

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
**INSTITUTO DE FILOSOFIA**

**PEDRO HENRIQUE ALBERNAZ MENDES**

**TEMPO E PERCEPÇÃO: ARTE, CRÍTICA LITERÁRIA E POLÍTICA EM  
WALTER BENJAMIN.**

**UBERLÂNDIA-MG**  
**DEZEMBRO-2024**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA**  
**INSTITUTO DE FILOSOFIA**

**TEMPO E PERCEPÇÃO: ARTE, CRÍTICA LITERÁRIA E POLÍTICA EM**  
**WALTER BENJAMIN**

PEDRO HENRIQUE ALBERNAZ MENDES

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado  
ao Instituto de Filosofia da Universidade  
Federal de Uberlândia, como requisito parcial  
para obtenção dos títulos de bacharel e  
licenciado em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Cordeiro Silva

UBERLÂNDIA-MG  
DEZEMBRO-2024

PEDRO HENRIQUE ALBERNAZ MENDES

**TEMPO E PERCEPÇÃO: ARTE, CRÍTICA LITERÁRIA E POLÍTICA EM  
WALTER BENJAMIN**

Trabalho de Conclusão de Curso **aprovado** para a obtenção dos títulos de bacharel e licenciado em Filosofia pela Universidade Federal de Uberlândia pela banca examinadora formada por:

Uberlândia, 07 de maio de 2025

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Amon dos Santos Pinho (UFU)

---

Prof. Dr. Rafael Cordeiro Silva (Orientador – UFU)

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço especialmente a minha mãe, Ilta, a quem compartilho, como herança e aprendizado, o amor à educação e aos livros. Agradeço a meu pai, Antônio, e a minha madrinha, Jaqueline. Minha namorada, Matias, com quem divido e dedico minhas imagens, sons, palavras e amor. Agradeço a meus amigos que me acompanharam nessa jornada: Eduardo Leite, Thiago Cuevas, Thomaz, Everson, Matheus Riguetto, Paulo Victor, Juliana, Ana, Mayara, Matheus Henrique, Lucas Silva. Ao meu orientador, Rafael Cordeiro Silva, pelos ensinamentos e gentileza durante a escrita, assim como Gabriel Galbiatti pelas sugestões e críticas a este trabalho.

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo buscar elementos políticos presentes nas obras em que se destacam a crítica literária e a crítica de arte em Walter Benjamin. O filósofo iniciou seus trabalhos como crítico com objetivos políticos definidos, politizar a *intelligentsia* e exercer uma ação social imediata. Assim, seus trabalhos como crítico que têm por objeto principal a estética e a arte, são profundamente marcados por esses objetivos políticos. Não por acaso conceitos e ideias trabalhadas em textos de crítica literária tornam a aparecer em seu texto de maior proeminência política, as “Teses sobre o conceito de História”, de 1940, na qual um dos pilares é a crítica a noção de progresso burguesa em que a socialdemocracia alemã estava imbuída; assim como a noção de uma marcha linear do tempo vazio e homogêneo. Deste modo, busco elencar não apenas a política nas obras estéticas e de crítica da arte de Benjamin, mas destacar sua preocupação recorrente em relação ao Tempo e a percepção à modernidade.

**Palavras-chave:** Walter Benjamin, política, percepção, estética, tempo, progresso, imagem.

## SUMÁRIO

Introdução	06
1 – Crítica Literária: as possibilidades de uma nova percepção estética	11
1.1 – Imagens dialéticas e a percepção do tempo diante da percepção	20
2 – A materialidade da narração	22
2.1 – Tempo	24
3 – Conformismo político e percepção estética: a distância entre o que imaginamos e o que fazemos	29
Considerações finais	41
Referências bibliográficas	42

## Introdução

*Os escritos de Benjamin são a tentativa de tornar filosoficamente fecundo, por meio de focagens sempre novas, o não determinado pelas grandes intenções. O seu testamento consiste na tarefa de não deixar que tal tentativa se fique apenas por estranhas imagens enigmáticas do pensamento e, mediante o conceito, de revelar o desprovido de intenção: na intimação a pensar de forma ao mesmo tempo dialéctica e não dialéctica.*

*(Theodor Adorno)*

Entre as diversas particularidades que marcam a trajetória intelectual de Walter Benjamin é possível destacar como uma das mais proeminentes ser o primeiro seguidor do materialismo histórico a romper radicalmente com a ideologia do progresso linear (Löwy, 2013, p. 7). Essa narrativa da história triunfou sob a ascensão da burguesia e influenciou até mesmo os socialistas, como Eduard Bernstein (1850-1932), membro do Partido Social-Democrata Alemão (SPD), que acreditava ser possível a progressão ao socialismo por meio do desenvolvimento do capitalismo. Ideia consagrada por sua frase: “O que é comumente chamado de objetivo final [do socialismo], qualquer que seja, não é nada; o movimento é tudo” (Luxemburgo, 1986, p. 23-24). Ou seja, para ele a função do partido revolucionário seria adaptar-se ao capitalismo até a “natural” chegada, sem a necessidade da insurgência revolucionária dos oprimidos, ao socialismo por meio do progresso do desenvolvimento das forças produtivas. Para a socialdemocracia alemã não havia contradição entre história, desenvolvimento técnico e econômico sob o capital. De acordo com José Paulo Netto (2008), o SPD, assim como a Segunda Internacional, à época da Primeira Guerra Mundial, estava hegemonizado teoricamente por concepções historicistas, positivistas e evolucionistas. A história do SPD é marcada pelo oportunismo e cooptação ao sistema; dentro desta história é possível destacar dois momentos marcantes para o pensamento de Walter Benjamin. O primeiro momento é o voto do SPD pela liberação de créditos para guerra em 1914, o que culminou na destruição causada pela Primeira Guerra Mundial, momento histórico que consagrou a “queda da experiência e da narração” (Gagnebin, 1999,

p. 59) analisada especificamente pelo filósofo em “Experiência e Pobreza” (1933) e “O Narrador” (1936). O segundo momento é em 1920, quando policiais de Berlim abrem fogo e assassinam diversos militantes comunistas, fato que enfraquece politicamente o então governo liderado pelo SPD. Além disso, também em 1920, o SPD sofre um golpe militar e perde apoio do exército, o que os leva a abandonar Berlim. Após este acontecimento, os sindicatos deflagram greve, mas a movimentação foi rapidamente derrotada. Por sua vez, os comunistas alemães sob o KPD também não conseguem mobilizar os oprimidos no lugar do SPD e a classe trabalhadora é novamente derrotada no combate à extrema-direita (Stuart, 2022). Tais fatos seguidos da amarga derrota impactam fortemente Benjamin, o que o leva a escrever o ensaio “Sobre a Violência” (1921) e marca uma de suas primeiras aproximações do marxismo, aprofundada posteriormente em seu relacionamento com a atriz comunista Asja Lacis e o dramaturgo comunista Bertolt Brecht e também a leitura, em 1923, de *História e Consciência de Classe*, de György Lukács.

Tal quadra histórica diante das falhas teóricas do SPD que fomentaram seus erros políticos e o enfraquecimento da oposição efetiva à extrema-direita até a ascensão ao poder do nacional-socialismo é fundamental para radicalização da crítica benjaminiana. O conformismo entre a classe trabalhadora torna-se um problema a ser combatido. Nas teses “Sobre o conceito de história”, texto de 1940, Benjamin evidencia como os erros teóricos da socialdemocracia legaram aos trabalhadores a derrota.

O conformismo, que sempre esteve em seu elemento na social-democracia, não condiciona apenas suas táticas políticas, mas também suas ideias econômicas. É uma das causas do seu colapso posterior. Nada foi mais corruptor para a classe operária alemã que a opinião de que ela nadava com a corrente. O desenvolvimento técnico era visto como o declive da corrente, na qual ela supunha estar nadando. Daí só havia um passo para crer que o trabalho industrial, que aparecia sob os traços do progresso técnico, representava uma grande conquista política (Benjamin, 2022, p. 246-247).

A crítica à socialdemocracia nas teses tem seu ponto fulcral na crítica à sua concepção de progresso. Corrigir seus erros políticos e “arrancar a tradição do conformismo” necessita, portanto, de uma crítica ao progresso. Por sua vez, esta crítica necessita estar aliada à crítica do tempo homogêneo e vazio do capital, como Benjamin declara ao final da tese XII: “A ideia de um progresso da humanidade na história é inseparável da ideia de sua marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo. A crítica



da ideia do progresso tem como pressuposto a crítica da ideia dessa marcha” (Benjamin, 2022, p. 248).

Assim, sua concepção da tarefa revolucionária está diametralmente oposta à da socialdemocracia. Se esta vê sua vitória na continuidade do desenvolvimento histórico e técnico promovido pela burguesia, Benjamin enxerga a vitória na interrupção dessa história e seu tempo. Em “Alarme de Incêndio”, capítulo de seu livro *Rua de mão Única* (1928), ele fala sobre a tarefa política dos oprimidos na luta de classes diante a possibilidade de eliminação da burguesia não ser efetivada “até um momento quase calculável do desenvolvimento econômico e técnico” (Benjamin, 2023, p.76). O perigo do desenvolvimento da sociedade industrial, já assinalado pela inflação e a guerra de gases, aparece no ensaio como um “pavio” que necessita ser “cortado”. O momento revolucionário de interrupção é reforçado posteriormente em suas teses sobre o conceito de história. Na tese XIV é criticado a concepção socialdemocrata de história, cujo lugar era o tempo homogêneo e vazio, o tempo do progresso com a imagem eterna do passado, ou seja, com a narrativa historicista vitoriosa da burguesia; em oposição, Benjamin coloca a história como objeto de uma construção em um tempo “saturado de agora”. A Revolução Francesa surge no texto como exemplo da interrupção, explosão do *continuum* da história quando ao se enxergarem como “uma Roma ressurreta”, dão o “salto de tigre em direção” ao passado. Desse modo, “O mesmo salto, sob o livre céu da história, é o salto dialético da Revolução, como o concebeu Marx” (Benjamin, 2022, p. 249).

Se a crítica da ideia de progresso tem como pressuposto a crítica da marcha da história no interior de um tempo vazio e homogêneo, então Benjamin busca na relação do homem com o tempo e o passado os momentos para interrupção, para o salto dialético, que explodirá a o *continuum* da história. Como exemplo, Benjamin cita novamente a Revolução Francesa na tese XV, quando, terminado o primeiro dia de combate, soldados localizados em diferentes bairros, independentes uns dos outros e na mesma hora, dispararam contra os relógios localizados nas torres; além disso, os revolucionários introduziram um novo calendário que, para Benjamin, marca o tempo diferentemente do relógio, pois marcam os dias de rememoração. O tempo do calendário estabelecido marcou uma nova relação do homem com o tempo e o passado, “são monumentos de uma consciência histórica”; de tal modo que “a consciência de fazer explodir o *continuum* da

história é própria às classes revolucionárias no momento da ação” (Benjamin, 2022, p. 250).

Portanto, Benjamin define como tarefa do historiador materialista “escovar a história a contrapelo”. Em oposição ao historicismo, na tese VI ele ressalta novamente a importância da rememoração na apropriação do passado. Salvar a tradição e arrancar a classe trabalhadora do conformismo para redimir o passado.

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela (Benjamin, 2022, p. 243-244).

Interromper a narrativa daqueles que não tem cessado de vencer é saber que nunca houve um documento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie, pois a história de seus vencedores é a história da dominação. Nem mesmo a transmissão dessa cultura está isenta de barbárie, pois “somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado.” Recuperar as narrativas que foram silenciadas é a tarefa do historiador materialista comprometido com a libertação: “O dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (Benjamin, 2022, p. 243-244).

