



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Gabriel Schneider de Moura

Imagens da modernidade: a noção de interioridade em Walter Benjamin

Florianópolis

2026

Gabriel Schneider de Moura

Imagens da modernidade: a noção de interioridade em Walter Benjamin

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ontologia, com ênfase em Estética e Filosofia da arte.

Orientador(a): Ulisses Razzante Vaccari.

Florianópolis

2026

Schneider de Moura, Gabriel

Imagens da modernidade: : a noção de interioridade em
Walter Benjamin / Gabriel Schneider de Moura ;
orientadora, Ulisses Razzante Vaccari, 2026.

105 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa
de Pós-Graduação em Filosofia, Florianópolis, 2026.

Inclui referências.

1. Filosofia. 2. Arte. 3. Experiência. 4.
Interioridade. 5. Walter Benjamin. I. Razzante Vaccari,
Ulisses . II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Filosofia. III. Título.

Gabriel Schneider de Moura

Imagens da modernidade: a noção de interioridade em Walter Benjamin

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 27/02/2026 pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Prof.(a) Taísa Palhares, Dr.(a)

Universidade Estadual de Campinas

Prof. Norton Gabriel Nascimento

Universidade Federal de Santa Catarina

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Prof. Ulisses Razzante Vaccari, Dr.

Orientador

Florianópolis, 2026

A tudo que me trouxe até aqui.

AGRADECIMENTOS

Dentre os rumos que a vida tomou, não poderia imaginar que meu rolar de dados desembocaria nessa dissertação de mestrado, nem que o pensamento poderia desvirtuar a realidade a ponto de lançar em perspectiva um caminho que, por mais estranho que pudesse parecer, hoje soa como um retorno para casa. Confesso que levei a sério aquilo que ouvi dizer que Joyce disse certa vez, que as ferramentas do escritor são o silêncio, o exílio e a astúcia. Confesso também que esta última, muitas vezes, me pareceu indecifrável, e quando julguei não tê-la encontrado nos momentos sem saída, também não demorei a perceber que, de um jeito ou de outro, ela estava lá, às vezes escondida atrás de um equívoco, outras à espreita de uma fantasia, dando sinais de um lado, que eu só conseguia ver quando olhava para o outro. Agradeço, então, aos princípios que sustentaram meu fôlego e meu olhar diante do processo silencioso e do resultado imprevisto que alguém obtém quando se arrisca a confiar naquilo que escreve.

Ao meu orientador, professor Ulisses Razzante Vaccari, agradeço e muito. Além de me acompanhar desde a graduação, Ulisses me deu o melhor conselho que eu poderia receber durante esses anos todos de pesquisa: “no fim, é sempre você e seu texto”. É verdade. A relação leve e companheira, as sacadas sempre astutas, as conversas, as aulas, a atenção dada à minha pesquisa, os seminários que pude apresentar em suas disciplinas — agradeço a confiança como também agradeço pelas coisas que aprendi e que me fizeram amadurecer como pesquisador e como pessoa. Obrigado. Graças ao Ulisses, pude participar e compor o elenco, desde a graduação, do GEFA, nosso grupo de estudos de Estética e Filosofia da Arte, que me mostrou que fazer filosofia é, na verdade, uma prática coletiva. Seja lendo textos, seja debatendo nossos próprios trabalhos, o grupo foi essencial nesse processo: foi nesse espaço que, junto aos colegas, pude aprender e testar minhas próprias ideias, num jogo fértil e divertido de reflexões. Agradeço a todos os membros do GEFA. Arthur, Wudson, André, Evelize, Hipolito, José, Lucas, Luan, Denise, Éris. Muito obrigado.

Aos professores Lucas e Luan, também gostaria de deixar meus sinceros agradecimentos. Ao Lucas, pelas longas conversas sobre literatura, das quais sempre saía inspirado, e com quem pude ampliar meu horizonte enquanto leitor, recebendo os livros que ele mesmo traduzira, e ouvindo falar de nomes que até então desconhecia, como também pela amizade que fomos construindo nesses anos. Ao Luan, pelas aulas, pelas conversas e pelo exemplo profissional que é pra mim. Desde quando o conheci, Luan me surpreendeu com seu

poder de escuta e com sua forma de lidar com o dia a dia da universidade, o que inclui lidar com pessoas. É uma serenidade invejável. Além disso, sempre foi alguém que confiou no meu trabalho, e se algum dia precisei levantar minha autoestima, certamente foi o Luan quem se encarregou disso.

Deixo também meus mais sinceros agradecimentos a Evelize, minha amiga, parceira que atravessou comigo a graduação e o mestrado, e que sempre foi com quem eu mais conversei sobre tudo o que acontecia na universidade; ao Norton, cuja amizade aconteceu assim, organicamente, cheia de assuntos, e parceria; e ao André, com quem comecei uma amizade no primeiro dia de aula como mestrando, e que, no fim, descobri que era meu irmão, só que de outra mãe. Sem vocês, tudo teria sido diferente. Mais difícil e menos interessante. Muito obrigado.

Também agradeço meu pai, Sebastião, pelo incontável apoio, e minha mãe, Ana, de quem sinto falta todos os dias. Obrigado por tudo. Aos meus irmãos, Guilherme e Bruno, porque sempre foi nós por nós. E à minha parceira, Vic, a quem sou grato por todos esses anos de parceria e muito amor. Minha namorada, minha amiga. Agradeço por você ser você, e a gente ser a gente. Por último, gostaria de agradecer à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de estudos concedida, sem a qual nada disso seria possível.

Meu último agradecimento vai para Walter Benjamin, que me suscitou reflexões para uma vida inteira. Creio que tenho bons motivos para seguir escrevendo.

De que é que Rimbaud estava à espera para mostrar o seu modo implacável de fugir de casa?

Herberto Helder

RESUMO

A presente dissertação pretende investigar a hipótese de que, para Walter Benjamin, a modernidade está enredada num profundo processo de interiorização, que é tematizado no inacabado projeto das *Passagens*, nos ensaios sobre a poesia de Baudelaire e em diversos textos da década de 1930, sobretudo aqueles que tratam do declínio da experiência histórica. Tendo em vista a passagem da pré-modernidade para a modernidade, e entrecruzando esses três domínios da obra do crítico alemão, a noção de interioridade é identificada por Benjamin na Paris do século XIX tanto como imagem quanto como forma de experiência da classe burguesa: através dessa imagem e desse espaço, ela procura defender-se, contraditoriamente, dos efeitos colaterais e dos possíveis danos gerados pelo seu próprio projeto de classe, baseado na mitologia do progresso e na novidade. Além disso, a noção de interioridade torna-se elemento central na estruturação benjaminiana da experiência moderna, a *Erlebnis*, que possui um caráter estritamente individual, bem como para a concepção do conceito de fantasmagoria, mais especificamente a “fantasmagoria do interior”. No seio desta contradição, propomos o seguinte itinerário: na primeira parte, procuraremos investigar a relação entre interioridade e experiência, tematizando a questão do declínio da *Erfahrung* e da arte de contar histórias, assim como a ascensão da *Erlebnis*, apresentando a figura do contador de histórias e a figura do romancista como imagens-sintoma da transformação histórico-social que levou à emergência da noção de interioridade; na segunda e última parte, aprofundaremos a relação entre interioridade e modernidade, enfatizando o duplo processo de interiorização que ocorre na Paris do século XIX, com o surgimento do *intérieur* burguês, e o caráter fantasmagórico da metrópole parisiense enquanto espaço de imagens do sonho coletivo. Por último, arriscamos confrontar a fantasmagoria com uma reflexão sobre o olhar e a prática alegórica do colecionador e do *flâneur*, que seria uma forma de redimir as forças utópicas recalcadas pelo mito no inconsciente coletivo e assim oferecer lampejos de um possível “despertar histórico”.

Palavras-chave: modernidade; interioridade; experiência; Walter Benjamin.

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the hypothesis that, for Walter Benjamin, modernity is entangled in a profound process of interiorization, which is thematized in the unfinished project of the *Passages*, in the essays on Baudelaire's poetry, and in various texts from the 1930s, especially those dealing with the decline of historical experience. Considering the transition from pre-modernity to modernity, and intersecting these three domains of the German critic's work, the notion of interiority is identified by Benjamin in 19th-century Paris as both an image and a form of experience of the bourgeois class: through this image and space, it seeks to defend itself, contradictorily, from the collateral effects and possible damages generated by its own class project, based on the mythology of progress and novelty. Furthermore, the notion of interiority becomes a central element in Benjamin's structuring of modern experience, the *Erlebnis*, which has a strictly individual character, as well as for the conception of the concept of phantasmagoria, more specifically the "phantasmagoria of the interior". Within this contradiction, we propose the following itinerary, based on the relationship between art and experience: in the first part, we will investigate the relationship between interiority and experience, thematizing the issue of the decline of *Erfahrung* and the art of storytelling, as well as the rise of *Erlebnis*, presenting the figure of the storyteller and the figure of the novelist as symptom-images of the socio-historical transformation that led to the emergence of the notion of interiority; in the second and last part, we will deepen the relationship between interiority and modernity, emphasizing the architectural phenomenon that emerged in 19th-century Paris — the bourgeois *intérieur* —, as well as the phantasmagoric character of the Parisian metropolis as a mythical space of collective dream images. Finally, we attempt to confront phantasmagoria based on the reflection on the gaze and the allegorical practice of the collector and the *flâneur*, a way to rescue the utopian forces repressed in the collective unconscious by myth and thus offer glimpses of a possible "historical awakening".

Keywords: modernity; interiority; experience; Walter Benjamin

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO - A NOÇÃO DE INTERIORIDADE	13
1 - INTERIORIDADE E EXPERIÊNCIA.....	19
1.1 - Erfahrung: experiência e memória coletiva	19
1.2 - A figura do contador de histórias	25
1.3 - Erlebnis: vivência de choque e interiorização	31
1.4 - A figura do romancista	38
1.5 - A cultura burguesa do interior e a nova barbárie.....	46
2 - O DUPLO PROCESSO DE INTERIORIZAÇÃO.....	54
2.1 - O intérieur burguês do século XIX e o rastro (Spur).....	55
2.2 - Sobre a fantasmagoria	64
2.3 - Excursão sobre o Jugendstil	71
2.4 - Interioridade e violência	79
2.5 - A figura do colecionador	86
2.6 - A figura do flâneur	96
CONCLUSÃO	104
REFERÊNCIAS.....	106

INTRODUÇÃO - A NOÇÃO DE INTERIORIDADE

A multidão é um monstro sem rosto e coração

Racionais Mc's, *Negro Drama*

Falar de uma noção de interioridade em Walter Benjamin significa falar de sua ampla concepção de modernidade. Sua escrita preza, desde os textos de juventude até as *Teses* de 1940, ano de sua morte, pela quebra das falsas totalidades e pela interrupção das falsas continuidades, sejam elas históricas, temporais, estéticas ou políticas, tensionando, numa forma constelar e fragmentária de pensamento e de apresentação do pensamento, os limiares que aproximam arte, história e experiência. Mesmo quando acadêmica, a ensaística como “desvio” e o caótico hermetismo crítico estão presentes, embaralhando as fronteiras, os limiares.

Foi desse modo que Benjamin construiu uma certa história das imagens, a contrapelo da historiografia e da filosofia tradicional: essa forma constelar não deve ser entendida no sentido de conjunto, mas de uma “imagem de estrelas” (*Sternbild*) possível de ser montada e desmontada incessantemente, possibilitando que outras e novas imagens surjam num lampejo, justamente por conta do caráter descontínuo próprio do traçado imaginário que interliga as estrelas de uma constelação. Para vê-las no céu, como faziam os antigos astrólogos, é preciso um olhar treinado. Quando o olhar do astrólogo para e se imobiliza, por exemplo, interrompendo o fluxo contínuo e linear da multidão de estrelas que se expande pelo céu, uma constelação “saturada de tensões” irrompe, entrecruzando temporalidades distintas e cristalizando-se como mônada. Assim também ocorre com o pensamento. A noção de interioridade, no presente trabalho, será entendida como uma mônada da modernidade: um “pequeno momento individual” que concentra em si, no ínfimo, “o cristal do acontecimento total”.

