aquele instante em que se encontra a pré e a pós-história de uma memória, e aqui, creio que recordação, lembrança ou memória têm sempre proximidades em Benjamin: pois trata-se sempre da leitura de um vestígio. Um vestígio, um rastro (*Spur*) mantém uma

---

<sup>164</sup> MARQUES, Ana Martins. “Berlim revisitada ou a cidade da memória: infância em Berlim por volta de 1900”. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n-6, pp. 34-43.

distância apesar da sua proximidade, ou seja remete para algo e comprova a perda e no que ela se reconhece abre lugar a outra experiência.

O que permite a conceituação da “memória cidade” (Marques, 2009) é a unicidade da vivência da infância enquanto uma experiência da cidade, uma espécie *Infancidade*, se nos for permitido criar aqui um neologismo. *Infancidade* seria então essa interdependência de uma memória e de um lugar (não apenas uma casa como também o seu entorno) que só é possível ser concebida a partir de uma singularidade, porém comum aos demais. A imagem da memória compreendida como lugar da infância de um indivíduo quanto ele também o é para a cidade, em vias de mudança, de crescimento, envelhecimento, mas também rejuvenescimento. Uma cidade correspondente a um tempo e lugar em que a pré e a pós-história de uma ocorrência, uma vida, um objeto se revelam historicamente

Para Benjamin é claro que a história está sempre em vias de se fazer, não por uma necessidade de cristalizar os objetos históricos, mas ao contrário libertá-los, relendo a historicidade de sua incompletude.

É assim que aparecem as ruas, os monumentos, os episódios e os dias festivos, a segregação social, a riqueza e a pobreza, a prosperidade e a morte nas imagens de infância.

Assim encontrar-se com a infância de cada coisa é antes de mais encontrar a marca de sua autenticidade, a origem da sua experiência que constituem. O mesmo decorre para cada uma das recordações da infância. Cada uma dessas imagens abre o tempo oportuno para o seu encontro, para a sua observação e incorporação na experiência. E assim sucessivamente para cada vez que aparecem e podemos perceber o sentido oportuno do projeto de Benjamin no curso da história e diante do exílio. O exílio mortifica. Elas não. É preciso encontrar uma vacina para ele. É disso que se trata. Benjamin encontrou um procedimento através da memória pessoal, recuperando aquelas experiências que induzem o sentimento nostálgico, pois é ele que sinaliza o distanciamento e a perda. E do que deve encontrar expressão, um exterior, uma escrita, e uma história ainda possível mas distante. Como reflete Maria Filomena Molder:

Esses textos são como rememorações de actos que estão vivos no modo de pensar de Walter Benjamin. Actos que não excluem a experiência da perda, que aponta constantemente, nem tão-pouco os desastres. Apesar disso, há neles uma felicidade imensa, que tem a ver com um aspecto que levava muito a sério, o impulso mimético. O conceito de *mimese* caiu em desuso entre os modernos. Benjamin é dos poucos pensadores – estou convencida que Wittgenstein também – a resgatá-lo. Tal como escreve

explicitamente sobre a infância, escreve explicitamente sobre o impulso mimético: crê que não há nenhuma função humana superior que não seja influenciada pelo poder da imitação; o que Aristóteles, de resto, já compreendia muito bem.<sup>165</sup>

Atos vivos. Atos que incluem a perda, seja ela qual for. O impulso mimético foi algo que a infância lhe pode ensinar. E como dizia as crianças não imitam somente os adultos mas também as coisas, no que se transformam. Assim Benjamin o transmitia:

Em boa hora aprendi a me disfarçar nas palavras, que de fato eram nuvens. O dom de reconhecer semelhanças não é mais do que uma fraca reminiscência da primitiva necessidade de nos tornarmos semelhantes e nos comportarmos de modo correspondente. As palavras exercitam sobre mim esse poder. Não aquelas que me tornavam igual às crianças exemplares, mas as que me aproximavam de casas, móveis, peças de roupa”<sup>166</sup>

E o que é o impulso mimético, senão uma necessidade de se tornar semelhante às experiências e procurar através destas o pertencimento coletivo que se reconhece? Benjamin percebe o impulso mimético não apenas nas imagens de infância como também no que a partir delas se narra, representa e reconhece. O problema central que se colocava ao século XX era o da perda de reconhecer semelhanças, portanto o de deixar de aceder à experiência consistente de cada coisa e portanto um esvaziamento que Benjamin descreveu assim: Como um molusco na sua concha, vivia no século XIX, um tempo que agora me parece oco, como uma concha vazia. Levo-a ao ouvido, e que ouço?<sup>167</sup> Por isso, os últimos anos e na década de 1930 Benjamin dedicou-se a ouvi-los, fosse com o seu trabalho dedicado a Baudelaire, fosse pelos sinais que a sua própria experiência e perda de experiência lhe indicavam através dessas imagens de infância.

Patrícia Lavelle em *Mímeses e enigma: sobre infância em Berlim por volta de 1900*<sup>168</sup> nota que “Benjamin explicita e deforma o quadro mimético da representação, explicitando o valor cognitivo da obra. A modernidade destas

<sup>165</sup> PINTO DE ALMEIDA, Emília. 2014. “Seguir as dedadas da infância: conversa com Maria Filomena Molder”. *ESC: ALA*, 6 de Outubro. Acedido em 3 de Janeiro, 2016. <http://escalanarede.com/2014/10/06/seguir-as-dedadas-da-infancia-conversa-com-maria-filomena-molder/>.

<sup>166</sup> BENAJMIN, W. “A Mummerehlen”, in: *Imagens de pensamento*, p. 106.

<sup>167</sup> Ibid.

<sup>168</sup> LAVELLE, Patrícia. *Mímesis e enigma: sobre Infância em Berlim por volta de 1900*. Revista Poiésis, n.24,p. 77-92. Dezembro de 2014.

memórias de infância está justamente em tematizar essa tensão entre poesia e teoria sobre a qual se constitui sua estrutura enigmática.”<sup>169</sup>

A estrutura enigmática que produz a arte é também aquela que produz semelhanças através da linguagem (o nela expressado e o ainda não expresso), portanto ligada ao momento de sua origem, a nomeação; e a concepção da experiência que tem lugar na infância e que se faz notar através de imagens na memória: que procuram expressão (que a nostalgia aponta como perda) e que Benjamin aponta ser uma perda típica da modernidade. Lavelle acrescenta:

Um fragmento redigido entre 1931 e 1932 define a experiência como “semelhanças vividas”. (Zur Erfahrungin GS, VI, p. 88) Essa pequena nota retoma ainda a crítica que Sobre o programa da filosofia vindoura, texto de 1917-1918, endereçava ao mesmo tempo a Hermann Cohen e a Kant: “Não há erro maior do que querer construir a experiência, no sentido de experiência da vida, a partir do esquema daquela que está no fundamento das ciências exatas. Não são conexões causais estabelecidas no curso do tempo, mas semelhanças vividas que são aqui decisivas”. (Zur Erfahrungin GS, VI, p. 88) O tema da experiência, que remete aqui à formação filosófica do jovem Benjamin, marcada pelo neokantismo e pela fenomenologia, não é abandonado, mas reaparece não apenas em textos e fragmentos que podemos considerar como teóricos, mas também em trabalhos literários, e em particular na Infância em Berlim.<sup>170</sup>

Se a experiência da vida remete às semelhanças do vivido isso apresenta por um lado a sua degenerescência e por outro a nostalgia de uma experiência que o homem moderno poderia encontrar na infância. O que significa reencontrar-se com as imagens da infância? Recuperar o impulso mimético esquecido mas latente. Algo que a poesia e a experiência reencontrada na linguagem, entre a narração e memória poderiam completar.

Baudelaire deslocou a natureza da vivência para a da experiência da perda, enfrentando a multidão e os choques, reclamando o olhar ido e os tempos imemoriais a fim de os afirmar diante da impossibilidade de voltarem a existir e dessa forma ele sacrificou a aura para de novo a colocar: como ausência. A nostalgia ou o sentimento nostálgico devolvem a dimensão dessa perda.

É nesse registro que as imagens de infância de Benjamin transformam a nostalgia numa arte. A observação dessas imagens pode devolver o impulso mimético e desencadear qualquer coisa digna de transmissão. Tal como Baudelaire transmitiu o lado inumano e que também ficaria registrado nas primeiras fotografias que faziam pressentir a vivência da modernidade, e que

<sup>169</sup> Ibid.

<sup>170</sup> Ibid.

Benjamin observou. Nelas, o olhar configurado dirige-se para nada (para dentro da máquina) que o conserva sem lhe devolver o olhar.

Benjamin encontra nas imagens de infância a possibilidade de devolver o olhar para elas que ainda esperam uma correspondência de semelhança, sempre desfigurada, e sempre à procura de se reconstituir.

O que Benjamin experimenta através de uma obra literária que lhe deu finalmente um lugar na história, mesmo que a memória seja a mais fraca de todas as qualidades humanas. Certamente ela pode contradizer a sua ausência que leva à desolação para a qual Baudelaire convocou todas as suas forças, exibindo-a, refletindo-a para os desolados. Como dizia Benjamin: “Não há consolação possível para quem já não pode ter acesso a nenhuma experiência”.<sup>171</sup> Mas o que constitui a essência da ira de Baudelaire é precisamente aquilo que o faz escrever. O exercício pode ser individual, mas o resultado será coletivo. As imagens de infância indicam o tempo oportuno. Ao coletar essas imagens propõe-se reler o que ainda não tinha sido escrito e, portanto escreve. Trata-se de um exercício histórico, pré-histórico, porque inclui a voz que já tendo sido proferida ainda não tinha sido escutada. Essa escuta promove uma experiência, pelo que ao narrá-la se abre à percepção e ao pensamento.