As críticas à socialdemocracia e a definição das tarefas do historiador materialista nas teses assumem politicamente um caráter geral, são abordados no plano da história mundial. Assim como as concepções de Benjamin sobre a relação do homem com o tempo e o passado. Mas a análise sobre essa relação na obra de Benjamin não se limitou estritamente ao terreno da política. Conceitos como rememoração ou a apropriação do passado para narrar, exposta na tese III, sob a figura do cronista, aparecem em seus textos de crítica literária e marcam a peculiaridade do materialismo histórico benjaminiano: um materialismo estético, entrelaçado a sua obra estética amparada pelo materialismo. Como diz Georg Otte em *Impressão e Expressão, formas do imediato em Walter Benjamin*:

Benjamin parte de uma perspectiva materialista e histórica, mas está longe de um ‘materialismo histórico’ na acepção marxista do termo, uma vez que seu

interesse está voltado para a materialidade concreta das coisas e raramente para as condições socioeconômicas. Trata-se de um materialismo estético tanto no sentido original da *aisthesis* grega, ou melhor, da percepção sensorial, quanto no sentido artístico de apresentação diferenciada do mundo material que visa proporcionar uma visão também diferenciada desse mundo (Otte, 2022, p. 52).

Nesse sentido, busco, por meio desta pesquisa, mostrar como Benjamin, a partir de sua crítica literária e artística, tem o intuito político de encontrar expressões estéticas que desvelam novas percepções sobre o mundo, sobretudo em suas dimensões temporais. Se nas teses (1940) o filósofo alemão faz uma crítica política direta contra a socialdemocracia e seus erros que legaram ao proletariado o conformismo, e esses erros são derivados da sua concepção de progresso que, por sua vez, necessita de uma crítica à concepção da história como marcha no interior do tempo homogêneo e linear, então Benjamin buscará na literatura e na arte, por seus elementos estéticos e de montagem, possibilidades de intervenção que pudessem gerar uma nova percepção, uma nova relação com a temporalidade, que os tirasse do conformismo e interrompesse a narrativa dos vencedores à qual estão submetidos. A intervenção como crítico literário e artístico de Benjamin une estética e política (ou uma política estética) por ser chamado à ação revolucionária do proletariado a partir da potencialidade da arte de proporcionar uma visão diferenciada do mundo.

O problema será desenvolvido a partir da seleção de textos em que Benjamin coloca como principal objeto de estudo temas estéticos e literários e, com base nesses objetos, expõe seu ponto de vista político, ou seja, politiza-os, encontra a materialidade sob eles; para então, tomando como referência essa seleção de textos, mostrar como ele desenvolveu a partir destes trabalhos sobre arte e literatura conceitos que aparecerão novamente no seu texto de maior proeminência e impacto político, a saber, as “Teses”, de 1940.

Assim, evidencio primeiramente como Benjamin buscou, com o trabalho de crítico, exercer uma ação social imediata em vista de uma práxis intelectual em que duas preocupações se destacam: politizar a *intelligentsia* e retirar o proletariado do conformismo. Para guiar os caminhos de tais preocupações, a estética é mobilizada ou melhor, politizada. Nesse sentido, o capítulo 1 é dedicado a localizar histórica e politicamente as intenções de Benjamin como crítico, seus trabalhos sobre o cinema e o teatro épico e a capacidade de esteticamente mobilizar a politização do espectador. Além

disso, trabalho o conceito de imagens dialéticas e sua relação com a percepção e a dimensão temporal da estética. O capítulo 2 é dedicado a mostrar como Benjamin localiza a materialidade da narração e, sobretudo, suas dimensões temporais e o que o decaimento da narrativa indica sobre a modernidade e a condição do proletariado, ou seja, extrair a ligação entre estética, literatura e política nesse ensaio de Benjamin. O capítulo 3 encerra a pesquisa pois nele recupero o conceito de imagem dialética, trabalhado no capítulo 1, e a ligação entre estética e política e o conformismo do proletariado. Nesse capítulo busco mostrar como essa ligação pode ser localizada em Benjamin mesmo em seus textos de menores proporções diante de como a história absorveu sua obra. Como é o caso do “A Guerra de gases”, de 1926. Assim, trabalho sobretudo o conceito de imagem dialética e a imaginação, suas consequências e possibilidades de mobilização políticas e estéticas para retirar o proletariado do conformismo, nesse caso destaco a guerra de gases para contextualizar o conformismo diante do acirramento político e militar nos entreguerras. Além disso, destaco como o conformismo está relacionado ao poderio técnico do desenvolvimento do capital.

### **1 - Crítica Literária: as possibilidades de uma nova percepção estética**

*A questão é apenas se ela [a burguesia]  
sucumbirá por si própria ou através do  
proletariado.*

*(Walter Benjamin)*

A crítica literária em Benjamin é marcada por seu caráter político, cujo objetivo era “exercer uma ação social imediata” (Witte, 2017, p. 75). Sua afirmação enquanto crítico se dá pela necessidade de tomada de um posicionamento político; e este posicionamento está atrelado a suas formulações sobre a função social do intelectual, influenciado por sua viagem à União Soviética em 1926.

O contato direto com a práxis do intelectual russo impulsionou Benjamin a definir a sua própria práxis como crítico literário. Para ele, “[na Rússia pós-revolucionária] a literatura não funciona mais no ordenamento social soviético como meio de

autocompreensão de uma elite burguesa: ela está a serviço da “alfabetização” das massas, chamadas à sua emancipação política” (Witte, 2017, p. 80). Nesse contexto social, o intelectual independente não possui razão de ser, ele se liga aos outros escritores menos por afinidades estéticas e mais por afinidades políticas, pois estão ligados ideologicamente e economicamente ao aparato estatal. Mas esse contexto restringia-se à Rússia pós-revolucionária, e Benjamin tinha consciência de que essa relação do intelectual enquanto produtor com o proletariado não seria possível na Europa. Assim, permeado por questões e necessidade materiais, morais e políticas, ao final dos anos 1920 até a virada para os anos 1930 – como, por exemplo, possuir renda para continuar sua produção intelectual, a ascensão do fascismo, sua condição de vida cada vez mais precária como imigrante, seu diagnóstico da falência do papel social tradicional do intelectual e a necessidade de combater o fascismo – Benjamin assume politicamente como tarefa a politização do literato e seus trabalhos estéticos críticos passam a ser orientados por essa tarefa. Essa exigência ecoa posteriormente, em 1936, no texto sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, em que Benjamin irá enunciar diretamente a politização da estética como tarefa do comunismo.

Ora essa tarefa assume tons mais diretos de polêmica e denúncia, como no texto “Melancolia de esquerda”, ora tons de iluminar o presente com imagens do passado, imagens dialéticas que podem explodir o *continuum* do tempo, como no caso de “O narrador”, mas ambas as abordagens estão em vista da politização da estética, ou seja, abordar o microcosmos da estética e desvelar os processos sociais que o permeiam.

Em sua conferência intitulada de “O autor como produtor”, de 1934, Benjamin busca definir o artista e o intelectual como revolucionário a partir de sua posição no sistema produtivo, sua capacidade de subverter os meios de sua produção para o socialismo em oposição ao capitalismo e sua solidariedade com o proletariado. A forma estética e seu conteúdo (revolucionário ou não) aparecem imbricados para Benjamin.

Portanto, não basta que o autor progressista se julgue ao lado do proletariado apenas por suas convicções políticas – o que Benjamin chama de “tendência” nesta conferência – sem que ele modifique os meios de produção com que trabalha. Essa concepção de crítica obriga o crítico politicamente orientado a trabalhar dentro da dicotomia de exigir por um lado o posicionamento político correto, e por outro que a obra possua qualidade. Benjamin

responde a isso colocando, forma e conteúdo, política e estética como imbricados: “a tendência política correta de uma obra inclui sua qualidade literária – porque inclui sua tendência literária” (Benjamin, 2022, p. 130). Assim, abastecer o aparelho produtivo sem modificá-lo não surtiria efeitos para a revolução, pois “o aparelho burguês de produção e publicação pode assimilar uma surpreendente quantidade de temas revolucionários, e até mesmo propagá-los, sem colocar seriamente em risco sua própria existência...” (Benjamin, 2022, p. 138).

É nesse sentido que Benjamin orienta sua polêmica contra a intelectualidade alemã da época e suas denúncias contra a “Nova Objetividade”. Se nas teses (1940) a denúncia contra o conformismo dentro da esquerda é dirigida à política da socialdemocracia, nessa polêmica o conformismo é denunciado na posição de classe da intelectualidade e sua forma estética. A “Nova Objetividade” foi um movimento artístico e intelectual preponderante na Alemanha no período entreguerras no século XX. A corrente pregava a rendição dos cidadãos aos imperativos do dia-dia, sob a falsa prerrogativa de objetividade como uma característica natural típica alemã. O radicalismo social e das vanguardas deveria ser abandonado para colocar o sacrifício individual em primeiro plano para que o país retornasse à estabilidade após os danos da Primeira Guerra Mundial. Como mostra Felipe Vale da Silva (2020, p. 127): “A falsa naturalização da objetividade como uma qualidade tipicamente alemã deixou marcas tanto nos gestos políticos dos cidadãos, quanto nas dinâmicas de fruição artística”. Não por acaso Benjamin trava uma dura polêmica estética e política com essa tendência; tanto na conferência “O autor como produtor”, em 1934, como no texto “Melancolia de esquerda”, de 1930, em que a escolha de Erich Kästner e sua poesia é proposital com o intuito de intervenção na opinião pública e na politização da intelectualidade, pois, na época do texto, Kästner era o mais renomado escritor alemão, ao lado de Brecht. E é pela arte (e produção) deste que Benjamin faz oposição à intelectualidade rendida.

Para Benjamin, Brecht “foi o primeiro a confrontar o intelectual com a exigência fundamental: não abastecer o aparelho de produção, sem modificá-lo, na medida do possível, num sentido socialista” (Benjamin, 2022, p. 137). Isso porque, com seu “teatro épico”, Brecht estaria à altura das novas formas técnicas da época. Exemplos destas novas formas técnicas são o rádio e o cinema, com que o teatro desenvolvido à época tentou

competir quando ele começou a dispor-se de altas maquinarias, com efeitos refinados e inúmeros figurantes; Benjamin afirma que tal competição é uma causa perdida e inútil. Isto pois, ao dispor do aparelho, o teatro acredita estar no domínio dele, mas o aparelho os possui, assim, colocam-se contra os produtores, não os modifica o aparelho, mas o abastece. A modificação do aparelho em Brecht se dá a partir do confronto, assim ele consegue colocar-se em solidariedade com os produtores. O teatro épico é autoconsciente de sua própria materialidade, de sua condição de produtor, assim como sua utilização técnica. Assim, o palco não é o ambiente sacro que marca a separação do público, como o quis em sua origem, do mesmo modo que a obra não é vista como criação, o que Benjamin busca criticar na conferência A desnaturalização das suas próprias condições de obra é a tônica da produção. Desse modo, a tese benjaminiana exprime-se no teatro de Brecht, a tendência correta esteticamente indica o conteúdo político correto. Assim, o autor, como também os atores e o público, participam ativamente enquanto produtores. Esse confronto é definido por Benjamin na conferência:

Para os fins desse confronto, Brecht limitou-se aos elementos mais primitivos do teatro. Num certo sentido, contentou-se com um púlpito. Renunciou a ações complexas. Conseguiu, assim, modificar o contexto relacional entre o palco e o público, entre o texto e a representação, entre o diretor e os atores. O teatro épico, disse ele, não se propõe a desenvolver ações, mas a representar condições (Benjamin, 2022, p. 142).