Nesse sentido, procurar por uma noção de interioridade na ampla concepção de modernidade de Benjamin não foi tarefa fácil. Também não se pretendeu exaustiva. Muito mais interessada em mapear correspondências entre imagens e conceitos, disposta a saltos e desvios, a escrita deste trabalho se moveu na direção de construir uma espécie de “constelação da interioridade”, em que cada texto, ligando-se a outro, pudesse oferecer ao pensamento uma imagem inacabada, nem por isso menos intensa em sua verdade, do que é a modernidade para Benjamin, uma tentativa de iluminar certos aspectos que, na leitura corrente, passam despercebidos ou tornam-se secundários. Como constelação, a noção de interioridade, no

presente trabalho, pretende se manter aberta ao jogo de correspondências mútuas entre os textos do crítico alemão, sem procurar definir ou esgotar o tema, jogo em que as imagens da modernidade emergem na passagem de um fragmento a outro para oferecer uma perspectiva crítica, ainda que não total, do pensamento benjaminiano.

É no projeto das *Passagens* (1927-1940) que a noção de interioridade é elaborada de maneira mais direta, a partir do *intérieur* burguês, fenômeno arquitetônico da Paris do século XIX. No entanto, como procuramos evidenciar, a noção de interioridade perpassa toda a sua filosofia da experiência histórica, tornando-se um elemento central para a compreensão da modernidade, por expressar concretamente suas condições de possibilidade. Com o declínio da experiência coletiva e tradicional, a *Erfahrung*, uma nova forma de experiência entra em vigor, a *Erlebnis*, estritamente limitada ao âmbito individual, na qual a noção de interioridade encontra sua manifestação mais substancial. Não só o *intérieur* burguês do século XIX, mas também o gênero do romance, segundo Benjamin, são objetos culturais que expressam de maneira concreta um dos principais traços da vida moderna: a perda da dimensão coletiva da experiência e o radical isolamento do indivíduo em seus interesses privados. A interioridade é o casulo que fecha o indivíduo em torno de sua própria imagem, o símbolo de sua incomunicabilidade.

A noção de interioridade, enquanto fenômeno característico da modernidade ocidental, cujo paradigma é a cidade de Paris do século XIX, é uma forma de “fantasmagoria”, conceito amplo e complexo que Benjamin desenvolve para pensar a imagem que a modernidade produz de si mesma enquanto sociedade produtora de mercadorias. Esse conceito concentra em si dois elementos que constituem a constelação benjaminiana da modernidade: de um lado, a centralidade da mitologia e da teologia para sustentar a visão de mundo de uma época que, contraditoriamente, se autointitula o suprasumo da razão, da técnica e do progresso; de outro lado, a modernidade concebida como mundo de sonhos, no qual o inconsciente histórico-coletivo atua na produção de imagens recalcadas de um passado esquecido que, por um lado, sustentam as ilusões do mito, tornando-se fantasmagoria, mas que, por outro, também carregam o potencial utópico essencial para toda ação política, como imagem e como experiência social.

Assim, a interioridade surge atrelada à promessa de “subjetividade” autêntica, autônoma, abstrata, espectral, fechada em si mesma (um ideal de realização plena), ao passo que promove seu inverso, a nível de regra: uma das características da modernidade apontada por Benjamin é que ela opera a partir de um processo radical de dissolução da singularidade, marca central de uma sociedade de massas, seja massa de gente ou de objetos reproduzidos em

série pela indústria. A destruição da aura da obra de arte, pela reprodutibilidade técnica, é concomitante à destruição da experiência autêntica pela uniformização da massa.

Ao propor, pela quebra das falsas totalidades e pela interrupção das falsas continuidades, a interrupção da mediação conceitual, rompendo assim com uma visão racionalista de mundo, sistemática e pretensamente universal, a noção de interioridade é pensada por Benjamin de outro modo, sempre “por fora”, pela “superfície”, pela imediatividade da imagem emergente, que salta anacronicamente de um passado esquecido e de um futuro imaginado para se tornar experiência *do* e *no* presente. Essa interrupção, destrutiva e ao mesmo tempo salvadora, é uma espécie de violência crítica que não pode ser utilizada segundo o bem-querer de um sujeito em relação ao objeto visado, pois ela ameaça, justamente, a supremacia da intenção, com suas previsões sem falhas e sua necessidade de “possuir o outro”. Dito de outro modo, as cesuras¹, as lacunas, as interrupções, ou melhor, a intervenção do descontínuo é, para Benjamin, uma característica própria da linguagem e, portanto, da experiência e da história: reconhecer a insuficiência da linguagem (ela é incapaz de abarcar tudo) significa inscrever a experiência e a história no âmbito da finitude, onde todas as chances e todas as perdas estão presentes no aqui e agora.

Muito diferente é a narrativa que visa uma totalidade completa, acabada e falsamente orgânica, em que todas as peças se encaixam perfeitamente no todo, uma depois da outra, sem lacunas ou falhas, seguindo uma continuidade tranquila como a flecha segue seu curso linear, sem obstáculos, em direção ao alvo. Interromper esse fluxo é interromper a ilusão de desenvolvimento e de progresso que se concretiza a partir da catástrofe e da destruição de tudo aquilo que não se enquadra nos seus próprios objetivos. A modernidade é vista, então, como uma terra arrasada, feita de ruínas. Esses dois princípios narrativos (uma concepção de tempo linear e infinito, assim como uma noção de causalidade histórica) pretendem mascarar, envernizar e esconder as falhas, as lacunas, a violência e os pontos cegos que constituem, de saída, a própria linguagem, e com isso a própria história e a própria experiência. Tendo em vista esse esforço de reivindicar o presente por parte de Benjamin — o que só ocorre pelo aparecimento de um passado esquecido, e portanto rememorado, bem como de um futuro também esquecido, mas agora imaginado, ambas as temporalidades inscritas na abertura infundável da imagem presente, a “imagem dialética” —, dos 36 cadernos temáticos que constituem o inacabado trabalho das *Passagens*, imobilizamos o arquivo I, intitulado “O

¹ Para mais, ver “O problema da crítica” em *Constelações: crítica e verdade* em Benjamin e Adorno de Luciano Gatti e “História e cesura” em *História e narração em Walter Benjamin* de Jeanne Marie Gagnebin.

intérieur, o rastro”, que antecede o arquivo J, com o maior número de páginas de todo o projeto, cujo título é “Baudelaire”. Desse modo, a noção de interioridade deve ser investigada em sua condição de imagem, passível de ser imaginada, desejada e habitada como tal.

Como parte substancial do espalhamento da modernidade, a “interioridade” passa a ser vista como uma construção histórica paradoxal, que nos ajuda a perceber notáveis contradições sociais ainda hoje: por mais que ela surja como promessa de segurança contra a violência externa, o que ela produz é inversamente o seu oposto — a violência da alienação, que nada mais é que uma forma de manutenção e continuidade da dominação burguesa. “Com o surgimento da casa própria, completa-se o processo de alienação” (BENJAMIN, 2006, p. 100), escreve Benjamin. A noção de interioridade é, portanto, uma expressão do mito da modernidade, o mito do progresso histórico automático. Ora, se essa busca é alienação, uma espécie de reação à violência imposta pela cultura burguesa, mas que, ao mesmo tempo, é parte de sua manutenção, poderemos então encontrar, dentro do pensamento de Walter Benjamin, formas de romper com essa dinâmica mítica própria da noção de interioridade? Será possível desvencilhar-se das “fantasmagorias do interior” e assim recuperar o potencial utópico recalcado no inconsciente da cultura como uma forma de despertar do sonho coletivo, para então interpretá-lo criticamente, ou estamos fadados a lidar com esse universo particular e artificial de nossa interioridade, que nos promete soluções individuais para problemas coletivos?

Pois a burguesia, como detentora do sistema administrativo de controle, pratica ela mesma um comportamento contraditório, para não dizer irracional: sua cultura de moradia é também uma defesa contra o controle coletivo, como se da porta para dentro tudo estivesse sob controle do indivíduo. Essa é a promessa, mas também a ilusão da interioridade. Por isso Baudelaire é emblemático. O poema em prosa intitulado “O quarto duplo”, por exemplo, começa com a descrição de “um quarto que parece com um devaneio”, um quarto vivo, orgânico, uma extensão da natureza - “os móveis têm o ar de que sonham; diríamos dotados de uma vida sonambúlica como um vegetal ou um mineral. Os tecidos falam uma língua muda como as flores, como os céus, como os sois poentes” -, sugerindo um ambiente de completude, harmonia, segurança e familiaridade. Porém, de repente, no meio do poema, essa imagem é interrompida, num choque, num corte brusco, por “uma pancada terrível, fortíssima, (que) ressoou na porta e, como nos sonhos infernais, pareceu-me que recebia um golpe de uma enxada no estômago” (BAUDELAIRE, 2020, p. 13). O quarto torna-se tanto local seguro e harmoniosamente completo como a irretocável natureza quanto espaço de sonhos infernais que assombram quem nele habita, gerando não só uma violência psicológica, mas também física,

como um golpe no estômago. Essa dinâmica paradoxal da interioridade expressa o processo contínuo e incessante de dominação do mito², que ironicamente caracteriza a época que se autoproclamou esclarecida, racional e destinada ao progresso.

O recorte do presente trabalho diz respeito à análise de uma classe específica, a burguesia. Isso não significa que ignoramos as nuances e a complexidade em jogo quando o assunto é “interioridade”. A posição historicamente designada à mulher, por exemplo, no seio de uma família tradicional, onde o “lar, doce lar” emerge como símbolo de dominação, de modo que as quatro paredes da casa se estendem como as quatro paredes de um cárcere, destinado a uma prisioneira condenada por ter existido; as casas dos operários no século XIX, com sua outra forma de organização e habitação na cidade, configurando, portanto, uma outra concepção de “interioridade”; a relação indissociável entre modernidade e colonialidade, que o próprio Benjamin não enfatizou ao longo de sua obra, cuja violência consistiu na violação de todas as esferas individuais e coletivas em prol de um ideal de progresso e de eugenia, para o qual a segregação racial se tornou uma justificativa nobre, científica e necessária. Jamais ignorei essas questões e mais tantas outras que podem ser desdobradas a partir do tema da “interioridade”. Nosso foco, porém, foi estudar detidamente o pensamento de um autor específico, Walter Benjamin, assim como exercitar o nosso próprio pensamento ao tentar construí-lo de maneira autônoma e independente, ousando andar com as próprias pernas, dizer com as próprias palavras, pensar com as próprias ideias. Ainda que venham de outros lugares, outras cabeças e bocas. Por isso a importância de nos debruçarmos estritamente sobre a visão de mundo burguesa, atravessada pela noção de interioridade por todos os poros do tecido social, como aparece ao longo da obra de Benjamin, sobretudo nos textos da década de 1930: é a visão da classe dominante que pretende falar em nome de todas as outras classes, num pretensão discurso universal, cuja finalidade é manter sua posição de poder e expandir o espectro de seu domínio. A noção de interioridade que se expressa concretamente no *intérieur* burguês do século XIX e na forma tradicional do romance, como analisadas no presente trabalho, aparece como imagem e experiência social das contradições de uma visão de mundo que se autointitula a única visão possível.

² No trabalho das *Passagens*, o termo “mito” se refere à contínua dominação da natureza, dos animais e da humanidade em nome do progresso histórico automático, o que só pode ter como resultado a catástrofe, da qual esse próprio processo de violência sistemática se nutre. Benjamin procura confrontar e destruir toda teoria mítica da história, independente da sua forma de manifestação. Em suma, o projeto das *Passagens* visa “dissolver a mitologia no espaço da história”, o que “só pode acontecer através do despertar de um saber ainda não consciente do ocorrido” (BENJAMIN, 2009, N 1, 9, p. 500).