A nostalgia impulsiona a contar história para si mesmo de modo a não se esquecer daquilo que se sente falta: a experiência que se foi perdendo e aquela que está por vir. Nessa medida a literatura faz corresponder, pelo menos para Benjamin, esse impulso criador da arte para produzir semelhanças e simultaneamente algo novo a partir delas. E, num universo de desolação retirar o indivíduo do isolamento, é salvá-lo do inumano. Se já não for possível contar histórias oralmente e em presença, pelo menos esse gesto deve ser tomado para si mesmo e escrito: uma outra forma de dizer e de escutar aquilo que perdura e que constitui a matéria viva futura.

---

<sup>171</sup> BENJAMIN, W., “Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire”, in: *A modernidade*. p. 138.

## 5

**Considerações finais: Entre a nostalgia e a infância, quando as imagens encontram uma história**

Percorremos a obra de Walter Benjamin a partir de *Infância Berlinense*: 1900. O nosso trabalho destacou a centralidade desta obra pelo que ela convoca e apresenta do trabalho conceitual e crítico do autor. É raro encontrar alguém cuja tarefa filosófica seja, simultaneamente, tão ampla, como diversificada e cuidadosa quanto a de Walter Benjamin. E, o que esperar de um jovem leitor de Kant e Nietzsche, tradutor de Baudelaire e Proust? Benjamin tomou para si uma empreitada filosófica que atravessa a história e que poderia ser realizada pela crítica literária, enquanto um novo gênero, mas também pela arte, que ele próprio realizou com esta obra. E conseguiu-o na medida em que a fortuna crítica legada pelo seus ensaios constituiu uma nova materialidade para a tradução, para o entendimento da obra e da crítica de arte, especialmente dedicada à literatura e à filosofia. Benjamin acabou por se tornar um autor cuja obra dialoga tanto com a pesquisa acadêmica no âmbito da história, da arte, da filosofia e da teoria literária quanto com as práticas artísticas, educativas e até a psicanálise.

O trabalho filosófico do jovem Benjamin começa com um conjunto de reflexões sobre o fundamento linguístico e o imperativo categórico, como cita numa carta escrita a Ernst Schoen. Nessa carta Benjamin afirmava que: “as questões da essência do conhecimento, do Direito, da arte são inseparáveis da questão das origens de todas as manifestações espirituais do ser humano a partir da essência linguística do ser humano”<sup>1</sup>. A comunicação espiritual dada através da linguagem está diretamente ligada ao conteúdo artístico e o trabalho da crítica deveria encontrá-lo. Desde um interesse metafísico, apresentado em *Sobre a linguagem em geral e a linguagem humana*<sup>2</sup>, em 1916, até a *Doutrina das Semelhanças*<sup>3</sup>, de 1933, Benjamin escreve uma série de fragmentos e pequenos ensaios sobre linguagem. Ele tinha em vista o instante da hora natal presente no nome e na nomeação, mas também a capacidade mimética que a humanidade encontra desde os primeiros jogos infantis. A Benjamin interessava pensar a

---

<sup>1</sup> Id., *Linguagem, tradução, literatura*, p. 182.

<sup>2</sup> Ibid., p. 9-29.

<sup>3</sup> Ibid., pp. 50-55.



linguagem como a derivação limiar da humanidade nos planos ontogenético e filogenético. Orientava-o inicialmente a questão sobre para quem se dirige a linguagem humana no momento da nomeação? E, posteriormente, questionava-se se existiria uma perda da experiência da semelhança<sup>4</sup>. E, nesse caso, se, se tratava de uma crescente perda da faculdade mimética até à sua extinção ou de sua transformação<sup>5</sup>, desde por exemplo, um mimetismo como, por exemplo, o das constelações. Assim, reflete Benjamin:

Se, nos tempos primitivos da humanidade, esta leitura dos astros, das entranhas, dos acasos, era a forma de leitura por excelência, se, por outro lado, ela proporcionou ligações com outros modos de leitura, como o das runas, então não será descabido supor-se que aquele dom mimético que antes foi o fundamento da vidência migrou, numa evolução de milênios, para o campo da linguagem e da escrita, criando neste domínio o mais completo arquivo de semelhanças não sensíveis.<sup>6</sup>

A linguagem seria então grande arquivo de semelhanças não sensíveis. Para Benjamin, essa é a fonte da crítica literária. Leitura e escrita fazem parte de um processo de despertar para o dom de ver semelhanças, uma tarefa infinita, profana e mágica. E para um leitor como Benjamin, o dom de ver semelhanças pode encontrar-se com a produção da própria existência. E uma experiência enquanto manifestação de semelhanças não sensíveis, cuja memória e a linguagem conservam como um imenso arquivo que se vai transmitindo. Ao perder de vista essa capacidade, a humanidade perderia a potencialidade de transmissão repetindo-se até ao esvaziamento sem sentido, o que Benjamin procura resgatar sob o signo da experiência.

Benjamin trabalhou sobre o tema da experiência desde cedo. Já em 1913 ele questionava o conhecimento como forma de subjugação<sup>7</sup>. E analisava como a experiência se apresentava como “máscara”, “inexpressiva”, “impenetrável”<sup>8</sup> e sempre a mesma, do adulto. E como as formas de vida desses adultos tentavam sobrepor-se enquanto uma experiência dominante, inibindo a possibilidade dos jovens experimentarem e adquirirem novas experiências. Eles desestimulavam os jovens e orientavam-nos a não perderem tempo com experiências novas. E o jovem Benjamin pensava em como reverter esse velho e pernicioso hábito.

<sup>4</sup> Ibid., p. 50.

<sup>5</sup> Ibid., p. 51.

<sup>6</sup> Ibid., pp. 54-55

<sup>7</sup> BENJAMIN, W. *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*, p. 21.

<sup>8</sup> Ibid.

Desmascarando o próprio tema ou propondo algo mais? Numa conversa com Adorno<sup>9</sup>, Benjamin referiu existir ambivalência em torno da experiência. Por vezes ela estava ligada a uma certa autoridade e tradição e, por outras, associava-se a uma certa liberdade e experimentação. Retrospectivamente, o autor salientou como foi importante cindir a palavra, sem a aniquilar, penetrando-a até ao seu âmago. O que fez ao longo de uma vasta obra.

Entre 1929 e 1931 Benjamin reuniu um conjunto de fragmentos sobre crítica literária. Esses fragmentos ensejam mostrar os limites da tradição da crítica e, por outro lado, informam sobre mudanças necessárias, como a sua função e um programa futuros, que o autor apresenta com uma imagem: “transpor plantas do jardim da arte para a terra estranha do saber, captando com atenção as pequenas mudanças de cor e de forma que acontecem nesse processo”<sup>10</sup>. O mais importante, diz Benjamin, é o trabalho manual, o cuidado no transplante, deixando à vista os aspectos mais importantes da obra.

Segundo Benjamin, desde o Romantismo a crítica na Alemanha tinha atingido um descrédito grande e para ser levada a sério precisaria reinventar-se como gênero.<sup>11</sup> Portanto, teria de se configurar um trabalho crítico vindouro para considerar-se como uma forma de experiência e transmissão de saber artístico e filosófico. Logo depois, em 1933, o filósofo retoma o tema numa abordagem mais ampla com *Experiência e Indigência*. Neste ensaio descreve a herança da hecatombe ao mostrar como a Primeira Guerra Mundial se tornara o maior crivo da experiência. Por outro lado, os romances escritos sobre a guerra serviam mais os interesses capitalistas do que alertavam sobre o esvaziamento da experiência. Além de ruínas, a guerra nada deixara para se contar. Ela produziu um mutismo coletivo. E colocou em risco a linguagem e a transmissão de experiência mesmo tempo em que se instalou a máquina de guerra; e, por último, roubado o desejo e a capacidade de se narrar a experiência.

---

<sup>9</sup> Trata-se de uma carta escrita a Adorno, em que Benjamin revê o ensaio e diz: “Num de meus primeiros ensaios mobilizei todas as forças rebeldes da juventude contra a palavra ‘experiência’. E eis que agora essa palavra tornou-se um elemento de sustentação em muitas de minhas coisas. Apesar disso, permaneci fiel a mim mesmo. Pois o meu ataque cindiu a palavra sem a aniquilar. O ataque penetrou até o âmago da coisa”.(Ibid., p.21).

<sup>10</sup> BENJAMIN, W. “Programa da crítica literária”, in: *Linguagem, tradução, literatura*.

<sup>11</sup> O que enuncia numa carta a Scholem nos comentários do tradutor no mesmo volume (Ibid., p. 125).

Para pensar sobre este desastre, Benjamin retoma o pensamento sobre o moribundo no leito da morte antes da guerra. Ele remontava ao momento em que o moribundo se encontra consigo mesmo, diante dos seus futuros herdeiros. E quem são os seus herdeiros? Aqueles que o escutam e transformam suas últimas histórias em experiência. Uma sabedoria, segundo Benjamin. Tema que retomará em *O contador de histórias*.