O teatro épico, autoconsciente de sua condição de produtor, é marcado por uma relação diferente com a técnica, pois esta também é desnaturalizada ao ser modificada em favor do socialismo. Ele não compete com o cinema e o rádio, mas “procura aplicá-los e aprender com eles” (Benjamin, 2022, p. 142). Nesse sentido, Benjamin introduz o que permite essas condições como característica fundamental do teatro épico: a interrupção advinda do procedimento da montagem, familiar ao homem a partir do desenvolvimento do cinema, do rádio, da imprensa e da fotografia.

É a partir do conceito de interrupção no teatro épico que Benjamin marca o encontro entre política e estética. A partir desse encontro é possível observar a relação política com o tempo e a fruição estética da obra, ou seja, a percepção do espectador.

A interrupção é em vista do estranhamento e distanciamento em relação ao cotidiano, pois ela impede as ilusões por parte do público com a obra. Em outras palavras, trata-se de “revelar seu caráter de arte ou de artifício, em vez de tomá-lo como natural e

espontâneo” (Gagnebin, 2014, p. 149). O objetivo de Brecht era quebrar a identificação do público, o efeito de empatia e identificação do teatro tradicional. Como diz Benjamin, o objetivo do teatro crítico não é desenvolver ações, mas representar condições. E a interrupção das sequências permite que as condições sejam trazidas não para perto do espectador, mas para longe, para que, a partir da distância e do estranhamento, ele possa reconhecer as suas próprias condições, assim como o ator. A interrupção de uma sequência propõe ao espectador que ele busque soluções ou saída histórica (Gagnebin, 2014, p. 147) e atue politicamente, por meio do divertimento e das emoções. Isso porque Brecht não quis estabelecer uma distinção rigorosa entre um teatro intelectual e político do teatro voltado para a diversão, que buscava o processo de identificação e catarse no público. A distinção entre um teatro e outro se dá a partir do caráter político estabelecido pela interrupção que impede a catarse e a identificação, mas não impede que sejam trabalhadas emoções e o divertimento do público, pois as emoções possuem o objetivo de levar o espectador a refletir. Como mostra Gagnebin, a diferença é entre um *eu* que reencontra a si mesmo no palco e fortalece a sua crença no *status quo* e um *eu* que estranha e se engaja politicamente para refletir sobre o que se passa no palco. A identificação catártica com o herói no teatro e o reforço do eu pela identificação marcou o fascismo e os espetáculos que constituíram os discursos de seus líderes políticos; a identificação da nação alemã que constitui a si mesmo enquanto identidade a partir da identificação coletiva e a identificação com o líder davam o poder e a ilusão de reconciliação para uma população enfraquecida em diversos aspectos pelos danos da guerra e da economia.

Não por acaso a empatia volta a surgir nas teses sobre o conceito de história (1940), especificamente na tese XII, que inicia com uma citação a Brecht. Nesta tese Benjamin coloca a empatia como uma das características que levam a identificação com os vencedores e sua história no passado e no presente. A empatia não corresponde ao método do historiador materialista histórico, este vê a história com horror. A interrupção de Brecht distancia o espectador para que este possa posicionar-se diante o espetáculo, a distância rompe com a aproximação causada pela identificação. Tal distância é similar à do materialista histórico que não pode identificar-se com a história, pois seu objetivo é interrompê-la em seu fluxo contínuo de dominação. Como diz Benjamin (2022, p. 244-245): “O materialista histórico os contempla [os bens culturais] com distanciamento. Pois



todos os bens culturais que ele vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror”.

O salto do tigre em direção ao passado apresentado na tese XIV é o momento de interrupção do tempo imposto pelos vencedores, o tempo homogêneo e vazio, a história é objeto de um tempo saturado de “agoras”. O momento de interrupção e o salto dialético em direção ao passado saturado de agoras é a definição de revolução para Benjamin: “a revolução não é o resultado de um processo dialético e necessário (...), mas a interrupção desse processo ou a quebra do grande espetáculo histórico” (Gagnebin, 2014, p. 149).

A relação entre interrupção no teatro épico e no papel político do materialista histórico é evidenciado por Fabio Mascaro Querido (2019, p. 337):

Ao interromper a ação, é como se o gesto suspendesse um “enquadramento” ou uma “fixação” possível em meio ao fluxo vigente. Em uma palavra: é como se o gesto se transmutasse no que Benjamin chamaria de “imagem dialética”, ou “dialética em suspenso”, em que a interrupção da ação se articula a uma nova visão do presente e do passado.

É essa “nova visão”, ou seja, estética em seu sentido de percepção, que Benjamin observa como avançada no teatro brechtiano. A interrupção possibilita uma nova percepção e, conseqüentemente, uma nova possibilidade de intervenção política, pois estética e política estão imbricadas na crítica literária benjaminiana. Além disso, permite ao espectador uma nova relação temporal, a “dialética em suspenso” que articula uma nova visão do presente e do passado, assinalada por Fabio Mascaro, cara também ao materialista histórico.

Se no seu último texto escrito, as teses (1940), Benjamin evidencia a necessidade de crítica ao tempo dos vencedores, o tempo da dominação, homogêneo e vazio, no meio dos anos 1930 ele, por meio da crítica literária, já assinalava essa preocupação por parte da estética. Essa dimensão temporal da estética é a grande preocupação de Benjamin em face de seus objetivos políticos.

Para Benjamin, Brecht modifica o aparelho e coloca-se na condição de produtor ao utilizar-se do choque próprio das novas técnicas e da interrupção para politizar o espectador e a própria produção da obra. Assim, o choque cumpre papel emancipatório no teatro épico. No texto sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, de 1936, Benjamin

explicita a relação do choque como condição específica da sociedade industrial e dos centros urbanos proporcionado pelo cinema enquanto arte por excelência dessa sociedade.

O choque no cinema é um princípio de sua forma, pois está vinculado ao seu caráter técnico. Por meio da montagem das cenas é gerada a sequência de imagens. Essa sequência é marcada por sua descontinuidade e ritmo acelerado, de modo que não permite a associação de ideias por parte do espectador e, assim, gera nele o choque. É nesse sentido que estética e política se encontram em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, como explicita a passagem:

O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante numa escala individual, quando enfrenta o tráfego, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente (Benjamin, 2022, p. 207).

As mudanças no aparelho perceptivo que Benjamin assinala como característico do cinema coincidem com as mudanças impostas aos homens sob a modernidade, seja enquanto trabalhadores no mundo do trabalho industrial, ou enquanto transeuntes em meio às multidões. A cidade, assim como o cinema, é movimento. Nesse sentido, para Benjamin, o cinema possuiria uma função educadora para as massas e marcaria a predominância na modernidade da percepção tátil sobre a ótica, pois aptidões sensoriais necessárias e impostas para fruição do filme são as mesmas do trabalho industrial e do movimento das avenidas, ambos caracterizados pelo choque, o que Benjamin define como aprendizado pela dispersão. “A quantidade converteu-se em qualidade” (Benjamin, 2022, p. 207), afirma Benjamin sobre o envolvimento das massas com a obra de arte. O número crescente das massas produziu um novo modo de participação na arte. O cinema, por sua forma de exibição, representaria esta mudança: é uma arte voltada para as massas nas grandes salas, feita em escala industrial. A partir disso, Benjamin estabelece uma oposição ao que ele chama de “conhecedor” em seu envolvimento com a arte e ao das massas. Estas buscam a dispersão, aquele o recolhimento. O recolhimento atencioso, a atitude de devoção diante da obra, é possível para se observar o quadro, pois este é estático. Para as massas, com o movimento das imagens no cinema, a descontinuidade das sequências e o efeito do choque,

a apreciação da obra ocorre pela dispersão. O conhecedor imerge na obra ao se recolher. Ao se distrair, a obra imerge nas massas.

A predominância da percepção tátil (percebidas pelos sentidos como um todo) sobre a óptica (percebida pela visão) se dá pela impossibilidade de assimilação visual das massas aos múltiplos estímulos descontínuos. A contemplação e concentração diante da obra são exigências para a apreciação do quadro, evidenciadas na figura do “conhecedor”. O tátil é recebido menos pela concentração do que pelo hábito. Ao habituar-se o espectador não só apreende a obra, mas também aprende a realizar tarefas enquanto está distraído. Essa forma de recepção dos choques, constituída pela recepção tátil e o hábito, é analisada por Benjamin como novas possibilidades de controle ou liberdade para as massas. Como diz Anita Helena Schlesener em *Os tempos da História*:

A recepção dos choques se constituiria como uma nova forma cognitiva que não implica a reflexão, mas sim a apreensão mimética formadora de hábitos que teriam o reforço da prática cotidiana relacionada ao tipo de trabalho desenvolvido no estágio da mecanização e da reprodução técnica” (2011, p.187).

Assim, Benjamin localiza a materialidade das novas formas de percepção nas relações de produção e sua consequente organização da vida social marcada pelo efeito do choque. Este pode cumprir papel politizador, como foi mostrado no teatro épico de Brecht. Sobre o cinema, Benjamin mantém as mesmas perspectivas de liberdade relacionadas ao choque ao enunciar, por exemplo, a desnaturalização da obra a partir de sua explícita artificialidade devido à montagem técnica. Além disso, Benjamin indica as novas relações espaço-temporais diante de esta técnica poder acelerar e desacelerar as cenas, ou ampliar um espaço com o *zoom*, o que permite desvelar aspectos visuais da realidade desconhecidos. Novas possibilidades surgem para percepção humana pela capacidade da técnica de alcançar o que o olho nu não consegue captar. Isso permitiria o distensionamento do espectador e a abertura para o “inconsciente ótico”. A partir desses aspectos da alteração da percepção a imagem do cinema pode gerar uma nova relação do espectador com seu cotidiano.

Rainer Rochlitz (2003, p. 177) argumenta que a imagem para Walter Benjamin possui a virtude da concretude imediata e a capacidade de suscitar a prática. Esta capacidade remete à alteração de percepção e à forma como os homens podem, a partir do

divertimento no cinema, relacionar-se de outra forma com seu cotidiano. Com isso, Benjamin busca mostrar o impacto político e as funções sociais do cinema na percepção do homem diante do aparelho.

O cinema possui a capacidade de atuar sobre o inconsciente dos espectadores a partir dos sonhos, alucinações e distúrbios. Há uma “explosão terapêutica do inconsciente” (Benjamin, 2022, p. 205); isto é, em um mundo mediado pela técnica, Benjamin constata que há um tensionamento entre o homem e as técnicas e suas consequências no cotidiano, de modo que pode gerar, em estágios críticos, psicoses. Entretanto, Benjamin observa que a técnica cinematográfica pode por meio da criação de personagens que permeiam o sonho coletivo gerar a “imunização” dessas psicoses. O que representaria a função social do cinema que mantém o otimismo de Benjamin em relação à nova técnica, a saber, criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho.