Dito isso, a partir da relação entre arte e experiência, mais especificamente a partir da arquitetura de interiores e do gênero romance do século XIX, propomos o seguinte itinerário: na primeira parte, procuraremos investigar a relação entre interioridade e experiência, tematizando a questão do declínio da *Erfahrung* e da arte de contar histórias em relação à ascensão da *Erlebnis* e do romance na modernidade, bem como o declínio da dimensão coletiva da memória em relação ao esquecimento do passado em nome da mitologia do progresso. A figura do contador de histórias e a figura do romancista serão analisadas enquanto imagens-sintoma da transformação histórico-social que levou à emergência da noção de interioridade. Também propomos estabelecer uma distinção entre dois grupos que disputaram os rumos da cultura no final do século XIX e começo do XX, contrapondo a “cultura burguesa do interior”, expressão da classe burguesa dominante, ao fenômeno da “nova barbárie”, grupo composto por intelectuais e artistas que surge a contrapelo e rompe com o ciclo mítico da dominação burguesa, para a qual a noção de interioridade consiste numa das imagens paradigmáticas do mito do progresso.

Na segunda e última parte, aprofundaremos a relação entre interioridade e modernidade, enfatizando o duplo processo de interiorização que ocorre na Paris do século XIX, onde a invenção do *intérieur* burguês é necessariamente correlata à invenção da interioridade burguesa, um ideal de sua identidade enquanto classe dominante tanto quanto fundamento de seu mundo privado, “interior” e particular. Para investigar esse duplo processo de interiorização, tanto psicológica quanto espacial, desdobramos, primeiro, o conceito de rastro/vestígio/marca (*Spur*), a partir da premissa de que há um desaparecimento dos vestígios do indivíduo em meio à multidão da grande cidade. Na sequência, investigamos o amplo conceito de fantasmagoria para adentrar as especificidades do fenômeno da “fantasmagoria do interior”, uma forma de fantasmagoria própria da noção de interioridade, que se expressa, por exemplo, no *intérieur* burguês, na forma do romance tradicional e na arquitetura do *Jugendstil*. A cidade de Paris do século XIX será compreendida como espaço de imagens do sonho coletivo, sempre tensionada pelas forças do mito e da utopia. Por último, arriscamos confrontar a fantasmagoria com uma reflexão sobre o olhar e a prática alegórica do colecionador e do *flâneur*, uma forma de resgatar as forças utópicas recalçadas pelo mito no inconsciente coletivo, rompendo com o véu da fantasmagoria para assim suscitar lampejos de um possível “despertar histórico”.

1 - INTERIORIDADE E EXPERIÊNCIA



Eugène Atget, Fireplace, Hôtel Matignon, antiga embaixada austríaca, 57 rue de Varenne, 7th arrondissement 1905. Fonte: Art Gallery NSW.

1.1 - *Erfahrung*: experiência e memória coletiva

Diante da irreversibilidade do passado, a memória é um meio que oferece a possibilidade de superar a distância que o separa do presente. Um meio que, como bem percebeu Walter Benjamin, além de recordar o que foi esquecido, acaba por ampliar a experiência presente, o que revela um vínculo indissociável existente entre memória (*Gedächtnis*) e experiência (*Erfahrung*). Notamos que, no caso das sociedades artesanais do ensaio *O contador de histórias* (1936), por exemplo, este processo de rememoração do passado é dado de maneira orgânica a partir do espaço social e coletivo da contação de histórias. Nele, para contador e ouvinte, a memória coletiva e a memória individual se interpenetram, ou melhor, se fundem, tão intimamente quanto eles alternam seus papéis. Para que a memória vingue em sentido pleno e, com ela, a experiência, é necessário, porém, que certas condições sejam contempladas: primeiro, uma certa temporalidade, que Benjamin chama de “artesanal”,

cuja lenta construção de camadas “muito profundas” a partir de “um estado de distensão”, próprio do “tédio” (*Langeweile*), possibilita a maturação da experiência e a manutenção da memória coletiva; a outra condição necessária, indissociável da primeira, é que essa temporalidade “artesanal” é comum a várias gerações, sendo retomada e construída continuamente, enquanto tradição compartilhada, pela palavra passada de pai para filho. A palavra comum é, assim, a base de sentido para práticas sociais e visões de mundo coletivas, a partir de um referencial e de um imaginário histórica e socialmente compartilhado. Vejamos como se constitui esse processo, tendo em vista que, para Benjamin, o declínio da experiência e da memória coletiva são concomitantes a um profundo processo de interiorização característico da modernidade.

O parágrafo inicial do fragmento *Experiência e pobreza* de 1933 apresenta uma imagem da função elementar exercida pela arte de contar histórias enquanto base histórica e social de uma concepção ampla e coletiva de experiência (*Erfahrung*). O texto começa com uma narração lendária (já presente em Esopo) e procura apresentar como poderíamos nos tornar “ricos” em termos de experiência: um pai, no leito de morte, revela aos seus três filhos que há um tesouro escondido em seu vinhedo, e que, para encontrá-lo, eles deveriam trabalhar sem folga, cavando e revirando a terra. Os filhos se põem a trabalhar, obedecendo o conselho do pai. Porém, não encontram nenhum tesouro, apesar da boa safra que conquistaram após dias e dias de labuta. A riqueza, então reconhecem eles, não provém de nenhum tesouro, mas da experiência transmitida pelo pai moribundo: “Só então compreenderam que o pai lhes havia transmitido uma certa experiência: a felicidade não está no ouro, mas no trabalho” (BENJAMIN, 1985, p. 195). Essa imagem concentra em si, por um lado, a dimensão do saber prático presente na contação de histórias: o potencial emancipatório de uma experiência que, se ampliada de seu âmbito individual para o amplo âmbito coletivo, torna-se “rica”, pois consiste na inserção e na orientação prática em relação ao contexto em que se vive — “não o ouro, mas o trabalho”; por outro, permite identificar seu contrário, seu empobrecimento, a impossibilidade de transmissão e manutenção da experiência graças a um enfraquecimento da memória, o que ocorre, segundo o diagnóstico benjaminiano, com a chegada da modernidade, quando a experiência acaba aprisionada ao âmbito individual, perdendo assim sua ligação com o coletivo e a tradição.

Tendo como pano de fundo a passagem da pré-modernidade para a modernidade, e considerando que formas artísticas — nesse caso, o gênero épico, patrimônio da tradição oral — moldam tanto quanto são moldadas por contextos históricos, Benjamin identifica no declínio da arte de contar histórias o sintoma do declínio de uma forma de experiência em sentido pleno,

isto é, pré-moderna e tradicionalmente compartilhada (a *Erfahrung*³), cujo fundamento social reside na memória coletivamente viva dessa tradição. O declínio da experiência é acompanhado, assim, pelo declínio da arte de contar histórias e pelo esvaziamento da palavra comum e unificadora, que será confrontada com a radical fragmentação da modernidade. O advento das máquinas, incluindo o maquinário bélico, ao mesmo tempo que representa, por um lado, a promessa de progresso da humanidade, firma, por outro, os fundamentos de sua autodestruição. Essa contradição entre civilização e barbárie traz à tona a violência inerente ao processo histórico enquanto luta de classes, que é também a contra-imagem de uma modernidade que projeta-se com os adornos da bela aparência, como se sua constituição não fosse fruto da história, mas obra da natureza: não há progresso que vingue sem deixar, por onde passa, uma coleção de catástrofes, assim como não há experiência que vingue sem o cultivo da memória. A memória seria, então, um meio para a exploração do passado, “é o meio através do qual chegamos ao vivido, do mesmo modo que a terra é o meio no qual estão soterradas as cidades antigas” (BENJAMIN, 2013, p. 101), escreve Benjamin no fragmento *Escavar e recordar*. As cidades antigas do passado, que jazem sob a terra a ser escavada, permanecem vivas, para o contador de histórias e para a comunidade de ouvintes, através da imanência da memória, que faz da tradição uma morada. Nesse sentido, o contador de histórias revolve a terra da memória como os filhos do moribundo à procura do ouro oculto no vinhedo.

Assim, o enfraquecimento da memória e, com isso, o declínio da experiência, consistem na perda de eficácia do único meio capaz de reconectar tempos heterogêneos, o passado e o presente. A forma de manifestação concreta e pré-moderna, que revela sua dimensão coletiva, é a contação de histórias, uma forma artesanal de comunicação, cuja tecitura se dá num “estado de distensão” característico do sonho, acessado pela memória, a mesma que une contador e ouvinte na recordação do passado. Segundo Lukács, em *Teoria do romance*, a forma épica seria característica de culturas fechadas em uma totalidade orgânica e imanente, para a qual a épica corresponderia perfeitamente como modo de expressão. “Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio”, escreve Lukács, evocando na sequência a imagem da “casa”, da “luz” e do “fogo” para ilustrar como a relação pré-moderna entre sujeito e objeto é baseada numa imanência de sentido entre linguagem e natureza, uma relação de pertencimento e ao mesmo tempo de autenticidade em relação ao espaço social e histórico em

³ “A palavra *Erfahrung* vem do radical *fahr* - usado ainda no antigo alemão no sentido literal de percorrer, de atravessar uma região durante uma viagem. Na fonte da verdadeira transmissão da experiência, na fonte da narração tradicional há, portanto, esta autoridade que não é devida a uma sabedoria particular, mas que circunscreve o mais pobre homem na hora de sua morte” (GAGNEBIN, 2013, p. 58).

que se habita — “o mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo” (LUKÁCS, 2007, p. 25).

Esse pressuposto — o da organicidade e imanência das sociedades artesanais pré-modernas, bem como seu desaparecimento do mundo moderno — é compartilhado por Benjamin ao considerar a relação entre memória e experiência. Porém, é ao se deter sobre a dimensão coletiva da memória, o solo fértil no qual a experiência em sentido pleno vinga, que seu diagnóstico sobre a crise do vínculo tradicional entre indivíduo e coletivo adquire contornos próprios: pautada pela transmissão, de geração em geração, de um saber elaborado à medida que era recordado e atualizado, a cadeia da tradição é interrompida quando a rede de transmissão perde sua efetividade, fazendo com que o mundo experienciado por uma geração se torne irreconhecível para a geração seguinte. A modernidade, nesse sentido, inaugura uma ruptura com o passado e instaura uma crise dos moldes tradicionais de experiência, memória e expressão cultural. O sintoma desse processo estaria na perda da dimensão coletiva em prol de uma radicalização do individual, o que altera profundamente a estrutura tradicionalmente consolidada dessas categorias: ao invés da memória duradoura, cultivada pelas histórias transmitidas de geração em geração como experiência, o silêncio, o “choque” e a vivência individual marcam a destruição sem precedentes de um passado que deixa de ser rememorado para ser esquecido.

A imagem, em *O contador de histórias*, dos combatentes que retornaram da primeira grande guerra “não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável”, ilustra bem este processo. Para além dos efeitos traumáticos oriundos do campo de batalha, a “violência” e o “trauma” não seriam exclusividades da guerra, mas sim traços constitutivos do processo histórico que tange a passagem da pré-modernidade para a modernidade, do qual decorre uma profunda transformação nas condições de possibilidade da experiência. A guerra seria, nesse sentido, uma maximização daquilo que perpassa a banalidade cotidiana da vida moderna: viver nos grandes centros urbanos, nas metrópoles, significa lidar com os “choques” advindos da enorme quantidade de estímulos externos, dos quais pouco se assimila e se incorpora à experiência do indivíduo. O “choque” rompe assim com os dados históricos acumulados na memória, rompendo, com isso, com uma experiência que transcende o âmbito individual para tornar-se coletiva. O que é externo já não mais constitui a experiência, mas choca, confronta, agride, repele, violenta. O indivíduo moderno já não se sente mais em casa: num cenário em constante transformação, como no caso das grandes cidades, o mundo já não lhe parece mais

familiar, reconhecível, no qual experiências alheias serviam de parâmetro adequado para orientá-lo no espaço social. Pelo contrário, o mundo moderno está muito mais próximo, para o habitante das grandes cidades, do estranho e do infamiliar, gerando uma espécie de desterro na própria terra em que se vive, e em relação à qual predomina o sentimento de perplexidade e desorientação.