O leito da morte, em redor do qual se reuniam os herdeiros na Idade Média, é o lugar de transmissão de um tesouro: a experiência coletiva. Benjamin mostra como esse lugar desapareceu e junto com ele, a relação com a morte. Uma mudança que acompanhou a ascensão da burguesia que por sua vez se afastava cada vez mais da experiência da morte. As pessoas começaram a morrer longe dos seus herdeiros e assim estes também desapareceram. Os soldados morreram também mais pobres, uma vez que não puderam transmitir nada a ninguém.

Benjamin situa a violência do “gigantesco desenvolvimento da técnica”<sup>12</sup> até chegar à guerra. Aí se abriu uma fenda na transmissão da experiência coletiva e potencializou a galvanização da barbárie.

Benjamin traz o conceito de barbárie junto com a indigência de experiência. E acrescenta que os livros que se escreviam sobre a guerra não conseguiam traduzir essa barbárie. Nem as figuras geometrizadas de Klee faziam notar um interior sem interioridade que se instalava.

Benjamin detecta uma atitude reducionista moderna, inaugurada por Descartes com a célebre circunscrição: “Penso, logo existo”. Ao reduzir a experiência a tal ponto, à humanidade restava apenas recomeçar. Tratava-se agora da redução da experiência e da linguagem ao serviço do trabalho e da transformação da realidade sem espaço para viver. A arquitetura moderna espelhava nos seus vidros a vontade de não deixar rastros. Benjamin chega a uma definição acutilante desse movimento reducionista: “Pobreza de experiência: a expressão não significa que as pessoas sintam a nostalgia de uma nova experiência. O que elas anseiam é libertar-se das experiências”<sup>13</sup>. Quer dizer, elas perderam o desejo. E, Benjamin avança uma reflexão, como vimos, sobre a passagem de uma experiência a uma sucessão de vivências sem rastro. Uma ruína

---

<sup>12</sup> Id. “Experiência e Indigência”, *O anjo da história*, p. 74.

<sup>13</sup> Ibid., p. 77.

sem história. E o filósofo volta-se para essa ruína, tal como o anjo de Klee se voltava para trás, na tentativa de não se perder.

À soma do cansaço e da falta de desejo, o que restaria? Benjamin, respondeu. É preciso fazer o reconhecimento da perda de experiência e seguir no seu encaixe através da nostalgia. Isto significa reverter o quadro a que se chegou. E o filósofo responde a ele convocando as imagens de infâncias fazendo uma transferência narrativa. É por isso notável que o trabalho realizado em *Infância Berlinesse: 1900* comece por evidenciar aquelas imagens que desencadeiam a maior nostalgia, uma vez que é possível interromper o fluxo inumano a partir delas. Porém, para resistir à nostalgia que desencadeiam requer uma instrução, doseá-la por imagens.

*Infância Berlinesse* reúne as imagens que interligam o que se perdeu com o que ainda resta. Porém o que ainda resta é mais rico em experiência do que uma vivência nua, sem memória. Benjamin recorre à memória como um trabalho crítico sobre o conhecimento, retomando a importância da memória para a história, enquanto um trabalho materialista mais justo. Incluindo a infância enquanto objeto eclipsado da história, pelo que tem a dizer sobre o conjunto de todas as histórias das infâncias possíveis.

A infância está nos antípodas da experiência da morte e da guerra mas não por isso devemos preterir-la numa reflexão sobre ela. Muito pelo contrário. Há que perceber em que medida ao afastamento da experiência da morte (dada pela transferência do moribundo para os vivos), pelo isolamento dos moribundos longe dos vivos e a par de um desenvolvimento desmedido da técnica, se permitiu não apenas aceitar a guerra como também naturalizá-la. Naturalizar a guerra tornou-se possível numa era cujo conceito de experiência se perdeu e a partir dela as guerras proliferaram. Assim, é urgente pensar a experiência sobre a perda de experiência tendo em vista as imagens dos primeiros anos de vida: a infância mortificada no próprio homem<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Benjamin recorre a um conto de Johann Peter Hebel intitulado *Reencontro Inesperado* que mostra como o curso do mundo não pode ser visto de modo unívoco mesmo se tratando de contar um episódio sobre a vida e a morte de alguém, incluindo-o numa determinada cronologia histórica. Assim, Hebel, faz sobressair a história natural de forma a torná-la inesquecível.

Revimos os conceitos de nostalgia, experiência e infância, bem como o seu entrelaçamento com a literatura.

Ao ler a mais recente tradução de Patrícia Lavelle de *O contador de histórias*<sup>15</sup> percebemos a centralidade da experiência, quer pela persistência da palavra, quer pela abordagem do conceito ao longo do texto para Benjamin. Ele enfatiza os problemas que circunscrevem a experiência e as consequências da sua perda. Indo um pouco mais longe, se a nostalgia pode se tornar nociva, a noção de uma perda a que ela remete pode ser desastrosa. A nostalgia indica um lugar de reconhecimento de experiência ida e pode estar em qualquer lugar: o que a filosofia e a literatura nos ensinam e que Benjamin restabelece a partir do recurso mais simples da humanidade: a memória de infância. Mas não basta lembrar dela. É preciso saber o que fazer. E como partilhar a experiência transformando certas imagens em narrativas históricas. É assim que Benjamin recorda da figura de Leskov, que tinha a experiência dos demais como referência principal no seu ofício. Proust era já um escritor moderno.

Leskov traz consigo a percepção de um povo, de uma comunidade e a experiência que firma uma coletividade em movimento constante. O trabalho de Proust resulta da experiência do isolamento face à multidão que está perdida em suas vivências. Precisamos dos dois para entender a questão que Benjamin traduz em *Infância Berlimense: 1900*.

O narrador de *Infância berlimense* mostra como até para si mesmo se perde a voz, se tem um vencido e um vencedor, revertendo essa lógica. Aquele que não tinha voz para si mesmo tem ali uma oportunidade de a resgatar.

Nas dezenove seções do breve ensaio sobre a arte de contar histórias consegue: circunscrever o problema (perda da experiência); adiantar um sintoma (o advento do romance como fruto do isolamento moderno e a desapareição do conto); traçar uma breve história das formas literárias: da epopéia à *short story*, passando pela crônica, a poesia épica, distinguindo o romance de formação do romance em geral, a notícia; e, ainda, o conto para adiantar numa direção: o ofício de recordar. Recordar como expressividade e não como uma interioridade encerrada em si mesma. Como mostra o autor, a recordação se bifurcou em decorrência da divisão das formas literárias. É aqui que se pode esmiuçar uma

---

<sup>15</sup> BENJAMIN, W. “O contador de histórias”, in: *Walter Benjamin- a arte de contar histórias*.

distinção entre recordação (*Erinnerung*); rememoração (*Eingedenken*) e memória (*Gedächtnis*). Sendo que a noção de memória que está ligada às duas formas, trata-se da capacidade de recordar e como esta se transformou ao mesmo tempo que a epopéia. O advento do romance junto com a burguesia produziu, segundo Benjamin, “um retrocesso das antigas formas narrativas para a esfera do arcaico”.<sup>16</sup> A epopéia integra a narração e o romance mas este tem com a recordação uma relação diferente da narração (contação). O que se coloca em questão é a capacidade de lembrar que o conto herda da recordação. Benjamin esclarece-nos ao afirmar que:

A recordação (*Erinnerung*) estabelece a cadeia da tradição que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela é a musa da épica em geral e preside todas as variedades do gênero épico. Entre estas, encontramos em primeiro lugar aquela encarnada pelo contador de histórias. Ela tece a rede formada por todas as histórias. (...) Em cada um deles (contadores de histórias) vive uma Sherazade, que em cada passagem de sua história lembra-se de outra.<sup>17</sup>

A recordação é um tecido coletivo onde se liga uma história a outras histórias, diferente de uma rememoração (*Eingedenken*), que se repete sobre si mesma tendo em vista a história de um herói. A memória é uma espécie de infância à espera de encontrar a sua história no conjunto de outras histórias, em vias de ganhar voz. Ela é a matéria que os contadores transformam em arte a partir de qualquer situação efêmera.

O contador de histórias é um tecelão de efemérides que tecem a experiência. Através dele cada história se conecta a uma outra. Uma infância a todas as infâncias. Desde as que foram esquecidas até as que estão por vir. Para Benjamin, o contador de histórias, invocar a musa na direção da infância, dirige-se ao futuro da experiência. E esse futuro depende da reconciliação que é a ressignificação dos lugares da memória com suas musas inspiradoras.

Desde a antiga memória épica até aquela de ordem prática levada a cabo pelo poeta Simônides de Cleos, o exercício de tecer histórias determina a qualidade do tecido. E a sua extensão depende da plasticidade de suas redes, entre os fios individuais em seus entrelaçamentos coletivos. Tais relações aumentam ou diminuem a experiência.

<sup>16</sup> Cf. BENJAMIN, W. “O contador de histórias”, in: *Linguagem, tradução, literatura*, p. 153.

<sup>17</sup> Id., “O contador de histórias”, in: *Walter Benjamin- a arte de contar histórias*, p. 41.

A memória conecta uma vida a todas as outras. E cada uma dessas vidas deixa atrás de si algo a ser recordado, desde que tais recordações encontrem herdeiros. Como salienta Benjamin nos seus últimos rascunhos dedicados à história, pode demorar “apoderarmo-nos de uma recordação”<sup>18</sup>. Caberia ao materialismo histórico uma tarefa a par da luta de classes: alertar para os perigos da desapareição de alguns objetos e procurar encontrar os desaparecidos.