Exemplo disso é Chaplin, figura recorrente no ensaio sobre a reprodutibilidade. Para Benjamin, Chaplin conseguiu “com muito mais naturalidade” (Benjamin, 2022, p. 200) reproduzir o choque que os dadaístas tentavam. Isto porque, na obra dos dadaístas, o choque físico está “embalado” no choque moral. Semelhante ao cinema, o dadaísmo buscava impedir qualquer contemplação diante de suas obras, que “aniquilavam impiedosamente a aura de suas criações” (Benjamin, 2022, p. 206) ao romper com os paradigmas da arte tradicional, como a harmonia e a beleza. Eles queriam causar indignação no público como forma de manifestação política; a distração marcava a obra. Com isso, para suas obras, o choque moral da indignação perante a obra seguia-se do choque físico: “O dadaísmo colocou de novo em circulação a fórmula básica da percepção onírica, que descreve ao mesmo tempo o lado tátil da percepção artística: tudo o que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge” (Benjamin, 2022, p. 207). Por sua vez, o cinema retirou o choque físico do choque moral do dadaísmo ao ter como fundamento a percepção tátil e a montagem, pois uniu a distração proveniente da montagem e o rompimento com a contemplação.

Por esse caráter, o cinema de Chaplin, por exemplo, ao expor uma crítica, consegue impactar a politização pelo choque moral e físico. A proximidade desse choque cinematográfico com o choque cotidiano é o que amplia o significado social enquanto obra. Extasiado pelo prazer sensorial, o público torna-se progressista diante da obra de Chaplin.

Deste modo, como afirma Benjamin, “a hilaridade coletiva representa a eclosão precoce e saudável dessa psicose de massa” (Benjamin, 2022, p. 205).

Com isso, novamente, a estética e política convergem em Benjamin. O choque estético do cinema, assim como Benjamin trabalhou o choque no teatro épico de Brecht e o do dadaísmo, possui caráter político revolucionário ao gerar a interrupção ou estranhamento para o espectador. Esse efeito paralisa o tempo e possibilita que o espectador o enxergue como carregado de tensões. É o que Benjamin caracteriza como a descoberta, ou a politização, no teatro épico como o momento da dialética em repouso. Isso levaria às imagens dialéticas, que nas teses (1940) são de importância para o materialista dialético, pois elas articulam o presente e o passado.

### **1.1. Imagens dialéticas e a tensão do tempo diante da percepção**

Benjamin sugere que, pelo caráter de massas do cinema e as novas possibilidades de percepção diante de sua técnica, os sonhos, assim como o inconsciente, passam a ser não mais individuais, mas coletivos.

[...] os procedimentos da câmara correspondem aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador. O cinema introduziu uma brecha na velha verdade de Heráclito segundo a qual o mundo dos homens acordados é comum, o dos que dormem é privado (Benjamin, 2022, p. 205).

O uso do conceito de inconsciente coletivo em Benjamin, de acordo com Rochlitz (2003, p. 232), ocorre por dois motivos:

De um lado, ele se esforça para situar, na sociedade, a operação messiânica e surrealista pela qual ele extrai um momento explosivo do passado: o “inconsciente coletivo” é o crítico benjaminiano transformado em sujeito social aspirando, sem o saber, à atualização da utopia. Do outro, ele não dispõe de nenhum conceito de modernidade social que lhe permitisse explicar, a partir da constelação presente, as utopias pelas quais certos grupos sociais projetam-se no futuro.

Rochlitz busca explicitar a relação entre o inconsciente coletivo e as imagens dialéticas na obra de Benjamin a partir de seus dois aspectos: o ideológico e o utópico.

A conceituação de imagem dialética ocupa lugar proeminente no projeto das Passagens:

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 e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. – Despertar –. [N 2a, 3] (Benjamin, 2021, p. 504).

A imagem dialética não está inscrita na ordem cronológica do tempo linear. A relação entre passado e presente buscada não é a da ordem da causalidade. Esta pertence ao historiador burguês que escolhe aleatoriamente o objeto de seu estudo histórico e busca circunscrevê-lo dentro do *continuum* da história, que ela recriava através da empatia [N 10a, 1] (Benjamin, 2021, p. 517). O historiador materialista, pelo contrário, como afirma Benjamin, busca arrancar de dentro da história seu objeto ao explodir o *continuum* da história. Tal ação do historiador materialista é um dos motivos que caracteriza a importância da imagem dialética.

O intento de Benjamin é focar, com a imagem dialética, a relação dialética entre o ocorrido e o agora, ou seja, o ponto em que algo que passou quebra a continuidade do tempo cronológico e da repetição da história, abrindo as portas para o tempo messiânico, onde tudo o que daí advém se torna tempo para a apocatástase (Mattos, 2019, p. 70).

Nesse sentido, Benjamin caracteriza as imagens dialéticas como imagens de um sonho coletivo. Nelas, o novo e o antigo se interpenetram e buscam superar as deficiências da produção social. O novo e o antigo correspondem aos novos modos de produção, às novas técnicas desenvolvidas, que, entretanto, ainda carregam o antigo, pois estão a mando da dominação do homem e da natureza. Deste modo, a imagem dialética surge no inconsciente coletivo ao carregar o tensionamento entre os tempos e possibilitar a formação de uma imagem que atualize temporal e dialeticamente a utopia, imagens de uma história primeva (Mattos, 2019, p. 23), uma sociedade sem classes.

## 2. A materialidade da narração

*“Cada um de nós devia contar algo fantástico de sua própria vida, mas como a habilidade de narrar não é dada a todos, não implicávamos com o aspecto artístico da narrativa. Também não exigíamos provas. Se o narrador dizia que o fato narrado tinha realmente acontecido com ele, acreditávamos ou, pelo menos, fingíamos acreditar. Era essa a etiqueta.”*

*(Nikolai Leskov)*

O ensaio “O Narrador” (1936), é um dos grandes momentos do encontro entre a estética, a crítica literária e a política aliada ao materialismo histórico na obra de Walter Benjamin. A denúncia da guerra e o aniquilamento do homem perante a maquinária e a técnica em sua crítica literária são menos um artifício retórico e mais um elemento político que está intrincado com o materialismo benjaminiano. A transformação dos sistemas corporativos medievais no moderno mundo do trabalho fabril industrial está relacionada à distância a que Leskov como narrador aparece ao leitor. O cotidiano do homem, o embaraço para ouvir uma história, a perda da capacidade de intercambiar experiências e aconselhar não são (falta de) atributos meramente individuais, mas também sintomas das transformações sociais diante dos novos adventos da modernidade.

A crítica literária não está restrita à análise abstrata dos textos, apartados artificialmente das questões políticas candentes de seu mundo. Mas a análise política geral, como é comum da ortodoxia marxista, não exclui a vida do indivíduo para restringir-se à economia política e ao modo de produção. Benjamin atua como os artistas sobre quem escreveu e admirou. Atua como o flâneur de Baudelaire, um “botânico do asfalto”, ou o “fisiognomonista” E.T.A Hoffmann, o “pai do romance berlinense” (Benjamin, 2020 p. 212), e busca a partir das imagens do cotidiano as peças da montagem do artista e do materialista. Georg Otte diz em *Impressão e expressão*:

[...] o materialismo benjaminiano possui um caráter estético... no seu sentido original da *aisthesis*, da percepção sensorial [...]” “Benjamin tinha consciência de que o artista é o único verdadeiro materialista, pois é ele quem, de fato, trabalha a matéria, sendo que o arranjo diferenciado que confere a essa matéria e o estranhamento causado por esses arranjos obrigam o observador, o ouvinte ou, ainda, o leitor de um texto “montado” a um olhar igualmente diferenciado, proporcionando-lhe não apenas outra percepção, como também, outra compreensão do mundo (Otte, 2022, p. 87).

O tratamento da obra do literato russo Nikolai Leskov e o decaimento da “arte de narrar” são o ponto de partida para a análise política da sociedade diante dos adventos da modernidade. Nesse sentido, Benjamin descreve Leskov como narrador, palavra que apesar de parecer familiar possui sua “eficácia viva” distante da experiência cotidiana dos homens. Essa experiência, ou o seu empobrecimento, é típica da vida moderna.

Os soldados que retornaram do campo de batalha da Primeira Guerra Mundial voltaram silenciosos, mais pobres de experiências comunicáveis. A impossibilidade de transmissão oral, de narrativa, sobre um evento de tal magnitude expôs uma distância particular da modernidade entre o homem e os novos adventos do desenvolvimento da técnica e da tecnologia.

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. [...] Uma forma completamente nova de miséria recaiu sobre os homens com esse monstruoso desenvolvimento da técnica (Benjamin, 2022, p. 214).

Assim como a arte de narrar está distante, o mundo que a constitui também. Se os utópicos não conseguiam colocar em prática o que imaginavam, o quadro se inverte no século XIX, pois os homens já não podem acompanhar com a imaginação o que a tecnologia que os cerca pode fazer na prática. O silêncio dos combatentes da Primeira Guerra Mundial enuncia isso. O moderno mundo do trabalho regido pela troca de mercadorias, pelo tempo homogêneo e vazio dos relógios e seu aparato técnico impõe uma nova percepção de mundo, uma nova sensibilidade. Não estão alienados apenas do produto do seu trabalho, mas também de suas faculdades sensíveis, transformadas também em mercadoria.

Se tudo deve se transformar em mercadoria sob o jugo do capital, e o valor da mercadoria é determinado pelo tempo socialmente necessário para sua produção, então o



tempo é um dos regentes da dominação dos homens. Não por acaso a temática do tempo é recorrente na obra benjaminiana e está entrelaçada a suas observações sobre “O narrador”. A esse conceito a próxima seção será dedicada.

## 2.1. Tempo

*“Sim! O Tempo reina, ele retomou sua brutal ditadura. Ele me empurra, como se eu fosse um boi, com seu duplo agulhão. “Eia Vamos, então, burrico! Sua então, escravo! vive, então, condenado!”*

*(Baudelaire)*

O texto “O narrador” se inicia com o anacronismo (Lavelle, 2020, p. 267) da definição de Nikolai Leskov como narrador. O escritor russo, contemporâneo de Dostoievsky e Tolstói, produziu durante o apogeu do romance russo do século XIX. Entretanto, o anacronismo não é por acaso, há elementos da obra de Leskov típicos da narração. É uma tentativa de Walter Benjamin de encontrar a presença do passado no presente. Essa aproximação temporal é feita somente para mostrar ao leitor como eles estão distantes de Leskov, afinal, “a cotação da experiência caiu”, e esta é a principal fonte da narrativa. Distante também está o mundo que construiu a narração, a organização social pré-moderna.

Contar histórias tem o caráter artesanal, “a marca do contador se imprime na história contada como o oleiro deixa a impressão de sua mão na argila do vaso” (Benjamin, 2022, p. 221), pois a narrativa é constituída de sua experiência de vida. A filósofa Jeanne Marie Gagnebin evidencia a relação temporal do trabalho artesanal em oposição ao industrial e seus impactos na perda da experiência e da arte de narrar:

O artesanato permite, devido a seus ritmos lentos e orgânicos, em oposição à rapidez do processo de trabalho industrial, e devido a seu caráter totalizante, em oposição ao caráter fragmentário do trabalho em cadeia, por exemplo, uma sedimentação progressiva das diversas experiências e uma palavra unificadora. O ritmo do trabalho artesanal inscreve-se em um termo mais global, tempo onde ainda se tinha, justamente, tempo para contar (Gagnebin, 2022, p. 10-11).