Quando a tradição já não fornece mais as coordenadas necessárias para habitar o mundo ao redor, como no caso da modernidade, ao indivíduo resta a solidão, o isolamento, a incomunicabilidade. Com isso, inaugura-se um profundo processo de interiorização, concomitante ao declínio e ao esvaziamento da experiência e da memória, isto é, sua limitação ao âmbito estritamente individual. A imagem dos soldados que voltavam da guerra mais pobres em experiência comunicável é escolhida por Benjamin para apresentar esse processo como traço distintivo da vida moderna (interiorização, isolamento e solidão), bem como para dar proporção ao impacto gerado pelo progresso tecnológico, o mesmo que possibilitou a Primeira Guerra Mundial a atingir níveis de destruição em massa nunca antes vistos. Por um lado, os soldados sentiam a necessidade de contar aquilo que lhes ocorrera na guerra, mas esbarravam, na tentativa de formular o ocorrido, no silêncio de sua própria incomunicabilidade, a incapacidade de lidar com o trauma historicamente vivido; por outro lado, como também não poderiam resignar-se completamente no silêncio e calar-se diante do que lhes aconteceu, caso arriscassem um balbúcio, na tentativa de narrar a conhecidos e desconhecidos, o que encontravam era indiferença, pois já não há tempo para a escuta, nem existe mais, ao nosso redor, uma comunidade de ouvintes. Sigo, aqui, a análise de Jeanne Marie Gagnebin em seu livro *História e Narração em Walter Benjamin*:

Renunciar a contar e a transmitir, mesmo por falta de palavras ou por excesso de dor, significaria, de uma certa maneira e sem querê-lo, pactuar com a ignomínia. Há, portanto, que obrigar-se a falar e a escrever, como faz Primo Levi, que começa seu manuscrito em Auschwitz, usando folhas que ele está pronto a destruir a cada instante, e isso apesar deste sonho renitente — ou talvez, muito mais por causa dele — que muitos de seus companheiros, ‘talvez.. todos’ têm cada noite: o sonho com a volta para casa, com a felicidade intensa de contar a seus próximos o horror vivido e passado e depois, de repente, a consciência de que ninguém escuta, de que os auditores levantam e vão embora, indiferentes (GAGNEBIN, 2013, p. 109).

“Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos”, de repente, com a velocidade de um relâmpago, escreve Benjamin, “se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano” (BENJAMIN, 1985b, p. 198). O

“frágil e minúsculo corpo humano”, que nada pode contra a bomba que a ameaça cair do céu, tampouco contra as máquinas que se avizinham, familiares, entre nós, como “provas” de um novo mundo em progresso, é muito diferente daquele corpo inserido no seio de uma tradição, preservada pela memória coletiva, para a qual o contador de histórias é uma espécie de guardião. Pois “frágil e minúsculo” se sente o habitante da Paris do século XIX, que, diante das violentas e radicais transformações do espaço urbano, oscila entre o sonho de realização de seus desejos mais urgentes e o sentimento cotidiano de perplexidade e desorientação. O célebre verso de Baudelaire no poema “O Cisne” de *As Flores do Mal* expressa bem o impacto dessas transformações velozes e violentas do século XIX, cuja impossibilidade de assimilação gera sentimentos de medo e inquietação no cidadão moderno: “Paris é outra (a forma das cidades muda mais rápido, bem mais, que um coração mortal)” (BAUDELAIRE, 2019, p. 273). O tempo da memória e da experiência em sentido pleno é, portanto, o mesmo da contação de histórias: ele mimetiza o ritmo lento da própria natureza, não o ritmo das máquinas que mobilizam o progresso industrial. Nesse ritmo alucinatório, ou seja, quando não há mais o tempo “artesanal” em que, pela via da memória, o passado pode ser construído e atualizado como experiência, a partir de um saber tradicionalmente acumulado, a arte de contar histórias se dilui, com ela a comunidade de ouvintes e a arte da escuta, e o silêncio que se instaura sobre o fosso aberto entre indivíduo e coletivo encontra sua expressão máxima na forma do romance tradicional e na arquitetura de interiores, ambos do século XIX.

O processo de declínio da memória e da experiência, portanto, é analisado por Benjamin sempre a partir de uma relação dicotômica e dialética com o processo de espalhamento da modernidade, no qual a memória e a experiência perdem sua dimensão coletiva. Com isso, outra forma de memória e de experiência emergem dessa perda, limitadas ao âmbito estritamente individual, o que acentua no indivíduo os sentimentos de solidão e indiferença. Quando a experiência deixa de incorporar os dados externos conservados na memória e transmitidos pelo contador de histórias, o indivíduo destaca-se da coletividade, e tudo aquilo que outrora pertencia à esfera “pública” acaba adentrando a esfera “privada”: seu mundo particular torna-se um grande “refúgio” contra a hostilidade banal da grande cidade. Nesse sentido, surge com a modernidade uma específica noção de interioridade, que emerge desta crise da tradição baseada na palavra passada de pai para filho, palavra comum que interliga indivíduo e coletivo. A tradição perde, então, autoridade e efetividade, de modo que a modernidade passa a ser vista como um território novo, em construção, quase como uma “tábula rasa”, pois antes dela não há nada além do esquecimento do passado. Mas antes de avançarmos em direção à modernidade, seria interessante delinear melhor a figura do contador

de histórias, figura que se esvai junto ao processo de dissolução da dimensão coletiva da memória e da experiência.

1.2 - A figura do contador de histórias

Em *O contador de histórias* (1936), a figura do contador de histórias, inicialmente associada aos “representantes arcaicos” do marinheiro e do agricultor, começa a adquirir um contorno mais nítido quando Benjamin sintetiza essas duas categorias numa terceira, a do artesão como membro do “sistema corporativo medieval”. A referência às antigas práticas desse sistema, que exigia dos aprendizes mais avançados que passassem anos migrando de uma região a outra, ao estilo do marinheiro comerciante, e exigia do mestre que, por sua vez, encarnasse o papel do agricultor sedentário, conservando e recontando as histórias do passado, enfatiza a centralidade do poder da palavra num período pré-capitalista, capaz de superar distâncias espaciais e temporais. Seja levando uma história de sua terra para uma região desconhecida ou trazendo do desconhecido uma nova história para sua terra, seja recontando, ao redor da fogueira, as mesmas histórias, geração após geração, o contador de histórias é como um guardião da memória e da experiência coletiva.

Sobre este ensaio de 1936, vale lembrar que o subtítulo, “Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, não cumpre o que promete: em vão o leitor procura pela presença de Leskov durante a leitura, pois a função designada ao escritor russo é meramente ilustrativa. Segundo Benjamin, Leskov estaria “à vontade tanto na distância espacial quanto na distância temporal” (BENJAMIN, 1985b, p. 199) e conservaria, em plena modernidade, na contramão do esperado, características próprias do contador de histórias: “o saber que vinha de longe — do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição —, dispunha de uma autoridade que era válida mesmo se não fosse controlável pela experiência” (*Ibid*, p. 202-203). A autoridade do contador de histórias e da tradição transmitida por ele transformam a distância espacial e a distância temporal em obstáculos superáveis pela palavra. A *Erfahrung*, então, estaria inscrita numa temporalidade compartilhada, retomada na continuidade da palavra transmitida de pai para filho (um elo geracional, “como se fossem um anel”), como no exemplo anterior de *Experiência e pobreza*. A expressão máxima dessa experiência ampla e coletiva estaria na palavra do “moribundo”, que, à maneira dos representantes arcaicos, adquire o status de suprema autoridade por confrontar, na partilha da intimidade e no limiar da morte, o nosso mundo vivo e familiar com aquele outro mundo desconhecido e distante, ainda que comum a

todos — “a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade” (*Ibid*, p. 208).

Se, por um lado, a autoridade do contador de histórias permitia que as histórias fossem não apenas lidas ou ouvidas, mas seguidas e incorporadas à experiência dos ouvintes, por outro, a contação de histórias entra em declínio justamente porque seus fundamentos já não correspondem às exigências da racionalidade instrumental moderna, o que configura a perda de autoridade por parte do contador. Com o apogeu do desenvolvimento técnico, a distância temporal e a distância espacial passam a ser dominadas pela precisão e pelo refinamento das técnicas modernas de medição, e não mais pela autoridade de uma palavra comum, transmitida pelo contador de histórias que, genuinamente, era capaz de transpor essas distâncias, acessando, pela via da memória, experiências alheias à sua. Leskov, que “está à vontade tanto na distância espacial quanto na distância temporal”, seria um exemplo de narrador que conservaria essa facilidade de superar distâncias em plena modernidade. Mas vale lembrar que o original alemão evoca uma imagem clara⁴: não é que Leskov esteja “à vontade” nessas distâncias, mas “em casa”, ou seja, o pressuposto de Benjamin é de que o contador de histórias, suas narrativas e os ouvintes estariam “em casa” por contarem com um sistema seguro, conhecido e familiar de referências. Ao apresentar como a dimensão prática da narrativa tradicional está baseada numa experiência coletiva e comum, a imagem do pai moribundo (uma das faces do contador de histórias) sintetiza a autoridade da palavra transmitida de boca em boca: quem conta transmite um saber, que os ouvintes poderão aproveitar para orientar-se no mundo. São coisas que, nos dias de hoje, diz Benjamin, soam estranhas para nós, já que isso não nos é comum, dado o isolamento de cada um em seu mundo privado. Para esse mundo não há orientação, não há conselho, nem mesmo a elaboração dos problemas mais urgentes é possível, pois os problemas mais urgentes são certamente coletivos. Há, isso sim, perplexidade diante de um mundo estranho e hostil, que incide sobre nós, modernos, e nos crava o estigma da incomunicabilidade.

Assim, o contador de histórias é alguém “que sabe dar conselhos” (*Ibid*, p. 200), seja na forma de um provérbio, de uma advertência ou de uma moral. O conselho, porém, não quer dizer uma intervenção externa na vida de outrem, não é um esquema ou um manual de regras

⁴ Quem expôs a questão acerca da tradução desse trecho para o português foi Georg Otte no ensaio “Vestígios da experiência e índices da modernidade: traços de uma distinção oculta em Walter Benjamin”. In: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime (Org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012. No texto original consta: “Lesskow ist in der Ferne des Raumes wie der Zeit zu Hause” (Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows, em *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1974-1987, p. 441, v. II-2. O texto de Otte é fundamental para o desenvolvimento dos argumentos da presente pesquisa.

para vida, ele está mais para “fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada” (*Ibidem*). Destaca-se, então, a inserção do contador de histórias e da comunidade de ouvintes num fluxo narrativo comum e vivo, num mesmo conjunto de códigos culturais, pois a história continua a partir de propostas e sugestões de um fazer conjunto, a partir de suas faltas e suas lacunas, abertas para serem exploradas. Eles estão “em casa” em sua atividade: as histórias são retiradas de um ambiente e reinseridas em outro pelo trabalho “artesanal” do contador de histórias, que “preza por uma ambientação segura”, cuja chance de ser bem-sucedida depende do vínculo dessa história com uma “experiência universal”, comum e coletiva, onde todos partilham das mesmas referências — é uma adaptação, nada que altere o cerne da narrativa, que “consiste na articulação de um enigma” (OTTE, 2012, p. 64).

Um enigma que orienta. Se a relação entre contação de histórias, memória e experiência mantém a tensão existente entre o particular e o universal, isso só pode acontecer por conta de seu caráter enigmático: “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1985b, p. 201). Poderíamos dizer que a contação de histórias procura expressar a experiência humana em todos os seus mistérios, sem explicação nem solução, de modo que seu sentido nunca se fecha, seu potencial semântico nunca se esgota, o que só ocorre no “aqui e agora” mesmo da contação:

O conselho só pode ser, portanto, dado se uma história conseguir ser dita, colocada em palavras, e isso não de maneira definitiva ou exaustiva, mas, pelo contrário, com as hesitações, as tentativas, até as angústias de uma história “que se desenvolve agora”, que admite, portanto, vários desenvolvimentos possíveis, várias sequências diferentes, várias conclusões desconhecidas que ele pode ajudar não só a escolher, mas mesmo a inventar, na retomada e na transformação por muitos de uma narrativa à primeira vista encerrada na sua solidão. (...) Mas Benjamin no-la dá (essa definição de conselho), não esqueçamos, para explicar a impossibilidade contemporânea de receber ou dar conselhos, essa *Ratlosigkeit* (“desorientação”, “falta de conselho”). (...) O fio “entretecido na matéria da vida” se rompeu, conselho e sabedoria fazem falta (GAGNEBIN, 2013, p. 63-64).