Benjamin encontrou na figura do contador de histórias uma dupla atividade: narrar e tecer histórias. Contar uma história requer entender em que medida ela se conecta com outras. Uma atividade sem a qual a experiência ficará não só mais pobre, mas exposta à alienação e à barbárie. É preciso adiar uma morte anunciada, o que é possível tecendo a experiência, para que contribuam certas imagens e memórias, assim como as histórias que entrelaçam uma vida às outras vidas. É nessa medida que *Infância berlinense* se torna irredutível uma vez que a cada leitura aquelas narrativas se ligam outras. Não existe outro sentido para essas histórias. Razão pela qual encontramos grande pertinência no estudo de Benjamin e das imagens de infância. Foi com ele e o seu contador de histórias que pudemos aprender o real valor da experiência e da literatura que as inspira.

Apoderar-se de uma recordação significa procurar encontrar a legibilidade de um objeto, seja ele até uma imagem da memória. Escutar e narrar é dar voz a tais legibilidades encontradas, o que contribui para o fortalecimento da experiência transmissível, diminui o isolamento que expõe o sujeito ao exílio voluntário e mudo. E, retiram-no do inumano devolvendo-lhe a sua humanidade. Traduzir as vivências em experiências tornou-se uma tarefa para os herdeiros da modernidade.

Benjamin ensaiou diferentes abordagens sobre a infância, mas *Infância berlinense: 1900* tornou-se uma obra central para perceber todo o seu legado.

Cabe-nos levar em consideração as suas últimas palavras sobre o contador de histórias que o apresentam como a figura em que o justo se encontra consigo próprio. O que seria justo lembrar de si a si mesmo diante dos demais? Responder (a si mesmo) pressupõe poder estar diante de qualquer outro. E isso mostra como estar diante do passado é reconhecê-lo como o presente nele intencionado.

---

<sup>18</sup> Trata-se do início da famosa Tese VI, de *Sobre o conceito de história*, que diz: Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo «tal como ele foi». Significa apoderarmo-nos de uma recordação (Erinnerung) quando ela surge como um clarão num momento de perigo”.

Ao encontrar-se com a sua infância, Benjamin encontra-se com a justa lembrança de si mesmo e a herança que pode e deve deixar aos seus herdeiros.

Para a infância só existe futuro. Assim, o encontro justo será aquele instante em que todos os tempos coincidem na voz que narra algo digno de ser contado. O que motivou Benjamin a tornar-se um contador de histórias diferente de Leskov, Proust, Kafka e Baudelaire e, simultaneamente, a entrelaçar cada um deles ao presente que lhe coube.

\*

Vimos como Benjamin se transformou em um contador de histórias, mas em que medida essa transformação corresponderia a um processo de vacinação?

Percebemos como a nostalgia sem uma orientação pode fazer adoecer. E como ela pode ser instrumentalizada para fins fascistas, na medida em que o sentimento nostálgico poderia servir interesses políticos, que se orientam pela repetição do passado e atentam contra a impossibilidade da experiência. Ao ancorar numa aporia a nostalgia tem um caráter destrutivo. Como também uma melancolia pode involuntariamente servir os interesses de instrumentalização. Pelo que não devemos desvalorizar a nostalgia, sendo conveniente distanciá-la de determinados fins.

Benjamin intuiu os riscos da nostalgia ao mostrar que é necessário dosear o sentimento nostálgico, como também aprender a direcioná-lo, de modo a não se adoecer nem morrer por causa dele. E o filósofo foi mais longe ao transformar a nostalgia num estímulo revolucionário. Como salienta Fredric Jameson:

Se a nostalgia como motivação política é mais frequentemente associada ao fascismo, não há nenhuma razão pela qual uma nostalgia consciente de si mesma, uma insatisfação com o presente, lúcida e sem remorsos, fundamentada em alguma plenitude lembrada, não possa fornecer um estímulo revolucionário tão adequado como qualquer outro: o exemplo de Benjamin está aí para prová-lo.<sup>19</sup>

“Uma plenitude lembrada” é o que Benjamin encontra na recordação da infância que anda à deriva até que encontre um destino muito próprio. Benjamin transforma essa recordação e deriva numa arte cuja experiência tem lugar para todos, inclusive os mortos.

---

<sup>19</sup> JAMESON, Fredric, *Marxismo e forma -teorias dialéticas da literatura do século XX*, p. 69.



A morte passou por algumas dessas lembranças. A ausência da avó na casa da rua Blumeshof 12<sup>20</sup> marca a sua presença. E a confiança do pai sobre a morte de um primo afastado, quando a criança tinha cinco anos, revela-lhe uma única notícia: que ela precisa ter confidentes a quem transmitir a história de uma vida que desapareceu.<sup>21</sup> A vida em desapareção deixa atrás de si a nostalgia. Há que se aprender a regular essa nostalgia para ela não se sobrepor à própria vida.

Chegamos então à necessidade de vacinação, a justa dosagem. Benjamin encontra nas imagens de infância essa dosagem. Estas imagens não são idealizadas, mas representativas, como os fragmentos que apelam a uma experiência que está por vir. E, por que as imagens de infância serviriam de vacina para o sentimento irremediável de perda e se tornariam um estímulo revolucionário? Regressemos ao ensaio onde encontramos uma referência ao conto de fadas, como o grande conselheiro da infância, mas também uma teoria da memória através da literatura que a faz seguir o seu destino. É através delas que se apreende a coragem, uma polarização dialética entre a astúcia e a ousadia. Essa descoberta deixa a criança feliz e o adulto só raras vezes reencontra tal felicidade.

É pela proximidade de Leskov aos contos de fadas que Benjamin ancora a sua leitura junto de uma teoria da memória. Uma vez que a matéria-vida é o que alimenta o conto. O contador de histórias ganha sabedoria tendo como base os casos e a experiência daqueles que vai encontrando ao longo da vida, que decorre da observação e da assimilação tendo como objeto comparativo a sua própria experiência como qualquer outra. A memória de si mesmo orienta-se para a vida coletiva.

O contador de histórias não só ousa lembrar de cada uma das personagens de suas histórias, como tece essas lembranças como fios de uma grande tapeçaria que é a sua memória. Cada um desses fios contribui para o valor narrativo que se impregna na experiência dos ouvintes ou dos leitores. E para ele toda a criatura tem lugar. Leskov incorpora a natureza de cada acontecimento e tece um percurso narrativo pelo cruzamento dessas diferentes figuras e os lugares por onde vai passando. E através dessas pequenas narrativas aproxima os leitores ao redor da vida e suas peripécias.

---

<sup>20</sup> BENJAMIN, W. “Blumeshof 12”, in: *Imagens de pensamento*, pp. 100-03.

<sup>21</sup> Id. “Notícia de uma morte”, in: *Imagens de pensamento*, p. 100.

O narrador não é o herói, nem existe propriamente um, mas alguém que se deparou com um desafio e o superou de modo notável. Das suas narrativas sempre se destaca a astúcia e ousadia de outro. Alguém que sai de uma suposta pequenez para responder a determinado problema de maneira insuspeita, portanto, revolucionária. Eis o interesse de Benjamin pelo de histórias. Ele vai tecendo uma história das pequenas revoluções. O que sendo visto como um contador de histórias tradicional é, enfim, às portas do novo século, um revolucionário. E porquê? Porque o leitor é instigado a recorrer à própria memória e a questionar os parâmetros de uma moral, reconhecendo os méritos de uma outra moral, alguém que sendo alvo de exclusão social passa a ser integrado na narrativa pela sua coragem, digna de nota, de lembrança e reconhecimento moral. É assim que Leskov, leitor de Orígenes, encontra a apocatástese. Nela todas as criaturas têm o valor, um homem, um animal ou uma pedra.

Benjamin pode finalmente apresentar o seu encontro com a “figura justa”. E, como o anjo de Klee, encontrar no humano a sua imago: o infante, tal como Leskov encontra a mãe. O traço maternal, de Leskov e o infante em Benjamin, concebem todas as criaturas e a sua experiência se dirige sempre à vida e à memória dos viventes. Eles personificam o encontro da vida com o justo (a justa recordação) para quem todos são dignos de memória. Afinal, qualquer um pode encontrar algo digno que queira lembrar de si a si mesmo: uma herança narrativa que lhe pertence assim como aos demais. Se para Kafka reinava a desesperança de todas as criaturas, que correspondia a uma desumanização que leva à pura animalidade e ao o inumado, por outro lado, como Benjamin lia:

Chegou ao palácio de Potemkin, mas ao fim de contas encontrou nos buracos das suas caves Josefina, aquela ratinha cantora cuja melodia descreve nos seguintes termos: “Há aí qualquer coisa da infância pobre e breve, qualquer coisa de uma felicidade perdida e nunca reencontrável, mas também da vida ativa de hoje, das suas alegrias, incompreensíveis mas reais, e a que ninguém pode pôr fim”.<sup>22</sup>

Ainda há esperança, sim, mas somente para aqueles que percebem o lugar da nostalgia e a transformam em qualquer coisa digna de se viver. Uma tradução entre o inumano e o humano. O que poderia ser encontrado até no chiar dos ratinhos, se com ele se compõe uma música, esse é o lugar da arte de Josefina e que Benjamin antevê numa era de fraca experiência.

---

<sup>22</sup> Id. “Franz Kafka, no décimo aniversário da sua morte”, in: *Ensaio sobre literatura*, p. 261.

Se a infância equivale a uma experiência sem voz, certamente revisité-la, segundo Benjamin, torna-se imperativo, uma vez que assim ela poderia finalmente falar: situar a criança em relação ao adulto e o adulto em relação à infância. Teríamos duas infâncias: uma que foi e outra que ainda está presente. Mas só se sente nostalgia por aquela que se perdeu e é essa que pode suplantará aquela outra que perdura enquanto uma experiência infantil porvir.