Assim, o trabalho artesanal concretiza a narrativa como forma artesanal de comunicação. A “participação de todos os membros de uma comunidade na totalidade de seus ‘produtos’ concretos” (Otte, 2022, p. 110) na era pré-moderna é o que possibilita a partilha de experiências narradas. Conectadas pela sua produção material, as gerações estão também conectadas pela produção espiritual. Sendo essa a materialidade da narração e da comunidade, a materialidade de seu declínio encontra-se no moderno mundo do trabalho. Transformados em mercadorias e mediados pela divisão social do trabalho, os homens estão apartados do produto do seu trabalho. Não são mais produtores, mas produtos apenas com sua força de trabalho como moeda de troca no mercado. Não são sujeitos, mas objetos. Despossuídos dessa forma, já não podem mais se apossar de uma narrativa como produtores dela.

O marinheiro comerciante e o camponês sedentário são exemplos que entrecruzam o mundo pré-moderno e sua temporalidade produtiva – a arte da narrativa. A transmissão oral de uma experiência, que passa de “boca em boca” é a fonte a que os narradores recorrem; e quem viaja, muito tem o que contar, mas também quem passou a vida em um mesmo local conhece bem as suas histórias e tradições. Essas duas figuras da narração trabalhavam conjuntamente na mesma oficina no sistema corporativo medieval, de tal forma que na narrativa os dois tipos arcaicos estão interpenetrados. “No sistema corporativo associava-se o conhecimento de terras distantes, trazido para casa pelo homem viajado, ao conhecimento do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário” (Benjamin, 2022, p. 215).

Se as transformações na esfera da produção trazem o decaimento da experiência e uma outra forma de percepção do mundo com sua própria temporalidade, a sensação de tédio (ou a raridade dessa sensação) acompanha essas mudanças. No mundo industrial, raros são os momentos de distensão, e a distensão espiritual proporcionada pelo tédio é “o pássaro de sonho que choca o ovo da experiência” (Benjamin, 2022, p. 221). É desse modo que a história contada pelo narrador pode ser assimilada pelo ouvinte. A narração repousa ao lado do arcaico. Quem escuta já não imprime mais a história em si mesmo, e sem o ouvinte como parte ativa para transmissão oral, perde-se também a comunidade dos que escutam. Para Benjamin, a durabilidade no leitor, e não no tempo, é um critério da literatura épica. A durabilidade que se imprime no leitor é o que vitaliza a vida em comunidade e a

possibilita a transmissão. No tempo do mundo industrial, as aberturas para isso são escassas.

Não por acaso Benjamin atribui ao romance um dos indícios do declínio da narrativa. Ela é a forma de prosa que encontrou seu auge com a ascensão da burguesia. O romance não provém da narrativa oral e nem a ela conduz. Seu leitor é solitário junto ao livro, diferente da narração que tece seu conto a partir da própria experiência e possibilita ao ouvinte tecer e fiar a sua própria experiência também.

Em seu ensaio “A crise do romance”, de 1930, Benjamin afirma que o romancista se segregou do povo e de suas atividades. Comunidade, tempo e literatura caminham juntas. O “homem épico”, a quem Benjamin opõe o romancista, “limita-se ao repouso”. Aquele partilha de uma comunidade: “No poema épico, o povo repousa após o dia de trabalho: escuta, sonha e recolhe” (Benjamin, 2022, p. 55).

A oposição entre romance e narração é feita por Benjamin também por um elemento essencial que falta ao romance, a saber, a sabedoria, ou o conselho; elementos caros da narração tradicional que possibilitam a transmissão de uma tradição, a ligação entre as gerações e comunicabilidade de experiências – elementos estes que Benjamin em “Experiência e Pobreza” abordará novamente na perspectiva de seu empobrecimento.

O ensaio “Experiência e pobreza” inicia com uma parábola que expõe a transmissão de uma experiência de um pai em seu leito de morte aos filhos. A escolha dessa parábola não foi por acaso, pois Benjamin vê na morte a “sanção de tudo que o narrador pode relatar” (Benjamin, 2022, p. 224). O pai em seu leito de morte diante dos filhos exemplifica isso na parábola. É essa autoridade que garante a comunicabilidade da experiência, a transmissão da tradição. Entretanto, Benjamin observa que a morte na sociedade burguesa perdeu seu aspecto público, sua onipresença e sua força de evocação. Daí decorre um dos aspectos que levaram à perda da comunicabilidade de experiências e o decaimento da arte de narrar. Assim, o conselho perde-se junto com a ligação entre as gerações. Como diz Benjamin: “Ora, é no moribundo que não apenas o saber e a sabedoria do homem, mas sobretudo sua vida vivida – e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (Benjamin, 2022, p. 224). Rochlitz expõe que, com o afastamento da morte da esfera pública, “uma parte da humanidade desaparece,

precisamente aquela que distingue a narração de uma informação vazia de toda experiência” (2003, p. 260).

Se o passado do trabalho artesanal e da narração tradicional que lhe corresponde são evocados, é porque Benjamin está atento às novas formas de expressão e comunicação da modernidade. A difusão do romance está ligada à criação da imprensa, assim como a difusão do jornal – ambos ligados ao período de ascensão da burguesia. Por sua temporalidade própria, Benjamin também opõe o jornal à narração. A informação do jornal, como fruto próprio da socialização burguesa, marca a dissolução do indivíduo, em que tudo é mediado pela mercadoria; “A cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes”, afirma Benjamin (2022, p. 219). As informações acompanhadas das explicações nos jornais não favorecem a narrativa. Assim, as informações possuem caráter acabado, fechado pelas explicações. Uma diferença fundamental entre a narrativa e a informação é que não há um sujeito ativo na informação. Transformado em objeto sob o capital, o indivíduo não pode assumir uma experiência como sua, partilhá-la em comunidade, mas apenas sucumbir ao dado.

Narrar é uma forma de interromper o *continuum* do tempo, constituir o sujeito histórico capaz de intervir em sua própria história. Como Lukács (2003, p. 205-206) expõe em *História e consciência de classe*, o trabalho industrial, racionalizado e mecanizado, retira do trabalhador o papel ativo do trabalho – como havia na produção artesanal, por exemplo. Assim, a manifestação desse trabalho seria um “sistema fechado e acabado”, que transformaria a relação do homem com o tempo. Nesse processo, o tempo perde seu “caráter qualitativo” e “se fixa num *continuum* delimitado de precisão” (*Idem*, p. 205-206) para quantificar o valor das mercadorias, e também do homem transformado em mercadoria. Essa seria uma das dimensões da reificação da consciência do proletariado em que a sociedade, alheia ao indivíduo, surge-lhe como algo fechado, regido independente da sua vontade. Não por acaso, Benjamin evoca o trabalho artesanal para dar a concretude da narração e sua temporalidade, pois essa oposição é fundamental para politizar as formas de percepção a partir da crítica literária. A narrativa é politizada a partir da sua materialidade encontrada por Benjamin em vista de seus potenciais revolucionários. Anita Helena Schlesener expõe seus potenciais políticos para romper com a reificação a partir de sua forma estética:

A linguagem permite reavivar e conservar a imagem do passado para as novas gerações. A memória articula-se na linguagem, são inseparáveis e, na sua articulação, geram as condições de temporalidade histórica. Conversar e escrever, contar e ouvir, arte dialética de tecer silêncio e fala para produzir um sentido, são movimentos que trazem implícita a temporalidade e geram as condições de identidade do sujeito inserido na vida social. Ter a capacidade de ouvir e dar continuidade a uma narrativa é um aprendizado, possível quando o episódio narrado é parte da vida e da convivência que se articula como experiência coletiva, como elos que nos tornam parte de uma identidade sócio-cultural da comunidade (2011, p. 108-109).

Para Benjamin, a durabilidade no leitor, e não no tempo, é um critério da literatura épica. A durabilidade que se imprime no leitor é o que vitaliza a vida em comunidade e possibilita a transmissão. No tempo do mundo industrial já não há abertura para isso. Por isso, Benjamin abre o ensaio sobre o narrador com a constatação da clivagem e impossibilidade de comunicação entre uma geração que no início do século ainda se dirigia à escola em bondes puxados por cavalos, mas viu-se, anos depois, devastada pela técnica e destruição empregada na Guerra.

Essa é a dimensão material da narrativa. “O depauperamento da arte de contar parte, portanto, do declínio de uma tradição e de uma memória comuns, que garantiam a existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e a um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e de linguagem” (Gagnebin, 2022, p. 11).

A crítica literária benjaminiana revela seu caráter político quando se amplia a visão e se pode ver pelo seu trabalho com o indivíduo, com os hábitos cotidianos e na análise da obra literária de Leskov um quadro geral da vida sob os ditames do capital. A solidão do romancista e do leitor com seu livro é a solidão do indivíduo atomizado pela divisão social do trabalho, apagado entre a multidão nas grandes metrópoles e transformado em mercadoria. O romancista “segregou-se do povo”, pois essa comunidade já não pode existir mais. Se os trabalhadores não possuem meios de produção além da sua força de trabalho e esta é uma mercadoria, então suas aptidões sensíveis devem adaptar-se sob o ditame do capital. O tempo do relógio que rege a valorização das mercadorias impera então sobre os homens. Assim, não há tédio, pois ele é improdutivo para o capital. Portanto, a transmissão oral não se pode mais imprimir nos homens. Se Benjamin diz que o conselho está acompanhado de sabedoria e a transmissão de uma experiência para uma narrativa que ainda está aberta, a dificuldade em ouvi-los diz respeito não somente aos indivíduos particulares, mas também sobre a intenção do capital de “fechar” a narrativa da história,

com os capitalistas como vencedores, assim como “fecharam” também o tempo sob o ideal de progresso como um *continuum* homogêneo e linear. Se os homens não trocam experiências é porque, no sistema de trocas, não são sujeitos de sua própria história, mas meros objetos a serem trocados como força de trabalho no mercado.

### **3. Conformismo político e percepção estética: a distância entre o que imaginamos e o que fazemos**

*[A crença no progresso] É a crença à qual aderimos durante gerações, a crença numa progressão pretensamente automática da história, que nos privou da capacidade de visar o “fim”. Privou até mesmo aqueles entre nós que já não acreditam no progresso. Porque a nossa atitude perante o tempo, nossa maneira de visar o fim em particular, recebeu sua forma da crença no progresso e ainda não a perdeu.*

*(Gunther Anders)*

O impacto da guerra na obra de Benjamin já foi evidenciado. Seja a Primeira Guerra Mundial e o seu poderio técnico que expôs a fragilidade do corpo humano diante do, até então, inédito poderio de destruição, sejam suas preocupações com a conjuntura política dos anos 1920 e 1930 marcada pela guerra imperialista e a ascensão do fascismo que já anunciava a próxima Guerra Mundial. Benjamin viu apenas o começo da Segunda Guerra Mundial, mas não viveu o suficiente para ver seu desfecho trágico quando, no dia seis de agosto de 1945, os Estados Unidos lançaram a bomba atômica sobre Hiroshima e, três dias depois, lançaram a segunda bomba atômica sobre Nagasaki.

O advento da bomba atômica colocou sobre à humanidade outros paradigmas políticos, sensíveis e temporais. O poderio técnico da Primeira Guerra Mundial foi eclipsado pelo poder de destruição atômico, pois essa nova arma anuncia não apenas a possibilidade de destruição imperiosa e sem distinções de uma nação sobre a outra, mas coloca em jogo a destruição de toda a humanidade.

Apesar de não ter visto esse novo advento em vida, algumas das formulações de Benjamin já previam essa possibilidade. De modo algum isso é um tipo de “futurologia benjaminiana”, mas seus trabalhos sobre a técnica e a guerra conseguiram captar o desenvolvimento interno das motivações da guerra imperialista e do jugo da técnica sobre o homem.