Por isso ela é capaz de “suscitar espanto e reflexão” (BENJAMIN, 1985b, p. 201), mesmo depois de muito tempo, como no caso do conto de Heródoto que Benjamin utiliza como exemplo. As histórias contadas oralmente não seguem uma lógica linear e causal, como no caso do romance tradicional. Em oposição ao romance e à informação jornalística, elas podem gerar espanto e reflexão justamente por carecerem de uma lógica homogênea e definitiva, mantendo-se como uma imagem aberta para ser interpretada e atualizada de várias maneiras, mas nunca esgotada, explicada (como a informação) ou reduzida a um “enredo” (como o romance), cujo

desfecho visa fechar a trama desenvolvida. Cito o exemplo de Heródoto usado por Benjamin, onde nada é explicado, apenas sugerido:

Leskov frequentou a escola dos Antigos. O primeiro narrador (contador de histórias) grego foi Heródoto. No capítulo XIV do terceiro livro de suas *Histórias* encontramos um relato muito instrutivo. Seu tema é Psammenit. Quando o rei egípcio Psammenit foi derrotado e reduzido ao cativeiro pelo rei persa Cambises, este resolveu humilhar seu cativo. Deu ordens para que Psammenit fosse posto na rua em que passaria o cortejo triunfal dos persas. Organizou esse cortejo de modo que o prisioneiro pudesse ver sua filha degradada à condição de criada, indo ao poço com um jarro, para buscar água. Enquanto todos os egípcios se lamentavam com esse espetáculo, Psammenit ficou silencioso e imóvel, com os olhos no chão; e, quando logo em seguida viu seu filho, caminhando no cortejo para ser executado, continuou imóvel. Mas, quando viu um dos seus servidores, um velho miserável, na fila dos cativos, golpeou a cabeça com os punhos e mostrou os sinais do mais profundo desespero” (*Ibid*, p. 203-04).

O contador de histórias, como um guardião da tradição, mantém sua autoridade justamente por conta de suas histórias carecerem de lógica interna (por conta de sua forma centrada na oralidade), o que é muito diferente da relação causal e lógico-racional estabelecida pela forma do romance tradicional, em termos de desenvolvimento narrativo. Esse caráter inexplicável é também o que constitui o enigma característico da contação de histórias unificando, na lapidação artesanal da imensa matéria narrável, a ligação secular entre mão e voz, gesto e palavra. Entretanto, não se trata necessariamente de estar em posição privilegiada numa determinada hierarquia social, pois uma situação específica, como o momento da morte, pode legitimar essa autoridade, “que mesmo um pobre diabo possui ao morrer” (*Ibidem*). Se na modernidade, ressalta Benjamin, as pessoas passaram a ser retiradas de seu ambiente familiar para morrer em hospitais ou asilos, antecipando assim sua ausência, o que ocorria no período pré-capitalista era, por sua vez, uma intensificação de sua presença, como se sua vida chegasse, na verdade, no auge e não no fim. Como a morte era um “episódio público”, o que o moribundo podia dizer nesse momento excepcional permitia tanto uma superação da distância entre o público e o privado quanto uma superação da distância entre vida e morte. A imagem do moribundo é significativa porque expressa o caráter enigmático que está no cerne da contação de histórias: suas palavras, as últimas, ou serão conservadas na memória do ouvinte ou serão esquecidas para sempre, mas, seja como for, não serão solucionadas nem explicadas. As histórias são contadas e memorizadas porque desafiam, incomodam, instigam reflexão e espanto nas gerações posteriores, que, ao se questionarem sobre os mistérios narrados, as conservam. Quando Benjamin diz que “Heródoto não explica nada”, sua intenção parece ser a de reiterar o caráter enigmático e misterioso das narrativas tradicionais, essas histórias sempre abertas que acabam gerando até hoje tentativas de explicação que se relativizam e se

complementam mutuamente, mas que não excluem umas às outras. As histórias do contador seriam como a semente de trigo, que conserva sua força germinativa mesmo depois de séculos e “depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (*Ibidem*).

É pela carência de coesão interna que, paradoxalmente, as narrativas tradicionais adquirem um valor positivo, pois elas contemplam uma experiência marcada também por lacunas e rupturas, assegurando sua integração a um determinado ambiente social. A essas inconsistências próprias da contação de histórias correspondem uma ordem social mediada pelo inconsciente, característica do mundo onírico, o que leva Benjamin a apresentar o ato de narrar como resultado de uma espécie de transe, marcado pelo ritmo sempre igual do processo de produção artesanal e pelo “tédio” ou pelo “ócio” gerado por esse processo. A coletividade é, então, colocada em relação à natureza, pois os fundamentos culturais (artesanamente construídos) aparecem como continuação dos processos naturais (como as sementes de trigo), ideia que Benjamin remete a Paul Valéry quando comenta o sucessivo aperfeiçoamento advindo do caráter cíclico das narrações. Por isso a associação com a figura do artesão é central para compreender a figura do contador de histórias: ele é alguém que está, de certa maneira, afastado da natureza, pois produz artefatos, objetos artificiais que não são gerados naturalmente, mas que, a seu modo, aproxima-se dela, pois o trabalho artesanal compartilha de um conceito de tempo válido para ambos: o “tédio” e o ritmo lento do trabalho artesanal configuram as condições de possibilidade da contação de histórias, que necessita de tempo para, assim como o crescimento e o amadurecimento no mundo natural, florescer involuntariamente num ambiente de suposta distensão temporal, uma espécie de lentidão generalizada (o mundo pré-moderno adquire em Benjamin essa imagem dialética que emerge para chocar e tensionar a imagem infernal do mundo moderno). Era o tempo em que “o tempo não contava”, em oposição ao tempo moderno, onde ninguém mais cultivava “o que não pode ser abreviado”, como escreve Benjamin a partir de uma reflexão de Valéry (*Ibidem*, p. 206).

A comunidade entre vida e palavra pressupõe como fundamento histórico a organização pré-capitalista do trabalho, sobretudo o trabalho artesanal. É pelo artesanato, conforme seu ritmo lento e orgânico, em oposição ao ritmo compulsório do trabalho industrial, e por conta de seu caráter universalizante, em oposição ao caráter fragmentário do trabalho em cadeia, que a possibilidade de uma sedimentação progressiva das diversas experiências e de uma palavra unificadora pode se concretizar. Pois se o tempo não conta, ainda há, portanto, tempo para contar. A alegoria do contador de histórias como artesão é um recurso rico, e por isso Valéry fala em marfins e pedras preciosas, pois se trata de um artesão especializado. Não é apenas o oleiro, o marceneiro ou o tecelão. A diferença do artesão especializado para estes outros, além

do alto nível de habilidades e conhecimentos, estaria na “dedicação demorada a uma peça única” (OTTE, 2012, p. 67). Não seria o caso de listar e categorizar essas diferenças ou contextualizar cada figura em seu ofício. Benjamin procura imobilizar uma imagem que expressa os traços profundamente históricos de um momento em que “intercambiar experiências” era possível: a imagem do contador de histórias diante de seus ouvintes, ao redor de uma fogueira, no cair da noite. Nesse sentido, o contador de histórias e o artesão compartilham de uma mesma preocupação: fazer com que seu objeto se sinta “em casa”, como uma pedra preciosa é encaixada precisamente num lugar definitivo. Tanto “objeto” quanto “sujeito” (narradores e ouvintes) estão “em casa”, em seu ambiente familiar e habitual, devidamente encaixados dentro do contexto de sua tradição.

Por isso a narrativa é uma “forma artesanal de comunicação”: ela não pretende transmitir o “puro em si” da coisa em sua imediatidade, como faz a informação jornalística, mas sim mergulhar “a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1985b, p. 205). Isso pressupõe que tanto o contador de histórias quanto o ouvinte tecem em conjunto a história narrada, cultivando o dom de ouvir e de contar, os quais só podem sobreviver nas condições de lentidão orgânica dos tempos pré-modernos. “Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido” (*Ibidem*). Na modernidade essa rede é desfeita. Época do ensimesmamento radical, em que as condições de existência mudam de maneira tão rápida e violenta que sua assimilação pela palavra se torna impossível, na qual o ritmo acelerado da metrópole e do trabalho industrial, sob o signo do progresso e da novidade, opõem-se frontalmente ao contexto em que memória e experiência podiam existir em sentido amplo, isto é, para além do âmbito individual.

1.3 - *Erlebnis*: vivência de choque e interiorização

O processo de declínio da experiência e da memória em sentido pleno se instaura, na passagem da pré-modernidade para a modernidade, a partir da perda de efetividade de sua dimensão coletiva. Nesse caso, o desaparecimento da figura do contador de histórias emerge como sintoma dessa transformação, evidenciando uma mudança na concepção tradicional dos vínculos entre história, indivíduo e coletivo. Essa temática, analisada por nós, até então, a partir do ensaio *O contador de histórias* de 1936, é também o ponto central dos ensaios de Benjamin

sobre Baudelaire, assim como de seu inacabado trabalho das *Passagens*, nos quais procura mapear uma imagem da modernidade que emerge tanto da obra do poeta francês quanto dos fragmentos culturais da cidade de Paris do século XIX. Assim, aos pares conceituais “memória” (*Gedächtnis*) e “experiência” (*Erfahrung*), como traços característicos da pré-modernidade, Benjamin opõe os pares “esquecimento” e “vivência” (*Erlebnis*), próprios da modernidade, cuja base conceitual reside no conceito de “choque”. Esse movimento é fundamental para os fins de nossa pesquisa: apresentar, na primeira parte, como a filosofia da experiência histórica de Benjamin pressupõe a emergência de um profundo processo de interiorização na modernidade; e, na segunda, como consequência da primeira, investigar como esse processo de interiorização se dá num duplo movimento, tanto espacial quanto psicológico, e se manifesta concretamente com o surgimento do *intérieur* burguês no século XIX e com a consolidação da consciência como escudo contra os “choques” cotidianos da metrópole.

A noção de que o choque é o núcleo formal da experiência moderna aparece no ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire* de 1939, a partir de um itinerário próprio e heterodoxo: a insuficiência da filosofia tradicional em responder efetivamente às questões acerca da experiência histórica leva Benjamin a recorrer a fontes muito distintas, como a poesia de Baudelaire, *Em busca do tempo perdido* de Proust e à teoria psicanalítica de Freud, para então realizar sua reflexão crítica acerca do estatuto da experiência e da memória na modernidade. Benjamin recorre à uma descoberta freudiana específica, extraída do texto de 1920, *Além do princípio do prazer*, em que o conceito de choque aparece em relação à noção de que a consciência é um escudo que protege o indivíduo de estímulos externos, energias excessivas provenientes de fora (choques), de modo que a contraposição proposta por Freud entre memória e consciência, se torna, para Benjamin, um sintoma da radical transformação na estrutura da experiência histórica ocorrida na modernidade. Vale dizer que Benjamin não realiza uma leitura detida e rigorosa do texto de Freud, mas se apropria livremente do material psicanalítico para, a partir dele, percorrer outros caminhos, os seus próprios caminhos, desfocando dos traumas do “sujeito” para lançar luz sobre os choques traumáticos oriundos do âmbito da história coletiva. Benjamin desenvolve a correlação entre memória e consciência estabelecida por Freud sob a perspectiva de uma crítica da cultura, deixando de lado alguns pontos da teoria freudiana para executar seu próprio projeto, como no caso da indistinção entre o conceito de “choque” e de “trauma”, que diz mais respeito à apropriação feita por Benjamin do que a uma formulação propriamente freudiana. Segundo Sérgio Paulo Rouanet, “Benjamin não distingue entre o acontecimento não-traumático, aparado pelo *Rezschutz* e incapaz de provocar choques, e o acontecimento traumático, que força essas barreiras protetoras, produzindo o choque”, pois,

para Benjamin, “toda excitação que colide contra a barreira, sendo por ela recusada, provoca esse choque, o que é manifestamente alheio às intenções de Freud” (ROUANET, 1981, p. 74).