A infância é o que não tendo encontrado voz para a experiência recorre à experiência trazida pelo conto. Como tal ela se volta exclusivamente para o futuro. Aquele que morre no conto de fadas, ressuscita. E ressuscita para dignificar a vida do seu leitor. Este não se compraz com a morte da personagem, ao contrário do romance. O romance mantém presente ao longo da história a morte anunciada do seu herói. Ela não toca as raízes da vida do seu leitor, que neste caso, se compraz com a morte do personagem para adiar o confronto com a sua.

A distinção feita por Benjamin na relação com a morte entre o romance e o conto é clarificada na infância. O romance não encontra os seus leitores na infância, mas na idade adulta. Ele é também fruto de uma nostalgia épica à procura de uma nova experiência. Vencedores e vencidos encontram-se na infância com a mesma intensidade. E por isso ela se encontra entre os vencidos. O conto tem a tarefa de libertar, compreender e respeitar o que de outra forma não o seria. Encontrar a multiplicidade, estendendo uma moral do isolamento para um espaço comum, interrompendo a lógica violenta da figura do vencedor. É assim que a arte de contar histórias encontra a memória de infância e a nostalgia, enquanto uma vacina.

Nas imagens de infância, até os monumentos históricos encontram um lugar. A memória pressuposta repetidamente nos monumentos históricos -erigidos sobre a morte- aparece nos antípodas da experiência inaugural da infância. A Coluna da Vitória; o Museu Pergamon<sup>23</sup>; o Palácio de Glienicke<sup>24</sup> ou, ainda, as Atlantes e as Cariátides encontradas em meio dos arbustos do Tiergarten encontram uma nova função: libertar-se da função mortuária a que ficaram votadas, reencontrando o imaginário coletivo e o panorama visual das cidades. Elas são por fim lembradas por uma infância que as observava, no contexto de

<sup>23</sup> Id. "Desgraças e crimes", in: *Imagens de pensamento*, p. 111.

<sup>24</sup> Id. "Ilha dos Pavões e Glienicke", in: *Imagens de pensamento*, p. 97.

uma nova experiência: que as confronta como símbolo da barbárie. A memória desses monumentos e a memória de infância a que eles remetem parecem assim cada vez mais distantes.

As imagens de infância mostram como a infância é obrigada a conviver com esses monumentos e justamente ela é que vai apresentar uma outra relação com eles. O tempo da memória diante do tempo histórico, ao qual remetem os seus dias festivos agora sobressai, distante dos visitantes distraídos e dos turistas cansados, alimentando uma nostalgia, cuja memória de infância confronta.

Quando Benjamin relata a visita ao Tiergarten, trinta anos depois, remete para essa perda que reina nos jardins de sua infância. Como quando nas férias visitava o Palácio de Glienicke e este lhe emprestava a sua sombra. (...) “E toda a minha existência se esgotava nas lutas por esse reino, que não eram travadas contra um imperador rival, mas com a própria terra e os espíritos que contra mim enviava.”<sup>25</sup>

Benjamin contrapõe as duas memórias, duas infâncias, duas nostalgias. Podemos entender de outra forma como o museu eclipsa cada uma delas no discurso subserviente aos feitos históricos e instrumentaliza os objetos como suas marcas simbólicas. Essa é a manutenção da relação com a barbárie, que tem lugar em determinadas narrativas históricas e a que Benjamin contrapõe aquelas que interrompem o curso do vencedor: “o passado não como ele foi, mas como ele foi esquecido e pode ser lembrado”. As memórias e as histórias de infância conferem outra leitura e outra vida possível inclusive para os museus. Esses objetos conservam uma infância histórica que pertence à história de todas as coisas.

A pertinência dialética das imagens de infância reside em manter contra o esquecimento uma oposição entre a barbárie e a infância: entre a experiência dirigida para a morte e aquela que Benjamin dirigiu para a vida, apresentando-nos uma vacinação: a arte da nostalgia como uma arte de contar histórias, especialmente aquelas da infância de cada um ao encontro de todo o outro.

Assim, como a arte de narrar encontra-se a mão da mãe na cabeça da criança, afastando a doença. Encontrar-se com essas mãos, os olhos e a memória (a experiência justa que cada um oferece aos demais) seria, por último, uma

---

<sup>25</sup> Ibid.

tarefa, a par de uma vacinação, para a qual Benjamin chamou a atenção, praticando-a e instruindo-nos sobre ela.

*Infância berlinense: 1900* traz-nos uma memória histórica, artesanal, que requer: alma, olho e mão. Se a infância corresponde a uma vivência que ainda não encontrou a sua história como tal apresenta-se como uma experiência porvir. Ao encontrar a narrativa dessas imagens, a infância se entrelaça a todas as histórias narradas a partir daquelas. Essa passagem, cuja arte conhece, transforma-se num procedimento de vacinação. E é por isso que a arte de contar histórias é tão vital quanto a mão da mãe ao diluir a doença no compasso da narrativa que vai desaguar no mar de uma nova experiência.

As musas interligam a memória ao ato. Assim, elas aparecem durante o ofício manual que concerne à criação da obra de arte. Ninguém melhor do que uma especialista em tapeçaria, a artista Louise Bourgeois, para nos mostrar como o que vimos até aqui se manifesta numa obra que vai desde a escultura à escritura, passando pelo desenho e a pintura, chegando até à instalação, levada a cabo por mais de oitenta anos e se conectam a uma experiência realizada desde a infância: a tapeçaria. Aos oito anos, Bourgeois desenhava os rodapés das tapeçarias que a mãe restaurava e o pai vendia na sua galeria de arte. Esta atividade tornou-se presente em toda uma história de vida pessoal e profissional que Bourgeois apresentava assim:

Meu nome é Louise Josephine Bourgeois. Nasci em 24 de dezembro de 1911, em Paris. Toda a minha obra nos últimos cinquenta anos, todos os meus temas, foram inspirados em minha infância. Minha infância jamais perdeu sua magia, jamais perdeu seu mistério e jamais perdeu seu drama.<sup>1</sup>

A afirmação leva-nos a considerar os entrelaçamentos entre a obra e o pensamento lúcido de Bourgeois, que deixou, a par de uma extensa obra plástica, um conjunto notável escritos. O que revela o esforço por exteriorizar o que ela chamava de emoção sem deixar que esta perdesse o seu enredo. Assim, quando ela afirma a magia, o mistério e o drama de sua infância, ela clareia três núcleos conceituais centrais que se apresentam como: o que aparece sem sucumbir ao conjunto de observações e descrições; o que faz acontecer, mas não sabemos nem podemos dizer o que é; e, por último, o que, violenta e dolorosamente, se expressa e apesar de se conhecer não se permite esquecer. Tudo isto, junto de uma aceitação, inteligência e coragem ímpares, confere à sua obra uma unidade e uma intransponibilidade seguindo em direção ao que a artista chamou transparência (uma expressividade).

Bourgeois apreendeu uma lição com sua mãe: tornar-se insubstituível. E a artista conseguiu-o, enfrentando fantasmas, a culpa, a violência e a dor presentes

---

<sup>1</sup> BOURGEOIS, Louise. *Destrução do pai, reconstrução do pai. Escritos e entrevistas 1923-1997*. Edição e textos de Marie-Laure Bernardac e Hans-Ulrich Obrist. Trad. Álvaro Machado e Luiz Roberto Mendes Alves. São Paulo: Cosac Naify, 2000, folha de rosto.

na sua infância. E, assim ela se tornou apta a fazer uma leitura a partir da infância. E se preparou para transferir a história de uma superação e singularidade que estimulava os seus ouvintes<sup>2</sup>, tecendo para isso uma narrativa, frente às adversidades. Exilada nos EUA, sendo mulher, estrangeira e mãe, Bourgeois não deixou de desfiar sua experiência e de a transmitir.

Bourgeois conseguiu atingir a legibilidade de suas ações e essa legibilidade motivou-a a continuar rumo à “transparência” que desejava.

Numa apresentação dos seus escritos, Hans-Ulrich Obrist, curador e pesquisador de sua obra, cita a artista: “Pode-se mentir por um dia inteiro, porém não se pode mentir quando se recria a experiência”<sup>3</sup>. Na experiência, como na tapeçaria, não cabe a mentira. Nisso ela se aproxima do que Benjamin dizia ir ao encontro do justo<sup>4</sup>, a propósito do contador de histórias.

Marie-Laure Bernardac, curadora e pesquisadora da obra de Bourgeois, por sua vez, observa que:

A trama de sua obra é tecida com material do dia-a-dia. Sua prática contínua da escrita avança par a par com a do desenho. Louise Bourgeois está sempre desenhando, em qualquer superfície que lhe cai nas mãos. Ela chama esses desenhos de *pensamentos-plumas*. Linhas desenhadas e linhas escritas se entrelaçam para criar a tapeçaria das memórias de infância, e para exorcizar seus temores. Apesar de o verdadeiro exorcismo ser conseguido somente na escultura, desenhar é uma atividade calmante e curativa, sobretudo durante as longas noites de insônia.

Desenhando e escrevendo, Bourgeois teceu uma história desde a infância. Um ato contínuo, só perceptível um tempo depois. Não é que tenha sido descontínua a sua atividade nem a sua consciência, mas as imagens de infância demoram seu tempo para ganhar legibilidade e voz.