Em “Alarme de Incêndio”, texto do ensaio *Rua de Mão Única*, de 1929, Benjamin afirma: “se a eliminação da burguesia não estiver efetivada até um momento quase calculável do desenvolvimento econômico e técnico, (a inflação e a guerra de gases o assinalam), tudo está perdido.” (2023, p. 76). No ensaio sobre o surrealismo, de 1929, Benjamin fala sobre a necessidade de organizar o pessimismo e afirma a desconfiança em relação ao futuro, e ironiza a socialdemocracia ao falar sobre a confiança no progresso em relação à indústria química e no desenvolvimento das Forças Aéreas (2022, p. 34). Entretanto, sua atitude de pessimismo e desconfiança não conseguiu prever o desenvolvimento bélico posterior. A preocupação de Benjamin com as armas químicas e a guerra de gases, novidades tecnológicas da guerra à época do período entreguerras, foram prenúncios catastróficos sobre a “guerra vindoura” que, poucos anos depois, devido ao advento da bomba atômica, foram elevadas a escala exponencial.

A “guerra do gás”, forma como Benjamin chama no seu texto “As armas do futuro”, de 1925, a técnica de guerra de despejar por aviões gases químicos mortíferos sobre populações, é destacada pelo filósofo por ser “a forma mais pura e radical de guerra ofensiva” (2013, p. 69). Não há forma de defesa eficiente sobre ataques que chegam pelo ar, até as formas privadas de proteção, como as máscaras antigás, falham na maioria dos casos (Benjamin, 2013, p. 69). Por isso, não há também, assim como a bomba atômica, distinção entre civil e combatente. Além disso, Benjamin assinala que a intenção com ações de ataque aéreo seriam “destruir a vontade de resistência inimiga” e propagar um “terror inconsciente tal que malogre qualquer apelo à organização”. Intenção esta semelhante à dos Estados Unidos quando utilizaram a bomba atômica sobre o Japão (já rendido). Olgária Matos discorre sobre os aspectos dessa nova guerra à luz da filosofia benjaminiana:

A partir da Primeira Guerra têm fim o front e os campos de batalha, dissolvidos pelos aviões bombardeiros e ataques aéreos com gases letais. Trata-se de um patamar antes desconhecido, que não se alcança no enfrentamento de exércitos e que bate seus recordes de agressão, contados em número de mortos, revelando

que uma estratégia de pura destruição substitui a tática guerreira. A “pobreza da experiência” é uma *Armseligkeit*, é “pobreza de alma”, pois a técnica produz tão-somente “revolta de escravo da técnica”, pois são escravos aqueles que da linguagem só entendem ordens dadas e não o exercício do pensamento que ela faculta. O campo de batalha não é mais um front, as condições de vida no presente a tornam um front permanente. Perda da experiência significa o advento de uma temporalidade privada da possibilidade de criar ou reconhecer valores. Esta patologia do tempo é o “ácido moral” que destrói o organismo de dentro. Sobre isto escreve Balibar: “O tempo da monotonia não tem qualquer oportunidade de redenção, motivo pelo qual não faculta a possibilidade de julgar o bem e o mal, o útil e o prejudicial à autoconservação de si ou a da sociedade em que vive. Ele se encontra na base dos sentimentos de antipatia, do desejo de destruição e da desumanização institucional que se inscrevem na política, de modo a dissolver a ética sob a atitude da passividade.” A ética, ao contrário, se associa à possibilidade da experiência. A monotonia é também uma patologia da liberdade, pois é uma figura do tempo que não engendra qualquer ação, mas, como Benjamin escreve no Drama Barroco apenas desânimo, tristeza, desespero, sentimento penúria e frustração (2021, p. 1131-1132).

Assim, como destacado por Olgária Matos, a guerra de gases com suas novas possibilidades de destruição advindas do desenvolvimento técnico implica também novas formas de percepção, ou a impossibilidade do exercício delas, e uma nova temporalidade. Como já exposto, Benjamin, ao falar sobre as armas químicas, adiantou, em uma escala menor, o que se desenvolveria na técnica bélica posteriormente com a bomba atômica.

A temática da bomba atômica foi trabalhada por Günther Anders, filósofo e primo em segundo grau de Benjamin. Em seus textos ele desenvolve os novos paradigmas em que a técnica colocou o homem, sobretudo em relação à suas faculdades mentais – sendo este o enfoque deste capítulo: estabelecer as relações da técnica na guerra na obra de Benjamin e sua relação com a imagem (esta trabalhada nas imagens dialéticas, sua dimensão temporal e estética na crítica literária benjaminiana) e a imaginação.

Diante de toda a grande exposição sobre o poder destrutivo da “guerra do gás” no texto “As armas do futuro”, Benjamin destaca como “mais problemático” um aspecto relacionado à capacidade imaginativa do homem: “O aspecto problemático dessas exposições é que a fantasia humana se recusa a acompanhá-las, e justamente a monstruosidade do destino ameaçador se torna um pretexto para a inércia mental.” (2013, p. 71) Deste modo, para Benjamin, a técnica avançou de tal forma que a imaginação dos homens já não consegue acompanhar suas possibilidades práticas. É curioso que esse seja o destaque de Benjamin após uma relativamente longa exposição em que discorre não só sobre os efeitos práticos e psicológicos dos gases, mas coloca em números a frota aérea da



França e da Inglaterra e a capacidade de guerra de cada um. Se ele fez essa exposição, parece ser somente para, ao concluí-la, colocar em contraste a clivagem entre as potencialidades práticas de destruição possibilitadas pela técnica e a não possibilidade de a “fantasia humana” acompanhá-la. Além disso, uma outra curiosidade é em relação ao destaque para a “fantasia humana”, ou imaginação; ou seja, Benjamin não estabelece a clivagem entre técnica e razão, não supõe do entendimento racional a capacidade de absorver os dados expostos por ele e se comover com a guerra vindoura. A perspectiva crítica de Olgária Matos sobre a relação entre Benjamin e Descartes ajuda a discorrer sobre tais elementos.

No texto “Desejo de evidência, desejo de vidência”, Matos define a filosofia cartesiana como uma luta entre razão e memória. Isto porque a pretensão do filósofo francês é construir uma razão controladora e auto controladora, que livre do logos e do sujeito do conhecimento possíveis enganos advindos do acaso e do imprevisto. Matos atribui como causa desses enganos o fato que Descartes tentará liquidar a “metamorfose dos sentidos” e a “temporalidade histórica”.

A infância bem como a memória histórica são fontes de erros, enganos e ilusão. A filosofia cartesiana é uma luta entre a razão e a memória; a razão, através da qual o homem se torna homem, e a memória, pela qual o homem permanece criança. É preciso despojar o *eu* de seus conteúdos empíricos – dos ensinamentos dos mestres – como também sensíveis, anulando a *sensibilidade* e a *imaginação* como esferas da experiência ligadas ao estado patológico da confusão e do erro (Matos, 1990).

Assim, Descartes estabelece a primazia do sujeito sobre o objeto com a negação da natureza exterior e interior. O cogito cartesiano marca a separação radical entre a consciência intelectual e os conteúdos sensíveis da experiência, a exterioridade torna-se ilusória. Deste modo, “o si – uma vez sublimado no sujeito lógico ou transcendental – constitui-se como ponto de referência da razão” (Matos, 1990).

Para Adorno, o sujeito transcendental estaria entrelaçado com as necessidades de produção e reprodução do capital e a alienação do homem.

Na doutrina do sujeito transcendental, expressa-se fielmente a primazia das relações abstratamente racionais, desligadas dos indivíduos particulares e seus laços concretos, relações que têm seu modelo na troca. Se a estrutura dominante da sociedade reside na forma da troca, então a racionalidade desta constitui os homens; o que estes são para si mesmos, o que pretendem ser, é secundário (Adorno, 1995, p. 186).

O sujeito transcendental expressa então a Razão dominadora que subjuga as faculdades sensíveis como inferiores. Uma Razão que, ao exteriorizar-se, estabelece o domínio impetuoso sobre os objetos.

A atividade que a consciência solipsisticamente isolada em si mesma promove não conhece nada de exterior ao sujeito, e o interesse do eu vem se colocar como único imperativo moral e autoriza o sujeito a exercer toda espécie de violência nos confrontos com a natureza e os outros indivíduos. O dualismo corpo e alma – o primado concedido à consciência no processo do conhecimento – legitima a neutralização do real. Objetivação, abstração, categorização constituem a trama jogada sobre o múltiplo para capturá-lo. O *de fora* é reconduzido à razão e a exterioridade é ilusória. A prepotência torna-se para o sujeito o princípio de tudo aquilo que passa a ser regulado “segundo a lei do mais forte”. A partir do momento em que o *sujeito* se afirma, que se mostra capaz de utilizar o mundo circundante para seus próprios intentos, torna-se escravo dessa “segunda natureza (Matos, 1990).

No texto “Imagens sem objeto”, Olgária Matos, mostra como a Razão subjuga a imagem, de modo que os objetos aparecem sob a forma de fantasmagoria na modernidade. Similar à relação estabelecida por Adorno em “Sujeito e objeto” entre o sujeito transcendental e a alienação do homem no sistema de trocas, a fantasmagoria expressa o fenômeno moderno da técnica aparecer descolada de sua concretude e dos sujeitos que a operam.

Olgária Matos (1999, p. 73) expõe a questão dessa forma: “Por se tratar de objetos sem imagem, é preciso mostrar o modo de dissolução da força cognoscente da imagem e a permanência de objetos na forma de fantasmagorias, objetos sem sujeito, objetos de si mesmos, não referidos a nenhuma consciência de si”.

Nesse sentido, a guerra de gases por seus fundamentos técnicos corresponderia à fantasmagoria da modernidade em que os objetos estão desligados da sua concretude e de seus sujeitos. Não por acaso, Benjamin inicia o texto “As armas do futuro” com a descrição desse caráter do novo tipo de guerra: “A guerra vindoura terá um *front* espectral. Um *front* que será deslocado fantasmagoricamente ora para esta ora para aquela metrópole, para suas ruas, diante da porta de cada uma de suas casas” (Benjamin, 2013, p. 69). Os químicos, lançados por aviões imperceptíveis à sensibilidade humana, surgem letalmente nas metrópoles de forma oculta. Entretanto, esta forma não diz respeito somente ao imperceptível surgimento pelos ares dos gases químicos, pois oculto é também, e isso caracteriza a fantasmagoria da guerra, o próprio sentido da Razão que se estabelece

enquanto dominação dos objetos, dominação da natureza, retirando deles a qualidade, para que todas as coisas se tornem equiparáveis no processo de troca do mercado que pretende marchar em um progresso contínuo na história como a forma social vencedora. Como diz Matos, o racionalismo de Descartes em relação aos objetos e à natureza possuía intuits de precisão e domínio, mas, ao alcançar isso, dialeticamente, a razão recaiu sobre si mesma e tornou-se o princípio para a explicação de todos os fenômenos. “A dialética do Iluminismo, ou melhor, a dialética da razão é a reviravolta segundo a qual mais a razão ganha em precisão, exatidão e domínio sobre o objeto, mais ela se curva sobre si mesma em um monismo sufocador” (Matos, 1990).

Assim, o desenvolvimento do capital coincide com a razão Iluminista. O desenvolvimento técnico que produziu a guerra de gases e a bomba atômica são frutos desse racionalismo que marcou o processo civilizatório, em que imperou a razão sobre as outras faculdades mentais. Daí decorre o que Benjamin assinalou como mais problemático na guerra de gases: a incapacidade de imaginar seu poderio técnico, conseqüentemente, a indiferença para a possibilidade iminente de destruição. Felipe Catalani, ao comentar Günther Anders, define essa impossibilidade de imaginar como a dialética do processo civilizatório, pois a faculdade que ficou aquém do processo técnico civilizatório, sobreposta pela Razão que deveria produzir e dominar a natureza, levou ao seu contrário, quando o inimaginável foi produzido (Catalani, 2023, p. 251); isto é, como Günther Anders chama: o “nada não imaginado” (Anders, 2023, p. 114).