O retorno a Freud é necessário, segundo Benjamin, para encontrar uma definição mais substancial do conceito de experiência, a partir da hipótese do “choque”: a cisão entre memória e consciência implica num estímulo excessivo da segunda em relação a um apagamento da primeira, de modo que essa oposição se torna latente quando a memória mais intensa e duradoura é compreendida como aquela que permanece afastada da dimensão consciente, ou seja, aquela que se mantém no nível do inconsciente e do involuntário — fora de alcance, fora de controle. *Em busca do tempo perdido* de Proust é, então, posto em relação à hipótese de Freud: ainda que o ápice do retraimento coletivo seja visto na literatura, especialmente na forma do romance tradicional e do *intérieur* burguês do século XIX, é pela forma do texto de Proust que Benjamin encontra a crítica imanente que retoma, pela via histórica, a relação decisiva entre memória e experiência, acrescentando uma nova dimensão ao problema: o inconsciente. “A imagem de Proust é a mais alta expressão fisionômica que a crescente discrepância entre poesia e vida poderia assumir” (BENJAMIN, 1985c, p. 36-37). A distinção proustiana entre uma forma de memória independente da vontade (a memória involuntária), em oposição à memória voluntária, tutelada pela consciência, estando esta limitada a transmitir informações sobre o que se passou sem reter nenhum traço disso, produzindo imagens vazias, que não podem ser incorporadas à experiência:

Na passagem em que constata a pobreza e a falta de profundidade das imagens que a *memória voluntária* lhe traz de Veneza, Proust escreve que à simples menção da palavra “Veneza” esse mundo de imagens lhe parece tão insípido como uma exposição de fotografias. Se virmos como traço distintivo das imagens que emergem da *memória involuntária* elas terem uma aura, então a fotografia teve um papel decisivo no fenômeno do “declínio da aura” (BENJAMIN, 2015, p. 143).

Em contrapartida, o acaso, para Proust, seria aquele capaz de evocar a memória involuntária a partir de um súbito encontro com algum objeto material, o que está para além do domínio e do alcance da consciência. Benjamin reconhece a importância da tese proustiana, ainda que questione justamente o papel do acaso como propulsor da memória involuntária. Se para Proust “depende do acaso cada indivíduo (...) ser ou não capaz de apropriar-se dessa experiência” (*Ibidem*, p. 109), para Benjamin, essa dependência não é necessária, mas ocorre a partir da transformação histórica das condições materiais da modernidade: “as coisas de nossa vida interior não têm, por natureza, esse caráter privado sem alternativa. Só adquirem essa característica depois de se terem reduzido as possibilidades de os fatores externos serem

assimilados à nossa experiência” (*Ibidem*). Em Proust, a dinâmica de associação inconsciente que distingue semelhança de identidade⁵ é a da “memória involuntária”, atravessada tanto pela recordação quanto pelo esquecimento, invertendo assim a função do “trabalho de Penélope”, ainda que ambos se ergam contra o curso linear do tempo. Desse modo, a recordação, em sentido proustiano e em sentido freudiano, é incompatível com a memória voluntária e consciente, “que tende a historicizar, a fixar a imagem da memória num evento narrativo já interpretado (*Erlebnis*); seu pré-requisito não é a autorreflexão, mas uma atualidade integrada, uma ‘presença da mente’ que é ‘corpórea’, até certo ponto distraída” (HANSEN, 2015, p. 241).

Nesse sentido, o indivíduo burguês acaba sendo reduzido a interesses de caráter irremediavelmente privado, pois nada que lhe é externo pode ser incorporado à sua experiência, isto é, assimilado e devidamente apropriado por ele, até tornar-se “coisa sua”. Se a aura⁶, para Benjamin, é o invólucro que, dentro de seus limites, configura a singularidade e a autenticidade de um objeto ou de um acontecimento, e “retirar o objeto de seu invólucro” significa “destruir sua aura”, quando isso se torna a norma, a partir da “crescente difusão e intensidade dos movimentos de massa”, para o cidadão moderno “fica” cada vez “mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível” (BENJAMIN, 1985c, p. 170). Nada condiz mais com o coração da modernidade que a vontade de apoderar-se de todas as coisas, vivas ou inanimadas: se o contador de histórias “imprime na narrativa” sua marca, “como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1985b, p. 205), desde o século XIX, o cidadão moderno, soterrado pela mecanização dos movimentos da máquina, passa agir por “atos reflexos”, reações automáticas que mimetizam tanto “a maquinaria, que dá seus encontros à matéria, como a conjuntura, que os dá à mercadoria”, num “efeito ainda mais desumanizado” (BENJAMIN, 2015, p. 56) do que em outras épocas.

⁵ Em *A imagem de Proust*, escreve Benjamin: “Toda interpretação sintética de Proust deve partir necessariamente do sonho. Portas imperceptíveis a ele conduzem. É nele que se enraíza o esforço frenético de Proust, seu culto apaixonado da semelhança. (...) A semelhança entre dois seres, a que estamos habituados e com que nos confrontamos em estado de vigília, é apenas um reflexo impreciso da semelhança mais profunda que reina no mundo dos sonhos, em que os acontecimentos não são nunca idênticos, mas semelhantes, impenetravelmente semelhantes entre si. As crianças conhecem um indício desse mundo, a meia, que tem a estrutura do mundo dos sonhos, quando está enrolada, na gaveta de roupas, e é ao mesmo tempo ‘bolsa’ e ‘conteúdo’” (BENJAMIN, 1985c, p. 39).

⁶ Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, escreve Benjamin: “Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho” (BENJAMIN, 1985b, p. 170). É interessante lembrar que a obra de arte aurática, com seu valor de culto, também era vista como algo mágico e transcendente. A reprodutibilidade técnica parece destruir a magia da aura, ao passo que, indiretamente, desenvolve um feitiço próprio. Para mais detalhes sobre o conceito de aura, ver *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin* de Taisa Palhares.



Eugène Atget, Corner of Rue de Seine and Echaudé St Germain, 1911. Fonte: PrintCollection.

Não à toa, um dos subgêneros que surgem e predominam no mercado editorial do século XIX é a literatura policial: “O conteúdo social original do romance policial é o desaparecimento dos rastros do indivíduo no meio da multidão da grande cidade” (*Ibidem*, p. 46). Não encontrando mais o seu reflexo no mundo (nos objetos, nos espaços, nas imagens), o cidadão moderno procura pelos seus rastros (pela sua própria imagem) como o detetive procura pelo criminoso.

Assim, a função da consciência, na aproximação entre Freud e Proust feita por Benjamin, não seria a de conservar os vestígios da memória, mas a de agir como proteção contra os estímulos externos, contra os choques cotidianos e ininterruptos da metrópole, que se espalham por todas as camadas do tecido social e concentram em si o núcleo formal da traumática reorganização da experiência moderna. Basta notar como Benjamin se vale das “imagens da perda” em *O contador de histórias* — como a imagem do “frágil e minúsculo corpo humano” — para mostrar como a reificação do tempo não desgasta apenas a capacidade e a comunicabilidade da experiência (a experiência como memória, como consciência da temporalidade e da finitude), mas também a própria possibilidade de recordar, isto é, de imaginar um mundo diferente. A dimensão inconsciente e involuntária da memória, da experiência, da linguagem e, logo, da história, torna-se imprescindível para a compreensão dos traços históricos e sociais da modernidade⁷:

⁷ Como interpreta Didi Huberman em *Diante do tempo*: “O paradoxo visual é o da aparição: um sintoma aparece, um sintoma sobrevém - e, a esse título, ele interrompe o curso normal das coisas, segundo uma lei, tão soberana

No cruzamento da teoria de Sigmund Freud com a leitura de Marcel Proust, passando pelas observações de Karl Marx sobre o comportamento do trabalhador na linha de montagem, Benjamin irá cunhar o conceito de uma experiência em sentido restrito, a “vivência” (*Erlebnis*) como produto dos choques. Em linhas gerais, só podem constituir elemento dessa vivência as impressões que forem assimiladas conscientemente pelo sujeito. É esse exatamente o caso dos choques; a fim de representar um trauma menor para aquele que o recebe, o sistema humano de defesa aos estímulos do choque precisa apará-lo da forma a mais consciente possível para que ele seja rapidamente “vivenciado” e computado, encontrando uma “posição cronológica exata na consciência”, como uma lembrança. Logo, tudo que é experimentado enquanto choque torna-se conteúdo apenas para a consciência vigilante que, desse modo, buscará amortecê-lo (PALHARES, 2006, p. 86).

Do desgaste da proximidade das relações espaciais — a proximidade do coletivo de ouvintes, o mistério da distância temporal e espacial dos lugares longínquos —, cruciais para a tradição épica, até as condições temporais da experiência moderna, com a dissociação entre memória coletiva e lembrança individual, condicionam o indivíduo a buscar abrigo contra as ameaças e crises que se estendem por todos os lados, começando pelo mecanismo de defesa incorporado à própria consciência: “o que faz o corpo ficar crispado”, escreve Benjamin, “não é a perplexidade de alguém possuído por uma imagem em todas as fibras do seu ser; tem mais a ver com o choque que faz com que um desejo imperioso se apodere subitamente do solitário” (*Ibidem*, p. 48). O “corpo crispado” é o corpo tenso e frágil, submetido a perigos constantes, de quem precisa encontrar alternativas suficientes para sobreviver diante da dinâmica rápida e violenta imposta pela técnica, pois as condições materiais mudam mais rápido do que a percepção é capaz de assimilar. O “desejo imperioso” que se apossa do cidadão moderno expressa esse aspecto do desamparo, da falta de segurança e de familiaridade com o estranho, violento e sempre distinto cenário em ascensão do capitalismo industrial. Perplexo e desorientado, ao indivíduo resta a esperança de encontrar, no mundo caótico e obscuro da modernidade, um lugar para chamar de “seu”, uma personalidade para chamar de “eu”, em suma, a expressão do profundo e arcaico desejo de sentir-se em casa, por mais irrealizável que seja.

quanto subterrânea, que resiste à observação trivial. O que a *imagem-sintoma* interrompe não é senão o curso da representação. Mas o que ela contraria, ela sustenta em certo sentido: a imagem-sintoma deveria, então, ser pensada sob o ângulo de um *inconsciente da representação*. Quanto ao paradoxo temporal, reconhecemos o do *anacronismo*: um sintoma nunca sobrevém no momento certo, ele surge sempre a contratempo, tal como uma antiga doença que volta a importunar nosso presente. E, mais uma vez, segundo uma lei que resiste à observação trivial, uma lei subterrânea que compõe durações múltiplas, tempos heterogêneos e memórias entrelaçadas. O que o *sintoma-tempo* interrompe nada mais é que o curso da história cronológica. Mas o que ele contraria, ele também sustenta: o sintoma-tempo deveria, então, ser pensado sob o ângulo de um *inconsciente da história*” (HUBERMAN, 2015, p. 44).