Pouco a pouco, as noites deram lugar à escultura. E o que é esculpir? É o trabalho manual que afaga a matéria bruta e lhe dá forma, de modo que as transparências possam aparecer. Esculpir é criar linguagem. E ao criar linguagem, a mão e a matéria unem-se numa relação absoluta. A escultura transfigura uma dimensão temporal e espacial, recriando uma transparência do mundo, para satisfazer aquela experiência encontrada na infância quando a menina restaurava

<sup>2</sup> A artista sempre recebia pessoas em sua casa/atelier para conversar.

<sup>3</sup> Ibid., p. 16.

<sup>4</sup> BENJAMIN, W. “O contador de histórias”, in: *Linguagem, tradução, literatura*.

as esculturas que o pai colecionava no jardim de casa. Um dia, essas esculturas desapareceram. E deram lugar a material de guerra.<sup>5</sup>

A artista afirma que a restauração é contrária à violência. Enquanto criança ela se viu usada, fato que ela jamais aceitou ou escondeu. Ela foi mantida como aluna da amante do pai, com o conhecimento da mãe. Estes fatos mostram como a mentira pairava sobre a sua infância. E a transparência que ela buscava opunha-se à mentira da família. Ela procurava a experiência da verdade contra aquela oferecida pelo conhecimento. Trata-se de um tema que aparece sob várias vertentes: desde o abuso infantil até à cólera da artista quando desafiada. E aqui ela nos permite pensar o reverso de imagens idílicas da infância como seriam as de Benjamin, o que nos permite pensar como seria possível aceder a uma nostalgia negativa da infância tendo em vista a similitude no processo de sua transformação. Bourgeois nos permite isso.

A experiência de restauração das tapeçarias transfere-se para o cuidado das obras, tanto quanto o enfrentamento das memórias e a construção de narrativas das mais tênues até as mais violentas. Memórias que não se afirmam, voltam no exílio, para tormento dos exilados, como um sentimento que se repete. Bourgeois diz algo parecido sobre os artistas. E é por isso que ela afirma que nem Freud poderia curá-los, apenas eles mesmos. É que não se trata exatamente de uma cura, mas de criar uma vacina. Uma vacina para a dor de querer chegar a algum lugar onde se sentir em casa e encontrar a linguagem que fala a língua desses lugares, tal como determinadas memórias ainda esperam encontrar um lugar.

A arte vacina, na medida em que tece com os fios de uma nostalgia que procura superação pela sua transfiguração. A arte é a atividade que transfigura a dor numa linguagem, o ato de criação em sentimento estético.

Em que medida decorre essa superação ou transfiguração? Encontramos uma resposta num pequeno texto de Bourgeois, bastante elucidativo, escrito a partir de uma exposição da coleção de objetos de arte de Freud.

*Os brinquedos de Freud* foi uma resenha escrita sobre a exposição *As Antiguidades de Sigmund Freud: Fragmentos de um Passado Enterrado*<sup>6</sup>. Nesse

<sup>5</sup> Louise Bourgeois conta várias histórias de como a vida de seu pai foi colecionar e procurar por essas esculturas após a guerra. E, como elas eram frágeis, depressa a artista aprendeu a restaurá-las, tal como restaurava as tapeçarias a que sua mãe se dedicava.

<sup>6</sup> Exposição no University Art Museum da State University de Nova York. A resenha foi publicada a primeira vez em janeiro de 1990 na revista *Artforum* (Vol.28, nº5, pp. 111-3).



breve ensaio, Bourgeois fez uma leitura sobre a relação do psicanalista com a coleção e lançava uma hipótese sobre por que motivos Freud colecionava tais objetos. Segundo a sua percepção, eles coadjuvavam na busca de auto-confiança e superação do tédio. A presença dessas estatuetas garantia a oportunidade de as segurar, acariciar, manusear, tal como Freud fazia com seus pacientes. Percebe-se como a leitura de Bourgeois se aproxima da maneira dela manusear os materiais para fazer arte.

Embora o texto da exposição estabelecesse uma relação entre a antiguidade dessas peças e o processo de escavação psicanalítico, a artista mostra que se trata de uma analogia pueril na medida em que, segundo a artista, sempre se escava quando se encontra um problema. Assim, a escavação seria algo mais abrangente do que a prática da psicanálise, uma vez que ela faz parte da vida de cada um diante de um problema. Como também do processo artístico. Essa dupla constatação – de que o interesse de Freud era instrumental e não estético e que ele não interferia no seu ofício - permite perceber que a coleção de Freud não era vital para o seu trabalho. E, como tal, não estava ao serviço dele, mas estaria mais próxima de um aspeto lúdico, como um brinquedo que lhe garantia prazer e ajudava a recuperar a auto-confiança.

Freud começou a colecionar após a morte do seu pai, e Bourgeois entendeu que a sua prática se estabelecia contra a morte. Era a morte que ele tentava enfrentar e adiar em seus pacientes enquanto procurava sarar-lhes as feridas psíquicas. A escultora encontrou outra particularidade. Na prática curativa Freud passava a mão na testa dos pacientes e, esse gesto, era tão verdadeiro para eles, que, de repente, começavam a andar e a falar. Ela sublinha: “Como curandeiro, Freud foi uma pessoa muito poderosa. O que significa que a realidade para ele não estava nas pequenas figuras. A realidade para ele estava na vida e na morte do paciente. A realidade estava na luta pela sobrevivência de seu paciente.”<sup>7</sup> Por isso ele as tratava. Acreditava na cultura como ressurreição, e reunir várias culturas lhe dava esperança de que a história fosse una e de ter um lugar nela.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> BOURGEOIS, L. *Destruição do pai, reconstrução do pai. Escritos e entrevistas 1923-1997*, p. 188.

<sup>8</sup> Cf. Ibid.

Ao narrar esta história, Bourgeois lembra da coleção do pai dela, ao seu cuidado: uma coleção de seixos dentro de uma caixa. Esses seixos eram símbolos existenciais, uma vez que ele os colecionava sempre que decorriam episódios marcantes. Nesse sentido as duas coleções se assemelham já que eles tinham o mesmo valor simbólico que uma estátua grega. Contudo existe uma diferença entre uma pedra e um artefato, como alguns dos objetos da coleção de Freud, de ordem utilitária e feitos em massa, que podiam ter um valor simbólico pessoal, mas não social. O que Bourgeois distingue da obra de arte ao chamá-la de realidade. Quando uma obra se torna realidade? Quando encontra a linguagem. O artefato tem uma relação parcial, sentimental, enquanto uma obra de arte tem para Bourgeois um valor absoluto. Segundo ela, se Freud entendesse a arte nesse sentido não teria misturado dois tipos de objetos na mesma coleção. Bourgeois mostra como Freud não poderia ter feito nada pelos artistas uma vez que o sofrimento e insatisfação se mantêm sublimados pela arte. O que nos reenvia de novo ao diagnóstico de Benjamin que criou para si mesmo uma arte da nostalgia, dirigida para a memória de infância, quer dizer, ao que está por vir. E o apresentou enquanto um procedimento de vacinação auto-induzido. Benjamin entendeu o entrelaçamento entre a memória e o trabalho manual como exercícios mutuamente ativados que transformam a doença e a dor em história e experiência. Mas não numa experiência que inibe novas experiências, pelo contrário. A tarefa de narrar as histórias de infância torna-se necessária e social. A infância revisitada provoca uma nostalgia que faz falta aos que a esqueceram ou aos que sequer a perderam, como uma experiência da qual ainda há notícias e se pode contar.

## 7. Referências bibliográficas

### 7.1 Bibliografia primária

BENJAMIN, W. **Gesammelte Schriften**. 7 Volumes. Org. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp, 1972-1989.

\_\_\_\_. **Correspondance**. Trad. Guy Petitdemange (2 Vol.). Paris: Ed. Aubier-Montaigne, 1979.

\_\_\_\_. **Diário de Moscou**. Trad. Hildeberg Herbold. São Paulo: Ed. Schwartz Ltda. 1989.

\_\_\_\_. **Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900**. Trad. Isabel de Almeida e Sousa e Cláudia de Miranda Rodrigues. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

\_\_\_\_. **Infância em Berlim por volta de 1900**. Trad. Isabel de Almeida e Sousa e Cláudia de Miranda Rodrigues. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

\_\_\_\_. **Briefe**. 6 volumes. Org. Arquivo Theodor W. Adorno. Frankfurt: a. M., Suhrkamp, 1995-2000.

\_\_\_\_. “Melancolia de esquerda, a propósito do novo livro de poemas de Erich Käestner”, In: **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet.. São Paulo: Brasiliense, 1996.

\_\_\_\_. **Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação**. Tradução Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2002.

\_\_\_\_. **Obras escolhidas**. 6 volumes. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004-2015.

\_\_\_\_. Desempacotando a minha biblioteca. In: **Imagens de pensamento**. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

\_\_\_\_. O bom escritor. In: **Imagens de pensamento**. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

\_\_\_\_. Pequenas Habilidades. In: **Imagens de pensamento**. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. Trad. J. M Gagnebin e Marcos Lutz Müller. In: Löwy, M. **Walter Benjamin: aviso de incêndio**. Tradução Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo editorial, 2005, p. 68.