Anders afirma que “somos utopistas invertidos”. Dilema de nossa era em que, devido ao avanço técnico, perdemos o controle sobre que é regido pelo desenvolvimento do Capital e, portanto, é alheio às necessidades reais do homem e da natureza; vivemos sob a iminência de um apocalipse. A mera possibilidade de destruição da bomba atômica já assinala isto. Se os utopistas clássicos não conseguiam colocar em prática o que imaginavam, em nossa era, não somos capazes de imaginar o que produzimos; “*nós somos menores que nós mesmos*, isto é, incapazes de formar uma imagem daquilo que nós mesmos fizemos” (Anders, 2023, p. 114). Para Anders, há uma discrepância entre o desempenho de nossa produção e o desempenho de nossa imaginação. Semelhante ao que Benjamin assinalou como o aspecto “mais problemático” da “guerra do gás”, Günther Anders decorre, da incapacidade de imaginar a catástrofe, o que seria para ele o “auge” do

“caráter ameaçador do perigo do apocalipse”, a saber, a indiferença resultante do fato de que “nós não estamos preparados para imaginar a catástrofe”. Por isso, ele define: “Barbárie é a diferença entre o homem e seus produtos” (Catalani, 2023, p. 251).

Portanto, é a clivagem entre o desenvolvimento da técnica, sobretudo em seu emprego na guerra, que marcará, tanto para Anders, quanto para Benjamin, o cenário político de conformismo, mesmo que diante de uma explícita e iminente (documentada em números!) possibilidade de destruição. Entretanto, diante do conformismo, Benjamin nunca se rendeu e, como já exposto neste texto, é a partir da estética na crítica literária e suas dimensões temporais que ele buscará possibilidades de interrupção do cenário político de imobilismo do proletariado – e também a interrupção histórica do tempo linear e homogêneo.

Diante da Razão Iluminista que eclipsou as outras faculdades sensíveis em nome da dominação dos objetos e da natureza está a proposta benjaminiana da imagem. Para Olgária Matos, Benjamin conceitua a imagem dialética em vista de um “meio caminho entre o sensível e o inteligível” (1999, p. 45). Esse “meio caminho” constitui-se na obra benjaminiana como limiar. Nesse sentido, o pensamento de Benjamin sobre o surrealismo e o projeto das Passagens são essenciais para o entendimento da imagem dialética e suas possibilidades de cognoscência.

Como explicita Natalie Lima (2021, p. 127), o percurso teórico de Benjamin para o projeto das passagens parte da colagem literária do escritor surrealista Louis Aragon:

Como se sabe, foi o método de colagem literária de Louis Aragon em O camponês de Paris (*Le paysan de Paris*) que levou Benjamin a começar sua pesquisa sobre as passagens. Aragon investia em uma nova mitologia da modernidade a partir de uma *Rêverie* entre os escombros do século XIX, e as passagens ainda existentes na cidade eram capitais para tal.

Benjamin relaciona a produção de imagens dialéticas ao despertar. Ao despertar ainda se mantêm resquícios da noite anterior que permanecem na consciência. Além disso, o despertar é o momento privilegiado para outra percepção temporal, pois a consciência ainda não restituiu as coisas ao seu lugar estabelecido. É esse limiar entre sonho e despertar, a desordem e as novas possibilidades de rearranjo que é importante para a imagem dialética e sua função de dialética em paralisação. O limiar entre o conhecimento sensível e o

conhecimento da abstração, em outras palavras, entre sensível e inteligível. Como mostra Benjamin nas *Passagens*:

Ritos de passagem – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências liminares. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso, também o despertar.) E, finalmente, tal qual as variações das figuras do sonho, oscilam também em torno de limiares os altos e baixos da conversação e as mudanças sexuais do amor. “Como agrada ao homem”, diz Aragon, “manter-se na soleira da imaginação!” (*Paysan de Paris*, Paris, 1926, p.74). Não é apenas dos limiares destas portas fantásticas, mas dos limiares em geral que os amantes, os amigos adoram sugar as forças. As prostitutas, porém, amam os limiares das portas do sonho. – O limiar [*Schwelle*] deve ser rigorosamente diferenciado, da fronteira [*Grenze*]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwellen* (inchar, intumescer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra o seu significado. – Morada do sonho – [O 2a, 1] (2021, p.535).

É a partir desse fundamento limiar que a imagem dialética pode surgir e, assim, ela pode romper com o domínio racionalista do logos. Essa é a proposta dos surrealistas que Benjamin busca em vista da ação revolucionária que rompe com o conformismo. Löwy evidencia essa correlação entre Benjamin e os surrealistas: “Com a ajuda da poesia e da imaginação, o surrealismo quer abolir a oposição tradicional entre a ação e a palavra, o sonho e a realidade” (Löwy, 2002, p. 61).

E esse rompimento, ou interrupção do tempo linear, é buscado na arte e na estética por Benjamin em brechas possíveis de experiência dentro do mundo moderno mediado e dominado pela técnica e pela Razão. Como argumenta Gagnebin (1996, p. 140):

Qual é a via de acesso, qual é o método para alcançar esse desconhecido escondido e transparente? As respostas podem variar: escritura automática, drogas, sonhos, paixão, embriaguez. Mas há um caminho unânime: o da imagem. E mais precisamente, da imagem verbal, da metáfora, do pensamento figurativo em oposição ao pensamento “abstrato” ou “lógico” que se outorga a si mesmo as prerrogativas do rigor e da verdade.

No ensaio “A caminho do planetário” em *Rua de mão única*, Benjamin torna a falar brevemente sobre a guerra de gases e discorre também sobre a embriaguez. A embriaguez é tratada como a “expressão da relação mágica do homem antigo com o cosmo” (Löwy, 2002, p. 45). O paralelo entre uma experiência coletiva do passado pré-moderno com a enunciação das possibilidades de destruição do progresso nesse ensaio pode ser entendido

à luz do que Benjamin buscava com a embriaguez e sua relação com os surrealistas.

A experiência surrealista da cidade traz um outro elemento importante que, no léxico benjaminiano, chamar-se-á iluminação profana, de inspiração materialista e antropológica, ou seja, a expansão do espírito para além do êxtase religioso ou das impressões sob efeito de substâncias alucinógenas. Através da iluminação profana é possível perceber objetos corriqueiros cotidianos – por exemplo, as passagens e os jardins, ruas e boulevares – como extraordinários. De acordo com Benjamin, a habilidade do Surrealismo em descobrir a percepção costumeira através da iluminação profana faz dessa prática um catalisador da revolução social. É, então, uma experiência revolucionária em que os surrealistas realizam um truque: trocam ‘o olhar histórico sobre o passado por um olhar político’. (Benjamin, 1985, p. 26). Desta forma, mobilizam as energias da embriaguez para a revolução (Salles, 2011, p. 148).<sup>1</sup>

Assim, Benjamin expõe nesse ensaio as possibilidades emancipatórias a partir da alteração da percepção gerada pela embriaguez. O passado pré-moderno é evocado para mostrar a diferente temporalidade dos povos antigos em sua relação com o cosmos. Essa relação com o cosmos, assim como sua temporalidade, perdeu-se na modernidade, pois também se perdeu a comunidade que a sustentava; o indivíduo moderno é solitário.

A embriaguez e o passado pré-moderno são evocados também em oposição à Razão Iluminista que se estabeleceu enquanto dominação da natureza e fomentou a produção da técnica sob a marcha do progresso. Evidencia-se assim a preocupação política de Benjamin com a estética e as formas de percepção ao considerar-se que, para ele, o aspecto mais problemático da guerra de gases seria o conformismo gerado por uma imaginação obliterada; pois para conciliar o homem com a natureza, como eram os povos antigos, é necessária uma nova forma de percepção, oposta à Razão que domina, é preciso que os homens fomentem a imaginação e interrompam o progresso Iluminista. Schlesener evidencia essa relação:

Na cultura antiga, o termo *embriaguez* tinha como pano de fundo a tradição dionisíaca, na qual convergiam o erótico e o político, cuja origem se encontrava no cotidiano dos que estavam fora da vida política, na margem da ordem social reconhecida e sacralizada. O mundo dionisíaco era a expressão do movimento cósmico liberador, da poderosa força vital que emana das coisas e que integra homem e natureza. Trata-se de uma força instintiva não domesticada, avassaladora, incontrolável e evanescente, que escapa ao controle meticuloso da razão e envolve, principalmente, os que se encontram de fora da esfera do poder constituindo-se, na maioria das vezes, na força propulsora de sua ação: é na esfera popular que erótico e político se combinam na insurreição e na conspiração política, objetivos da atuação de Blanqui.

Na modernidade, esta força vital é controlada ou sufocada: a razão formalista,

característica do saber moderno, tornou-se o meio de dominação da natureza e de submissão da vida humana aos imperativos do modo de produção. O mundo dos sentidos – que se identifica com o mundo natural e que permitia a conciliação do homem com a natureza no mundo antigo – agora é domesticado, submetido, para cumprir os objetivos do mundo do trabalho (2011, p. 38-39).

O pensamento de Benjamin é formulado em um terreno de profundas transformações históricas. A Primeira Guerra Mundial marca a pobreza de experiências comunicáveis, a guerra de gases marca a impossibilidade de a imaginação acompanhar o desenvolvimento técnico da produção. Desenvolvimento técnico esse que luta para justificar-se dentro do sistema capitalista e cobra em material humano o que lhe foi negado pela sociedade: a guerra imperialista é a forma da cobrança. Guerra e desenvolvimento técnico estão aliados dentro da narrativa do progresso dos vencedores. Narrativa que a socialdemocracia alemã abraçou, quando votou a favor da liberação dos créditos para Primeira Guerra Mundial. Assim, os homens encontram-se abatidos pelo conformismo. Seja pelo domínio de suas percepções e sensibilidade que estão obliteradas pela Razão Iluminista, pela técnica, pela narrativa e o tempo linear dos que se propõem como vencedores. Seja pelas lideranças políticas de esquerda que fazem oposição ao sistema dentro da narrativa dele. Não por acaso, os desvios de esquerda eram os alvos mais duros das críticas de Benjamin. Não por acaso, o oportunismo da social-democracia alemã é um grande impacto para a adesão de Benjamin ao marxismo. Não por acaso, o pacto de não agressão entre os soviéticos e os nazistas, em 1939, é a grande motivação para Benjamin escrever o que se tornou seu último texto, com a mais proeminente e dura crítica à concepção burguesa de progresso do século XX. Em seu diário escrito durante sua viagem a Moscou, em 1926, Benjamin já havia observado sinais da restauração da revolução ao observar que, para fins de estabelecer acordos comerciais, o governo soviético buscava a paz, enquanto, ao mesmo tempo, internamente, despolitiza “tanto quanto possível a vida de seus cidadãos (Benjamin, 1989, p. 67).

As análises pessimistas de Benjamin sobre a Rússia em 1926 confirmaram-se novamente de forma mais trágica: o pacto de não agressão foi assinado em 1939 e, com as fronteiras ao leste livres da possibilidade de invasão soviética, os nazistas avançaram seu domínio sobre a Europa Ocidental. Isso forçou Benjamin a sair da França e partir em direção a Espanha. Ao ser detido nesta jornada, em 1940, ele comete suicídio.