O esquecimento do passado aparece, então, como um sintoma do esvaziamento e da aceleração do tempo na era da indústria e da reprodutibilidade técnica, o que acontece de maneira concomitante ao processo de sobreposição da consciência em relação à memória e de consolidação da “vivência de choque” (*Chockerlebnis*) em relação ao empobrecimento da “experiência” (*Erfahrung*) — a memória inacessível torna-se, então, esquecimento. O passado esquecido, como no exemplo de Proust, não pode ser atualizado pela ordem dominante que detém o controle e o poder, o que num nível “individual” pode ser associado à função da consciência enquanto mecanismo de defesa e, num nível coletivo, ao estatuto da própria experiência que se torna “inassimilável”, ou seja, impossível de ser narrada. É nesse momento que a poesia de Baudelaire se mostra como uma manifestação a contrapelo da lógica burguesa dominante, não buscando apaziguar os golpes recebidos como o burguês que se refugia no interior de seu apartamento e que se fecha nos seus próprios interesses privados, isolando-se. Baudelaire escreve da rua, rivalizando alegoricamente com a cidade na disputa pelo potencial poético do “choque”:

O habitante da metrópole moderna, incessantemente submetido a “vivências de choque” (*Chockerlebnisse*) — impactos que ele tem de aparar aguçando ao máximo sua consciência —, vive por reflexos e não tem tempo para formar sua experiência, um *eidos* de vida, uma imagem de si. Baudelaire reagiu a esse estado de coisas, transformando a vivência de choque em “experiência de choque” (*Chockerfahrung*), “ele deu à vivência o peso de uma experiência”. Quer dizer: ele fez da destruição da memória o tema de sua poesia (BOLLE, 2022, p. 404).

Se os “choques” cotidianos da metrópole seriam aqueles estímulos externos à consciência, que, ao procurar em vão assimilá-los, acaba por enrijecer-se, tornando-se uma espécie de “casca protetora”, então quer dizer que o ambiente tecnologicamente alterado expõe o sensorio humano a choques físicos tanto quanto a choques psíquicos, como bem testemunha a poesia de Baudelaire. Sobrecarregada e enrijecida, a consciência hipertrofiada é uma característica central da “vivência” (*Erlebnis*) moderna, tanto quanto o corpo crispado e tenso, ambas reações aos choques cotidianos da metrópole. Baudelaire, segundo Benjamin, foi alguém que levou a um alto grau de conscientização a experiência poética, inserindo assim o “choque” como princípio formal de sua poesia: sintetizada na figura do esgrimista, a escrita de Baudelaire é construída a partir de um duelo com os choques da grande cidade, desferindo golpes na página em branco do mesmo modo que, durante o dia, procura abrir caminho por entre a multidão.

A atenção maciça aos encontros e desencontros, junto à sua vivência de rua, subvertem o choque cotidiano ao transformá-lo em fundamento poético, e “é como se uma palavra

desmoronasse sobre si própria”, como se os golpes de esgrima viessem um depois do outro, palavra por palavra (BENJAMIN, 2010, p. 115) — dialeticamente, Baudelaire incorpora à sua poesia aquilo mesmo que tornou estéril a experiência poética: “o fato de o choque ser assim absorvido”, escreve Benjamin, “aparado pela consciência, daria ao acontecimento que o provoca o caráter de vivência no sentido mais autêntico. E, ao incorporar esse acontecimento diretamente no registro da lembrança consciente, iria torná-lo estéril para a experiência poética” (BENJAMIN, 2015, p. 113). Sua esgrima é a consciência atenta que em momento algum desiste da batalha, refazendo-se poeticamente ao reivindicar um lugar para o poeta num momento em que a arte se tornou mais uma dentre tantas mercadorias. Em *O Sol*, podemos ver como poeta confere à figura do esgrimista um valor metaliterário, como ferramenta e material de construção do poema: “Vou, só, praticar minha singular esgrima/ A farejar em tudo os acasos da rima/ Tropeçando em palavras como num passeio/ Esbarrando nuns versos buscados com anseio” (BAUDELAIRE, 2019, p. 265). Assim, Baudelaire incorpora em sua poesia a “constelação secreta” do choque, “a multidão fantasmática das palavras, dos fragmentos, dos começos de verso, com os quais o poeta trava o combate que lhe permite apresar a poesia naquelas ruas sem vitalma” (BENJAMIN, 2015, p. 116).

É a partir dessa tríade que se situa fora do âmbito da filosofia acadêmica tradicional, composto por Freud, Proust e Baudelaire, que Benjamin formula sua concepção da experiência moderna como *Erlebnis*, como “vivência” imediata e individual, baseada no choque. Esse fenômeno surge como sintoma do declínio da experiência coletiva (*Erfahrung*), bem como da capacidade da memória em armazenar os dados do passado, em incorporá-los para transmiti-los, o que também revela um traço fundamental da modernidade: a incomunicabilidade advinda do isolamento e da solidão do indivíduo. Como a questão acerca da transformação da estrutura da experiência histórica está sempre vinculada à uma reflexão sobre o estatuto da memória, o diagnóstico benjaminiano sobre a passagem da pré-modernidade para a modernidade, assim interpretamos, aponta para um profundo processo de interiorização iniciado a partir do declínio da dimensão coletiva dessas duas categorias, consolidando-se como projeção fantasmagórica e, portanto, como expressão do mito do progresso que fundamenta a dominação da classe burguesa. Sua manifestação concreta, como já adiantado, pode ser encontrada na figura do romancista e na forma do romance tradicional do século XIX. Vejamos como Benjamin descreve este processo.

1.4 - A figura do romancista

É no interior da casa que o leitor entra em contato com o livro. Solitário, ele nutre “a esperança de aquecer sua vida gelada com a morte descrita no livro” (BENJAMIN, 1985b, p. 214), seja no destino incerto das personagens — tradicionalmente descritas cronológica e linearmente — ou no sentido figurado do fim, do término do romance. Pois o romance está necessariamente vinculado ao livro e não pode dar um passo além da palavra *fim* na última página: como objeto, ele é antes de tudo “fechado”. Ele caracteriza tanto o isolamento daquele que escreve quanto daquele que lê: é do isolamento que parte o romancista para tentar elaborar as questões mais urgentes sobre sua “vivência”, por mais incompreensíveis que elas possam ser — “o romancista não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes”, assim como “não recebe conselhos nem sabe dá-los” (*Ibidem*, p. 201) —, assim como é no isolamento que o leitor procurará, também em vão, um sentido para a vida.

Diante de sua mesa de trabalho, o romancista, apartado do povo, se torna refém de suas próprias abstrações ao tentar elaborar a profunda perplexidade de se estar vivo. Isolado, pretende universalizar sua narrativa, mas de seu posto só consegue ver aquilo que está estritamente limitado ao âmbito individual. Desorientado, o romancista retoma em seu ofício a peregrinação característica do herói romanesco. Como ele, o romancista é um peregrino que precisa encontrar seu lugar no mundo, seu próprio caminho, sem sinal do destino. Ele “não recebe conselhos nem sabe dá-los”: está emudecido. A matéria narrável escapa porque é sempre cindida por um novo choque, ou seja, não pode ser assimilada pela palavra nem pela consciência porque não pode ser cultivada diante dos inúmeros estímulos que a ameaçam constantemente. Assim, a crítica de Benjamin à figura do romancista e à forma do romance tradicional do século XIX é construída a partir da oposição em relação à figura do contador de histórias e sua forma característica de narrar, o que também expressa, por outro lado, a maneira como a classe burguesa procurou estabelecer contraditoriamente seus termos ao mesmo tempo em que sabota seus próprios meios: o romance foi uma das formas privilegiadas que essa classe escolheu para construir sua própria imagem.

“A origem do romance é o indivíduo isolado” (*Ibidem*), escreve Benjamin. Isolado, por um lado, o romancista desconhece seu público, enquanto por outro, anônimo, o leitor de romances é o mais solitário de todos os leitores. Pois quem lê um poema ainda pode declamá-lo para um outro, mas não quem lê um romance. Nesse sentido, o fosso que separa autor e público é a imagem refletida do fosso que separa indivíduo e coletivo, como já apresentado na descrição do processo de declínio da experiência. Notamos, porém, que o fio que os liga é o do interior: o “interior” é seu refúgio, do mesmo modo que a consciência se torna um “escudo” contra os choques. É o lugar no qual leitor e romancista compartilham um mesmo espaço de

sonho: a solidão. Num eterno retorno do mesmo, o ciclo mítico da interioridade se expressa na forma do romance e na condição do leitor e do escritor, como figuras que emergem da lacuna deixada pela figura arcaica do contador de histórias e da comunidade de ouvintes: o que os liga é o interior da morada burguesa.

A linearidade da narrativa e o arco das personagens, por exemplo, seguem um fluxo progressivo até o desfecho que antecede a palavra “fim” ao final do romance, retomando, assim, a relação com a morte, mas de uma perspectiva em que ela está sob controle, em que ela não se torna uma ameaça. Por isso o romance tradicional não seria uma “praça que se atravessa”, mas “um lugar em que se habita”⁸, como um apartamento burguês, onde todas as fantasias estão dispostas minuciosamente conforme o gosto e as preferências de seu habitante ou, no caso do romance, de quem detém a pena. A morte descrita no livro é como um sopro de finitude que perpassa o leitor, pois ele espera encontrar um sentido para sua vida (um conselho, uma orientação) a partir da unidade narrada no romance — “a dualidade entre interioridade e mundo exterior pode ser aqui superada para o sujeito, se ele vislumbrar a unidade orgânica de toda a sua vida” (LUKÁCS, 2007, p. 134). Benjamin retoma a questão do “sentido da vida” a partir do ensaio *Teoria do Romance* de Lukács, ressaltando a dimensão da “perplexidade” gerada no leitor, a mesma vivida pelo romancista quando escreve, que em muito difere das histórias contadas oralmente:

Com efeito, o “sentido da vida” é o centro em torno do qual se movimenta o romance. Mas essa questão não é outra coisa que a expressão da perplexidade do leitor quando mergulha na descrição dessa vida. Num caso, “o sentido da vida”, e no outro, “a moral da história” — essas duas palavras de ordem distinguem entre si o romance e a narrativa, permitindo-nos compreender o estatuto histórico completamente diferente de uma e outra forma. (...) O romance chega ao seu fim, e este é mais rigoroso que em qualquer narrativa. Com efeito, numa narrativa a pergunta — e o que aconteceu depois? — é plenamente justificada. O romance, ao contrário, não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim*, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida (BENJAMIN, 1985b, p. 213).

Desse modo, a interioridade do herói deve representar a totalidade do mundo: o desenvolvimento, no tempo, da interioridade é a principal característica do gênero romanesco⁹,

⁸ “Extraído de uma resenha sobre O Judeu Errante, de Eugène Sue, criticado, entre outros motivos, por ter caluniado os jesuítas e pela quantidade excessiva de personagens que apareciam e logo desapareciam: ‘um romance não é uma praça que se atravessa, é um lugar em que se habita’” (BENJAMIN, 2006, p. 256).

⁹ Como em *A teoria do romance* de Lukács, Benjamin também compartilha da noção de interioridade e da ideia de um desenvolvimento linear no tempo como características centrais do gênero romance. Para mais, ver o ensaio *Walter Benjamin e sua concepção do romance de formação no contexto da recepção de Teoria do romance, de György Lukács* de Martin Koval e *A Resenha “A crise do romance” de Walter Benjamin: Alfred Döblin e Berlin Alexanderplatz* de Carla Damião.

de modo que falar da história interior de um personagem significa considerar, então, como pressuposto, a cisão que separa indivíduo e coletivo, ou “nas palavras de Lukács, a vivência da própria personalidade como duração supõe, como condição de possibilidade, a ruptura de ‘toda ligação com a pátria transcendental’” (KOVAL, 2015, p. 200). O leitor e o romancista estão isolados porque, no contexto do capitalismo-industrial moderno, os indivíduos estão isolados uns dos outros. O contraste entre o gênero do romance tradicional e a contação de histórias, bem como entre a figura do romancista e a figura do contador de histórias, é sintomático desse processo de transformação histórica: há, por um lado, na contação de histórias, uma indistinção entre produtor e receptor; e, por outro, o que é narrado tende a repetir-se infinitamente, passando de boca em boca e com isso subvertendo o tempo, já que o tempo da memória não segue a lógica da linearidade. O romance tradicional, pelo contrário, não perdura, mas acaba com o término da história descrita no livro.