- \_\_\_\_. **Passagens**. Org. Willi Bolle. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- \_\_\_\_. **Experiência**. In: Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação. Tradução de Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Editora 34, 2007.
- \_\_\_\_. Sobre o conceito de história. In: **O anjo da história**. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.
- \_\_\_\_. As afinidades eletivas de Goethe. In: **Ensaio reunidos. Escritos sobre Goethe**. Trad. Mônica Krausz Bornebush, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Ed.34, 2009.
- \_\_\_\_. **Escritos sobre mito e linguagem**. Trad. Ernani Chaves e Susana Kampf Lages. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2011.
- \_\_\_\_. **Early Writings**. Trans. Howard Eiland and others. Cambridge, London: Harvard, 2011.
- \_\_\_\_. **Radio Benjamin**. Ed. Lecia Rosenthal. Translated by Jonathan Lutes with Lisa Harries and Diana K. Reese London and NY: Verso, 2014.
- \_\_\_\_. **Berlin Childhood circa 1900**. Translated and with commentary and afterword by Carl Skoggard. New York: Publication Studio, 2015.
- \_\_\_\_. **A hora das crianças, narrativas radiofônicas**. Trad. Aldo Medeiros. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2015.
- \_\_\_\_. O contador de histórias , In: **Linguagem, tradução, literatura**. Ed. e Trad. de João Barrento. Assírio & Alvim; Porto: Porto editora, 2015.
- \_\_\_\_. História literária e ciência da história. In: **Linguagem, tradução, literatura**. Ed. e Trad. de João Barrento. Assírio & Alvim; Porto: Porto editora, 2015.
- \_\_\_\_. Para um retrato de Proust. In: **Ensaio sobre a literatura**. Trad. João Barrento. Porto: Assírio & Alvim, 2016.
- \_\_\_\_. Dois poemas de Friedrich Hölderlin (Coragem de poeta- Timidez) In: **Ensaio sobre literatura**. Edição e tradução de João Barrento. In: Porto: Assírio & Alvim, 2015.
- \_\_\_\_. Sobre a linguagem em geral e a linguagem humana. In: **Linguagem, tradução, literatura**. Trad. João Barrento. Porto: Assírio & Alvim, Porto editora, 2015. p. 9-29.
- \_\_\_\_. O contador de histórias. In: **Walter Benjamin - a arte de contar histórias**. Org. e Posfácio de Patrícia Lavelle. Trad. de Georg Otte, Marcelo Backes, Patrícia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018.

## 7.2 Bibliografia secundária

ADORNO, Theodor. **Minima Moralia**. Lisboa: Ed. 70. Trad. Artur Morão, 1988.

\_\_\_\_\_. **Caracterização de Walter Benjamin**, In: **Prismas**. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Editora Ática, 1998.

\_\_\_\_\_. **O que significa elaborar o passado**. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/adorno/ano/mes/passado.htm>>. Acesso em 26 de nov. 2019.

ADORNO, T; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AGAMBEN, G. **A comunidade que vem**. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1990.

\_\_\_\_\_. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

\_\_\_\_\_. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2013.

ALMEIDA, Emília Pinto de. «**Seguir as dedadas da infância: conversa com Maria Filomena Molder**». **ESC:ALA**, 6 de Outubro. Acedido em 3 de Janeiro, 2016. Disponível em <<http://escalanarede.com/2014/10/06/seguir-as-dedadas-da-infancia-conversa-com-maria-filomena-molder/>>.

ARENDT, Hannah. Walter Benjamin: 1892-1940 In: **Homens em tempos Sombrios**. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2008

BARRENTO, J. Comentário. In: **A modernidade**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

\_\_\_\_\_. Walter Benjamin: o método: labirinto e transparência. In **O género intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

\_\_\_\_\_. **Limiares sobre Walter Benjamin**. Florianópolis: Ed. UFSC, 2013.

\_\_\_\_\_. Comentário In: **Linguagem, tradução, literatura**. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

BOLLE, Willi. A modernidade como ‘Trauerspiel’. Representação da história em Walter Benjamin. In: **Revista de história**. São Paulo: USP, n.119, 1988, p. 47.

**Les passages-livre, archives ou encyclopédie magique?** In: **L’Herne Benjamin**, dirigé par Patricia Lavelle. Paris: Éditions de l’Herne, 2013

- BOCK, Wolfgang. **Berlim de Walter Benjamin às vésperas da Primeira Guerra Mundial sobre a construção da Infância e Juventude**. In: Revista Trivium vol.7 no.2 Rio de Janeiro jul./dez. 2015. Acessado em 21.06.2019.
- BOYM, Svetlana. **The future of nostalgia**. New York: Basic Books, 2001.
- BUCK-MORSS, S. **Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens**. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Santa Catarina: Ed. Universitária Argos, 2002.
- CAYGILL, H. **Walter Benjamin, The color of experience**. London and New York: Routledge, 1998.
- CASTEL, M. **Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas**. Org. Carlos Eduardo J. M; Rubens Machado Jr. E Miguel Vedda. São Paulo: editora unesp 2015
- DAMIÃO, Carla. **Sobre o declínio da sinceridade, filosofia e autobiografia de Jean-Jacques Rousseau a Walter Benjamin**. São Paulo: Ed. Loyola, 2006.
- DORFMAN; Eran. **Benjamin e Freud: a repetição do choque** (trans. Oliveira, C.), in Oliveira, C. (ed.). *Filosofia, Psicanálise e Sociedade* (Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2011).
- FREITAS, Romero. **Estranhamento ou empatia? Notas sobre o conhecimento histórico de Walter Benjamin**. *Artefilosofia*, v.1, p. 94-102, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Escrita, doutrina e esquecimento: Kafka e Benjamin**. *Revista Aletria*. 2006. p.165.
- FREIRE, Cristina. **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: Ed. Annablume; SESC-SP, FAPESP, 1961
- FRIEDLANDER, E. **Walter Benjamin, a philosophical Portrait**. London: Harvard University Press, 2012.
- GAGNEBIN, J. M. **Walter Benjamin**. São Paulo: Brasiliense, 1982. (Coleção Encontro Radical).
- \_\_\_\_\_. “Walter Benjamin ou a história aberta”. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas I**. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. **A criança no limiar do labirinto**. In: **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

\_\_\_\_\_. **Brecht e Benjamin: peça de aprendizagem e ordenamento experimental.** In: Viso · Cadernos de estética aplicada Revista eletrônica de estética Nº 11, jan-jun/2012.

\_\_\_\_\_. **Limiar, aura e rememoração.** São Paulo: Editora 34, 2014.

GARBER, K. (1992). Por que os herdeiros de Walter Benjamin ficaram ricos com o espólio?. **Revista USP**, (15), 8-23. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i15p8-23>. Acesso em 26 de Nov. 2019.

GEIST, Johann Fridrich. **Arcades, the History of a Building Type.** MIT Press, 1985.

HUYSEN, Andreas. **A nostalgia das ruínas.** In: Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Museu de arte do rio e Ed. Contraponto, 2014.

JAMESON, Fredric. **Marxismo e forma - Teorias dialéticas da literatura do século XX.** Trad. De Iumna Maria Simon (Coord.); Ismail Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo: Editora HUCITEC, 1985.

\_\_\_\_\_. **Brecht e a questão do método.** Trad. Maria Sílvia Betti. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2013.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: tradução e melancolia.** São Paulo: Editora universitária da Universidade de São Paulo, 2002

LAVELLE, Patrícia. **Mimesis e enigma: sobre Infância em Berlim por volta de 1900.** Revista Poiésis, n.24,p.77-92. Dezembro de 2014.

LÖWY, Michael. **Romantismo e Messianismo.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

\_\_\_\_\_. A filosofia da história de Walter Benjamin. In: **Revista Estudos avançados**, vol.16 no.45 São Paulo, Mai/Ag. 2002.

\_\_\_\_\_. **Walter Benjamin: aviso de incêndio - uma leitura das teses Sobre o conceito de história.** São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Revolta e Melancolia - o romantismo na contracorrente da modernidade.** Trad. Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo editorial, 2015.

MATOS, Olgária C. F. **O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

MARQUES, Ana Martins. **Berlim revisitada ou a cidade da memória: infância em Berlim por volta de 1900.** In: Artefilosofia, Ouro Preto, n-6, pp.34-43.

MOLDER, M. Filomena. **Semear na Neve: estudos sobre Walter Benjamin**. Lisboa. Relógio d'água, 1999.

\_\_\_\_\_. **O químico e o alquimista: Benjamin leitor de Baudelaire**. Lisboa: Relógio d'Água, 2011.

MOLDER, M. F.; RIBEIRO, Anabela Mota. **O fogo de artifício de Filomena Molder**. Jornal Público. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2011/05/20/jornal/o-fogodeartificio-de-maria-filomena-molder-22041492>>. Acesso em 26 de nov. 2019.

MURICY, Kátia. **Alegorias da dialética**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MATOS, Olgária C. F. **O iluminismo visionário: Benjamin**, leitor de Descartes e Kant. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

OLIVEIRA, Bernardo B. **Experiência e narrativa: entre contar e ler** Cadernos Benjaminianos, Número especial, Belo Horizonte, 2013, pp. 41-54.

ONFRAY, M. **A sabedoria trágica; sobre o bom uso de Nietzsche**. Trad. Carla Rodrigues. Belo Horizonte: Autêntica Ed., 2014.

OTTE, Georg. Infância em Berlim – uma autobiografia anônima de Walter Benjamin. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, v. 26, n. 35, p. 19-28, 2006.

OTTE; G; VOLPE, Miriam. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. **Revista Fragmentos**, nº18, Florianópolis, Jan-Jun. 2000.

SCHOLEM, G. **História de uma amizade**. São Paulo: Perspectiva, 1992.