E disso decorreu a “guerra vindoura” que Benjamin tentava alertar já em 1925, em “As armas do futuro”. Com o agravante de que a Segunda Guerra Mundial se findou com perspectivas piores do que as que ele expôs em 1925. O advento da bomba atômica colocou a humanidade sob a constante ameaça apocalíptica, como foi exposto por Günther Anders.

Apesar disso, Benjamin buscou possibilidades de interromper a dominação. Dentro das novas condições históricas da modernidade, buscou encontrar brechas para dentro dela despertar o proletariado, pois enxergava na sua ação revolucionária a possibilidade de frear o progresso da história, a marcha do tempo linear que representa a vitória da burguesia. É com essas intenções políticas que desenvolve sua crítica literária, elaborada em vista de despertar imagens, figuras do passado que ecoam do presente, a força messiânica à qual nos dirige o passado e nossas possibilidades de redenção.

Os esforços políticos e estéticos de Benjamin ocorrem para que a história não se repita em seu ciclo mítico de dominação. Benjamin sabia que o desenvolvimento técnico sob a marcha do progresso burguês na história indicava a repetição da dominação em escalas cada vez maiores, como assinalou em “Alarme de Incêndio”. A guerra imperialista assinalava isso também. Como ele afirma na tese IX, o desenvolvimento da história é uma catástrofe única. E rumar para o futuro sob o progresso é não nos determos para resgatar aqueles que foram derrotados, redimi-los. Por isso, ele busca na arte o “tempo saturado de agoras”, que possibilita uma nova relação do passado com o presente e explode o *continuum* no tempo. Seja na incorporação do choque ao teatro épico e sua interrupção que desperta a politização do espectador ou a narrativa que o ouvinte é parte ativa da construção de uma história que está aberta.

A burguesia buscou fechar a história como vencedora com a narrativa do progresso em que o desenvolvimento técnico poderia levar a humanidade rumo a condições de vida cada vez melhores. Entretanto, sob o domínio da técnica, a história pode ser fechada não pelo fato de a burguesia tornar-se a última vencedora, mas pela possibilidade de destruição total da humanidade e da natureza com a bomba atômica. Em “A caminho do planetário”, Benjamin diz sobre as consequências de a burguesia ter estabelecido a técnica como dominação da natureza:

Massas humanas, gases, forças elétricas foram lançados ao campo aberto, correntes de alta frequência atravessaram a paisagem, novos astros ergueram-se no céu, espaço aéreo e profundezas marítimas ferveram de propulsores e, por toda parte, cavaram-se poços sacrificiais na Mãe Terra. Essa grande corte feita



ao cosmos cumpriu-se pela primeira vez em escala planetária, ou seja, no espírito da técnica (Benjamin, 2023, p. 104).

O uso da técnica enquanto dominação da natureza volta a aparecer em “Teorias do fascismo alemão” (1930), texto em que Benjamin repete algumas de suas exposições sobre a guerra de gases do texto “Armas do futuro”. Benjamin, nessa resenha crítica, combate os propagandistas literários em favor da guerra. Estes, segundo Benjamin, favoreciam o misticismo da técnica e da guerra. Em oposição ele afirma: “Na realidade, ela [a guerra] é apenas isto: a única, terrível e derradeira oportunidade de corrigir a incapacidade dos povos para ordenar suas relações mútuas segundo o modelo de relação em que estabelecem com a natureza por meio da técnica”. Assim, a técnica enquanto domínio sobre a natureza é, ao mesmo tempo, domínio e destruição dos homens, dos “milhões de corpos humanos” “despedaçados e devorados pelo gás e pelo aço” (Benjamin, 2022, p. 75).

Em 2024 constatou-se que os gastos com armas nucleares atingiram um novo recorde e aumentaram em 13% (*Gastos com armas nucleares crescem...*, 2024). No leste europeu, a disputa imperialista segue há mais de dois anos tendo a Ucrânia como palco. Concomitantemente, Israel estende a destruição que promove na Palestina para o Líbano, em vista de um conflito maior na região. A marcha do progresso segue e seu desenvolvimento técnico, em meio à recessão, tornara-se novamente em uma guerra em escala planetária, no qual a técnica buscará “libertar-se do jugo da escravidão”. Assim, no século XXI, a história de dominação ameaça se repetir em escalas maiores do que aquelas que marcaram a vida (e a morte) de Benjamin no século XX. Entretanto, em 1930, ao final de “Teorias do fascismo alemão”, o filósofo nos deixou a orientação necessária para interromper essa história: executar o truque mágico marxista, transformar a guerra imperialista em guerra civil (2022, p. 76).

## Considerações finais

*Foi no dia em que ouviu um pregador, mais sutil que os confrades, gritar do púlpito: “Meus caros irmãos, não esqueçais nunca, quando escutais glorificar o progresso das luzes, que a mais bela das artimanhas do diabo é de vos persuadir que ele não existe,”*  
(Baudelaire)

O percurso teórico de Walter Benjamin é profundamente marcado pelos erros da socialdemocracia que legaram o conformismo aos trabalhadores, a ascensão do fascismo, a Primeira Guerra Mundial, como também a iminência de uma nova guerra – cujo desfecho ele não chegou a ver – e as mudanças sociais vividas por sua geração.

Os elementos dessa conjuntura que marcam a obra e o aprofundamento da politização de Benjamin possuem algo em comum: são frutos da marcha da burguesia enquanto classe dirigente da história sob o lema do progresso.

A adesão ao materialismo histórico colocou para Benjamin que somente a ação revolucionária do proletariado poderia interromper essa marcha. Mas para isso era necessário despertar a consciência revolucionária e estabelecer uma práxis. A classe trabalhadora estava tomada pelos ideais burgueses, pois sua direção, a socialdemocracia alemã, confiava no progresso do capitalismo e acreditava que seu desenvolvimento técnico era uma etapa necessária ao socialismo. Assim, despertar a consciência revolucionária e interromper a história de dominação necessitavam de uma crítica ao progresso e esta, por sua vez, exige uma crítica à marcha da história no interior de um tempo vazio e homogêneo (Benjamin, 2022, p. 249).

Assim, se seu objetivo era despertar a ação revolucionária do proletariado e o livrar da temporalidade histórica da burguesia, a arte torna-se seu meio de ação. Enquanto intelectual, a práxis de Benjamin é definida pela politização da *intelligentsia*. A crítica literária e estética tornara-se seu meio de intervenção no debate público. Como diz Georg Otte, a arte pode, a partir da percepção sensorial, proporcionar “uma apresentação diferenciada do mundo material que visa proporcionar uma visão também diferenciada desse mundo” (Otte, 2022, p. 52).

Deste modo, busquei mostrar que a estética trabalhada por Benjamin é politizada a partir de suas dimensões temporais. Seja na constituição da narrativa que partilha em comunidade uma história aberta ou da interrupção do teatro épico que permite a politização do espectador a partir da interrupção do fluxo temporal. Ou a percepção diferente e sua relação com o tempo que a embriaguez permite.

### Referências bibliográficas

ADORNO, Theodor. **Palavras e Sinais: Modelos críticos 2**. Tradução de Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.

ANDERS, Günther. **A ameaça atômica: reflexões radicais sobre a era nuclear**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. São Paulo: n-1 edições, 2023.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas. Volume 1**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2022.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora 34, 2023.

BENJAMIN, Walter. **Diário de Moscou**. Tradução de Hildegard Herbold. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BENJAMIN, Walter. **O contador de histórias e outros textos**. Tradução de Georg Otte, Marcelo Backes e Patrícia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2020.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.

BENJAMIN, Walter. **Capitalismo como religião**. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.

CATALANI, Felipe. Educação após Hiroshima. Posfácio. In: ANDERS, Günther. **A ameaça atômica: reflexões radicais sobre a era nuclear**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. São Paulo: n-1 Edições, 2023, p. 243-256.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas. Volume 1**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2022.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Limiar, aura e rememoração: Ensaio sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Uma topografia espiritual. In: ARAGON, L. **O camponês de Paris**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

**GASTOS GLOBAIS COM ARMAS NUCLEARES CRESCEM E ATINGEM NÍVEL RECORDE**. Veja, 17 jun. 2024. Disponível em: [Gastos globais com armas nucleares crescem e atingem... | VEJA \(abril.com.br\)](#). Acesso em: 02 nov. 2024.

LAVELLE, Patrícia. O crítico e o contador de histórias. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. **O contador de histórias e outros textos**. Tradução de Georg Otte, Marcelo Backes e Patrícia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2020.

LIMA, Natalie. Procedimentos Surrealistas e Imagem Dialética no trabalho das Passagens. **Terceira Margem**, v. 25. n. 47, p. 123-139, Set-Dez., 2021

LÖWY, Michael. **A estrela da manhã: Surrealismo e marxismo**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

LÖWY, Michael. Walter Benjamin, crítico da civilização. Prefácio. In: WALTER, Benjamin. **Capitalismo como religião**. Tradução de Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.

LUKÁCS, Georg. **História e Consciência de Classe: Estudos sobre a dialética marxista**. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LUXEMBURGO, Rosa. **Reforma social ou revolução?** São Paulo: Global, 1986.

MATOS, Olgária Chain Féres. Aufklärung na metrópole: Paris e a Via Láctea. Pós-fácio. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.

MATOS, Olgária Chain Féres. **Desejo de evidência, desejo de vidência**. Disponível em: [Olgária Chain Féres Matos - Artepensamento \(ims.com.br\)](#), 1990. Acesso em: 02 nov. 2024.

MATOS, Olgária Chain Féres. **O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant**. Tatuapé: Brasiliense, 1999.

MATTOS, Manuela Sampaio de. **Mundo de singulares afinidades secretas: o inconsciente nas passagens de Walter Benjamin**. 2019. 124 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019

NETTO, José Paulo. Apresentação. In: KORSCH, Karl. **Marxismo e Filosofia**. Tradução de José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

OTTE, George. **Impressão e expressão: Formas do imediato em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022.

QUERIDO, Fabio Mascaro. Walter Benjamin: Ensaio sobre Brecht. **Tempo Social**, Revista de sociologia da USP, São Paulo, v. 31, n. 1, p. 335-338, jan. abr. 2019.

ROCHLITZ, Rainer. **O desencantamento da arte: A filosofia de Walter Benjamin**. Tradução de Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru, EDUSC, 2003.

SALLES, Vanessa Madrona Moreira. A metrópole moderna, o olhar surrealista: considerações benjaminianas. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**. Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, pp. 140-155, Abr. 2011.

SCHLESENER, Anita Helena. **Os tempos da história: Leituras de Walter Benjamin**. Brasília: Liber Livro, 2011.

SILVA, Felipe Vale da. Derrotismo Político às Vésperas do terceiro Reich: Contextualizando a Polêmica Walter Benjamin-Erich Kästner. **Novos Resumos**, Marília, v. 57, n. 2, pp.125-138, Jul-Dez., 2020.

STUART, Duncan. A “Crítica da violência” de Walter Benjamin é um chamado à ação. Jacobin, 2022. Disponível em: [A “Crítica da violência” de Walter Benjamin é um chamado à ação \(jacobin.com.br\)](https://jacobin.com.br/pt-br/artigo/critica-da-violencia-de-walter-benjamin-um-chamado-a-acao). Acesso em: 7 nov. 2024.

WITTE, Bernd. **Walter Benjamin: Uma biografia**. Tradução de Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.