SEDLMAYER, S; GINZBURG, J. **Walter Benjamin: rastro, aura e história**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **O esplendor das coisas: o diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin**. In: *Revista Escritos*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, ano 3, nº3, 2009. Acessado em 03.07.2019. Disponível em:

<[http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero03/FCRB\\_Escritos\\_3\\_9Marci\\_o\\_Seligmann-Silva.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero03/FCRB_Escritos_3_9Marci_o_Seligmann-Silva.pdf)>.

\_\_\_\_\_. **Walter Benajmin e os sistemas de escritura. Remate De Males**, 22(2), 181-211, Campinas, 2012. Disponível em <<https://doi.org/10.20396/remate.v22i2.8636165>>. Acesso em 26 de nov. 2019.

SIMMEL, Georg. **Ensaio sobre a teoria da história**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2011.



STAROBINSKI, Jean. The Idea of Nostalgia. Trans. by William S. Kemp, *Diogenes*, No. 54 (Summer 1966).

\_\_\_\_\_. **A tinta da melancolia, uma história cultural da tristeza.** Trad. Rosa Freire D'Aguiar São Paulo: Companhia das Letras 2014.

SZONDI, P. **Esperança no passado - sobre Walter Benjamin.** Trad. Luciano Gatti. In: ARTEFILOSOFIA, nº6, **Dossiê Benjamin.** Ouro Preto: Tessitura, 2009.

WEBER, S. **Benjamin's -abilites.** Cambridge, Massachusetts. London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2008.

WILLI, Bolle. Posfácio. In: BENJAMIN, W. **Passagens.** Org. Willi Bolle. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

WITTE, Bernd. **Walter Benjamin: an intellectual portrait.** Trad. James Rolleston. Detroit: Wayne Univ. Press, 1997.

\_\_\_\_\_. **Walter Benjamin uma biografia.** Tradução: Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2017.

VATTIMO, Gianni. **Diálogo com Nietzsche, ensaios 1961-2000.** Trad. Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2010.

### 7.3 Bibliografia complementar

ARISTÓTELES. **The complete works of Aristotle.** Ed. Jonathan Barnes. United Kingdom: Princeton University Press, Chichester, West Sussex: Bollingen series LXXI.2. 1984.

\_\_\_\_\_. **Poética.** 2. ed. São Paulo: ArsPoetica, 1993.

\_\_\_\_\_. Da Lembrança e da Rememoração. Tradução, notas e comentário de Cláudio Veloso. In: **Cadernos de História e Filosofia da Ciência.** Série 3, v. 12, n. especial, janeiro a dezembro de 2002.

\_\_\_\_\_. **De anima.** Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2006.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal.** Trad. Maria Gabriela Llansol. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2003.

BOURGEOIS, Louise. **Destrução do pai, reconstrução do pai:** escritos e entrevistas, 1923-1997. Edição e textos de Marie-Laure Bernardac e Hans-Ulrich

Obrist. Trad. Álvaro Machado e Luiz Roberto Mendes Alves. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

BRECHT, Bertold. **Poemas**. São Paulo: Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. **Um homem é um homem**. Trad. Fernando Peixoto. Coleção Espetáculos do Galpão. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

\_\_\_\_\_. **A cruzada das crianças**. Trad. Tercio Redondo. São Paulo: Ed. Pulo do Gato, 2014.

\_\_\_\_\_. **Conversas de Refugiados**. Tradução, posfácio e notas de Tercio Redondo. São Paulo, Ed. 34, 2017.

BRANCACCI, A.; GIGLIOTTI, G. (eds.). **Mémoire et souvenir**. Six études sur Platon, Aristote, Hegel et Husserl. Napoli: Bibliopolis, 2006.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Edição Anônima. Disponível em: <http://bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books/Albert%20Camus-2.pdf>. Acesso em 26 de set. 2019.

CARVALHO, Sérgio. “Brecht e a dialética”. In: **Pensamento Alemão no século XX**. Org. Jorge de Almeida e Wolfgang Bader. São Paulo: Goethe Institut e Cosac Naify, 2013.

CASSIN, B. “A Odisseia e o dia do retorno”. Trad. Vinicius Nicastro Honesko In: **Revista Gratuita**. Org. Maria Carolina Fenati. Belo Horizonte: Chão de feira, 2015. n° 2, t. 1, pp. 120-26.

CHAUÍ, Marilena. **Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles**, volume I. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DAVIES, B. **The life and work of Tom Seifmann-Freud**. Disponível em: <<https://www.freud.org.uk/2018/11/01/the-life-and-work-of-tom-seidmann-freud/>>. Acessado em 11.07.2019.

DELEUZE, Gilles. Platon te le simulacre. In: **Logic du sens**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1995.

\_\_\_\_\_. **Lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DERRIDA, Jacques. **La pharmacie de Platon**. En: PLATON. **Phèdre**. Traduction L. Brisson. Paris: Flammarion, 1968/2000, p. 255-403.

\_\_\_\_\_. **A Farmácia de Platão**. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

DUARTE, C. (1). **O poder explicativo da infância no pensamento político de John Locke**. In: Cadernos De Ética e Filosofia Política, (18), 89-111.

FREUD, Sigmund. **Obras Completas**. Trad. Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. **Luto e melancolia**. Trad. Marilene Carone. São Paulo: CosacNaify, 2013.

\_\_\_\_\_. **Interpretação dos sonhos**. Porto Alegre: L&PM, 2016.

\_\_\_\_\_. **Fundamentos da clínica psicanalítica**. Trad. Claudia Dornbusch. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

\_\_\_\_\_. **Lembranças encobridoras**. In: Obras Completas de Sigmund Freud. São Paulo: Imago [1899]. Disponível em: <<http://centropsicanalise.com.br/wp-content/uploads/2012/07/CicloI-Aula4-BasicaRecorda-%C3%A7%C3%B5esEncobridoras.pdf>>. Acesso em 26 de nov. 2019.

\_\_\_\_\_. **O infamiliar [Das Unheimliche]**. Trad. Romero Freitas, Ernani Chaves e Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

GADAMER, **Verdade e Método**: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 1999.

HALBWACHS, M. **A Memória coletiva**. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

HOFFMANN, E. T. A. “O homem da areia”. In: FREUD, S. *O Infamiliar*. Col. Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

HOMERO. **Odisseia**. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2003.

\_\_\_\_\_. **Ilíada**. Trad. Frederico Lourenço. Lisboa: Livros Cotovia e Frederico Lourenço, 2005.

HORKHEIMER, M. “Sobre a metafísica do tempo em Bergson”. Trad. Maurício G. Chiarello. In: *Cadernos de filosofia alemã*. S 3 (1934), pp. 166-67.

KAFKA, Franz. **Narrativas do espólio** (1914-1924) Trad. Modesto Carone, Companhia das Letras, 2002.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

\_\_\_\_\_. **Resposta à Questão: O que é Esclarecimento? - Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?**. Trad. Marcio Pugliesi, In: *Cognitio*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 145-154, jan./jun. 2012.

LOCKE, J. **Dois Tratados do Governo Civil**. Tradução, introdução e notas de Miguel Morgado. Lisboa: Edições 70, 2006.

LIDELL, H. G.; SCOTT, R. A **Greek-English Lexicon**. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0057%3Aentry%3Dfa%2Fmakon>>. Acesso em 26 de nov. 2019.

MONTAIGNE, Michel. **Os Ensaaios (3 vol.)**. Trad. Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MOTA, V. O Plano de Duchamp. **Revista Analógos**, vol.1, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em <<http://doi.org/10.17771/PUCRio.ANA.28196>>. Acesso em 26 de nov. 2019.

MOREL, Pierre-Marie. **Memória e caráter**: Aristóteles e a história pessoal. Revista Dissertatio, v.30. pp. 11–44, verão de 2009. Disponível em <<http://dx.doi.org/10.15210/dissertatio.v30i0.8790>>. Acesso em 26 Nov. 2019.

NIETZSCHE, F. **Humano, demasiado humano**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2000.

\_\_\_\_\_. **Segunda consideração Intempestiva**: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Trad. Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará Ed. 2003.

\_\_\_\_\_. **A gaia ciência**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

PLATON. **Oeuvres Completes**. Dir. Luc Brisson. Paris: Flammarion, 2011.

PLATÃO. **Teeteto**. Trad. Adriana Manoela Nogueira e Marcelo Boeri. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 3ªed., 2010.

\_\_\_\_\_. **O sofista**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**: Do lado de Swann. Trad. Pedro Tamen. Lisboa, Relógio d'Água, 2003

RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

SAID, E. **Reflexões sobre o exílio**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

SCHLEGEL, August. **Doutrina da arte – Cursos sobre literatura bela e arte**. Apresentação, tradução e notas de Marco Aurélio Werler. São Paulo: Edusp, 2014

SCHLEGEL, Friedrich. **Conversa sobre a poesia e outros fragmentos**. Trad. Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.

\_\_\_\_. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

STANFORD. Memory. In: **Stanford Encyclopedia of Philosophy**. Acesso em: 26 nov. 2019. Disponível em <<https://plato.stanford.edu/entries/memory/#DutyReme>>.

TOMKINS, C. **Duchamp**: uma biografia. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

YATES, Frances A. **Giordano Bruno and the hermetic tradition (1964)**. London: Routledge, 1964.

\_\_\_\_. **A arte da memória**. Trad. Flavia Bancher. São Paulo : Ed. Unicamp. 2016.

VALÉRY, Paul. **Cuadernos (1894–1945)**. Barcelona: Galáxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2007.