Não à toa, o romance foi a principal forma de expressão artística da burguesia do século XIX: nele, ela procurou construir sua própria imagem. Sua ligação com o espaço interior não se restringe apenas às delimitações do “espaço físico”, mas à própria noção de interioridade que permeia a construção de um espaço destinado ao “isolamento”. Como um sintoma, a noção de interioridade emerge como condição material e como forma de expressão, num duplo movimento de consolidação da classe burguesa como classe dominante. Tanto o romance quanto o interior burguês, como veremos adiante, expressam os termos de seu “progresso” ao passo que forjam os termos de seu “declínio”. A crítica de Benjamin toma a figura do romancista como a figura do intelectual burguês que procura soluções universais para problemas que emergem de abstrações isoladas, isto é, uma figura que se encontra distanciada das demandas populares não consegue formular nem dar conta de abarcar as questões mais urgentes ao seu redor. A necessidade de redefinição do papel do intelectual (e do escritor), que nas primeiras décadas do século XX entra em crise, é uma tarefa assumida por Benjamin, como no exemplo a seguir, extraído do texto de abertura de *Rua de mão única*, intitulado “Posto de Gasolina”:

A atuação literária significativa só pode instituir-se em rigorosa alternância de agir e escrever; tem de cultivar as formas modestas, que correspondem melhor a sua influência em comunidades ativas que o pretensioso gesto universal do livro, em panfletos, brochuras, artigos de jornal e cartazes. Só essa linguagem de prontidão mostra-se atuante à altura do momento (BENJAMIN, 2013, p. 9).

Essa defesa do intelectual atuante diante da nova configuração urbana, dominada pelas imagens publicitárias, pelos cartazes, pelo jornal impresso (e atualmente, pelas pixações?), implica na transformação da própria concepção de escrita. Opondo-se ao intelectual burguês, o intelectual atuante deve partir da rua, não mais do interior do escritório ou da casa, seu gesto deve ser aquele que implode os alicerces do livro, da literatura ou da teoria, não o que se retrai, em estado de contemplação, diante de centenas de páginas. É preciso intercalar o “agir” e o “escrever”, ou seja, a produção intelectual e artística não deve mais se isolar da práxis concreta, é preciso romper, portanto, com a “autonomia” da obra de arte (e da teoria) para assim reconectar ação e escrita. É como se esse “tipo de escrita fosse certamente o combustível necessário ao carro — e no entanto ele ainda não descreve a complexidade da viagem” (GAGNEBIN, 2023, p. 21). Tanto em *Rua de mão única* quanto no projeto das *Passagens* e nas teses *Sobre o conceito de história*, o princípio de montagem é escolhido como método, cuja forma pressupõe que é somente em estado fragmentado, como “citação”, que o sedimento utópico¹⁰ da experiência pode ser preservado, ao ser arrancado do *continuum* vazio da história, que nada mais é que o sinônimo de catástrofe:

[...] A primeira etapa desse caminho será aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão [...] Portanto romper com o naturalismo histórico vulgar. Aprender a construção da história como tal (BENJAMIN, 2006, p. 503).

Se essa nova tarefa do escritor implica em uma reconfiguração da concepção de escrita e de literatura, como Benjamin percebe essa transformação em relação à figura do romancista nas primeiras décadas do século XX? Exemplos não faltam. O texto de 1930, intitulado *A crise do romance*, uma resenha crítica a *Berlin Alexanderplatz*, o chamado “romance épico” de Alfred Döblin, ilustra bem essa tensão entre a obsolescência da tradição e a necessidade de atualizá-la. Esse texto corresponde, logo no início, diretamente a um trecho central que viria a compor, anos depois, o texto de *O contador de histórias*: a matriz do romance é o indivíduo isolado, e a peça chave, o romancista, é associado em sua solidão a alguém que percorre o oceano, desorientado, “sem terra à vista, vendo unicamente o céu e o mar” (BENJAMIN, 19851, p. 54), contrastando assim com a figura do contador de histórias, o poeta épico por excelência, que está firme à beira do mar, sobre a terra firme da tradição, onde “o pássaro de sonho que

¹⁰ “A utopia, em Benjamin, é inseparável de certa concepção qualitativa/messiânica do tempo, em oposição frontal e distinta ao evolucionismo do que ele chama de ‘marxismo vulgar’ da social-democracia, com seu culto do desenvolvimento técnico, da indústria e do domínio/industrialização da natureza”, em *Messianismo, utopia e socialismo moderno* de Michel Löwy. Para mais, ver do mesmo autor: *Redenção e utopia: O judaísmo libertário na Europa Central*.

choca os ovos da experiência” faz seu trabalho. O romance alemão de Döblin acompanharia, nesse sentido, o movimento encabeçado, na França, por Proust e pelos surrealistas, em relação à implosão da forma romanesca tradicional, ao incorporar em sua estrutura “material impresso de toda ordem, de origem pequeno-burguesa, histórias escandalosas, acidentes, sensações de 1928, canções populares e anúncios” (*Ibidem*). Nessa resenha, Benjamin aponta para o princípio de montagem como o princípio formal do elemento épico narrativo por excelência, capaz de fazer “explodir o ‘romance’, estrutural e estilisticamente” (*Ibidem*).

A afirmação de que “a verdadeira montagem se baseia no documento”, reconhecendo que foi o dadaísmo que, “em sua luta fanática contra a obra de arte, [...] colocou a seu serviço a vida cotidiana, através da montagem” (*Ibidem*), pode muito bem ser associada ao projeto das *Passagens* e às teses *Sobre o conceito de história* (1940). Primeiro, pelo gesto desmistificador, destrutivo e alegórico da montagem, a forma representacional do romance tradicional, cujos maiores representantes seriam os romances clássicos do século XIX (Stendhal, Hugo, Zola, Balzac, Flaubert) “é explodida de dentro”. Para Benjamin, o que é implodido na forma tradicional é aquele “fim” determinista, linear e arbitrário que visa fechar a história no âmbito da interioridade, da solidão e do isolamento tanto do escritor quanto das personagens e do leitor, como se os envolvesse numa espécie de casulo, que não os permite alcançar nada para além de seu mundo particular. Essa seria a característica do “romance escritural puro”, composto de “interioridade pura”, de Flaubert e Gide. Ainda que não adentre a obra dos autores citados, Benjamin associa dois nomes de peso, um do século XIX, outro do XX, para designar a tradição do “romance escritural puro”, em oposição ao romance épico de Döblin.



Eugène Atget, Interior of Mr. R, Dramatic Artist, Rue Vavin (Intérieur de Monsieur R, artiste dramatique, rue Vavin), 1910. Fonte: The University of Michigan Museums of Art and Archaeology.

Assim, o crítico alemão se coloca perante o cruzamento de duas tradições, dois ângulos distintos sobre o gênero romance: de um lado, as posições intelectuais, artísticas e políticas das vanguardas do período da República de Weimar, com as quais Benjamin está envolvido, para não dizer comprometido; de outro, o debate tipicamente francês sobre a crise do gênero mais aclamado do século XIX, isto é, o romance naturalista¹¹. A referência a Flaubert não é gratuita: com ela Benjamin evoca um dos pilares centrais do gênero na França do século passado, que se perpetua pelo XX, e que passa a ser confrontado em sua autoridade pelas vanguardas, representada, na Alemanha, pelo romance épico de Döblin. Arriscariamos dizer que romper com este “fim” determinista, interromper o *continuum* em que o romancista pretende encerrar sua história, foi uma das tarefas mais difíceis que o romance do final do século XIX e início do XX se propôs a realizar, o que Benjamin percebeu ocorrer não só na obra do romancista alemão, como também na de Proust, Kafka e Breton, por exemplo. Eis um tema recorrente nos textos sobre literatura de Benjamin: a superação das formas tradicionais da arte, neste caso, do romance (VACCARI, 2024, p. 190).

Um segundo ponto seria de caráter construtivo: a montagem, que se pressupõe sempre inacabada, é composta por fragmentos heterogêneos que independem do “todo”, estando este

¹¹ Para mais, ver *A Resenha “A crise do romance” de Walter Benjamin: Alfred Döblin e Berlin Alexanderplatz* de Carla Damião.

limitado à autonomia das “partes”. A montagem pressupõe, nesse sentido, não só o caráter fragmentário da obra, mas a própria fragmentação do real, renunciando assim à intenção de reproduzir a realidade em sua totalidade, como se esta fosse um todo acabado, fechado, como um “romance”. Na montagem, o foco não está na singularidade dos acontecimentos, mas no princípio de construção que configura a base de uma série de acontecimentos, a montagem das partes autônomas em relação ao todo. Quando as partes se emancipam de um todo que, de outro modo, visa submetê-las e fechá-las em seu domínio, os fragmentos não se tornam apenas “sinal da realidade” mas sim “a própria realidade” (BÜRGER, 2012, p. 129). O real se torna “documento”, “citação”, “objeto”, fragmentos culturais que se expressam na emergência do instante.

Nesse sentido, Proust orientou sua escrita conforme as imagens imprevistas da memória involuntária, que compõem a monumentalidade de *Em busca do tempo perdido*. A obra seria uma espécie de “síntese impossível”, uma síntese de todos os gêneros e de todas as formas literárias — impossível, portanto —, oferecendo “uma ideia do que seria necessário para restituir ao presente a figura do contador de histórias” (BENJAMIN, 2015, p. 110). Já Kafka evoca as imagens do esquecimento, abrindo uma fenda temporal para que o “tempo cósmico” se manifeste, distorcendo as imagens que retornam do passado esquecido, silenciando as sereias — “Odradek é o aspecto assumido pelas coisas em estado de esquecimento. Elas são deformadas” (BENJAMIN, 1985h, p. 158). E Breton, último exemplo, aparece como representante do movimento de vanguarda do surrealismo, cujos membros “não lidam com a literatura, e sim com outra coisa — manifestação, palavra, documento, *bluff*, falsificação, se se quiser, tudo menos literatura”, de modo que são “experiências que estão aqui em jogo, não teorias” (BENJAMIN, 1985h, p. 23). Ainda que de maneira rápida e um tanto superficial, tais exemplos, junto a Döblin, ilustram bem a tensão vivida por intelectuais e artistas no começo do século XX, sobretudo a partir do diálogo entre a cena cultural francesa e alemã, que diz respeito à necessidade de se repensar a figura do escritor e o ofício da escrita, o que inclui a figura do romancista e a função social do romance.

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* de 1936, a incorporação do princípio de montagem na produção artística é apresentada por Benjamin a partir do cinema, que abalou a estrutura da instituição arte de modo semelhante aos projetos de vanguarda nas primeiras décadas do século XX: “a reprodução técnica convergiu, como desenvolvimento objetivo, com as tendências autocríticas na instituição da própria arte, forçadas a sair à luz por movimentos vanguardistas como o dadaísmo e o surrealismo” (HANSEN, 2015, p. 227). Numa espécie de dupla negação, o cinema oferece a ilusão de uma realidade livre de qualquer

equipamento, ainda que essa “realidade aparentemente despojada de máquinas” seja “a mais artificial das realidades” (BENJAMIN, 1985a, p. 186). Isso não quer dizer que a realidade transmitida pelo cinema seja menos ou mais “fantasmagórica” do que os fenômenos culturais do mundo das mercadorias, que, na verdade, ele reproduz e perpetua infinitamente. Poderia-se dizer que o cinema “reduz o efeito da bela aparência na recepção da obra ao mesmo tempo que propicia a expressão da própria coisa, descolada de sua representação estética” (VACCARI, 2024, p. 131).

A montagem de imagens é, então, a técnica operatória básica do cinema, dada a “essência técnica” do meio. Esse princípio formal, pode-se dizer, com Benjamin, é o princípio que abalou profundamente a maneira de se compreender o estatuto da arte e das obras de arte. No cinema, nos movimentos de vanguarda, em Proust, Kafka, Breton, Döblin, enfim, Benjamin reconhece o potencial revolucionário e pedagógico do princípio de montagem, que possibilitaria a ruptura com o véu ilusório da fantasmagoria moderna, assumindo assim a tarefa de toda “arte politizada”, que consiste, como diz Buck-Morss, não em “duplicar a ilusão como real, mas interpretar a própria realidade como ilusão” (BUCK-MORSS, 2002, p. 214). Isso quer dizer radicalizar a distorção pela distorção, torcer o véu da ilusão não para descobrir a verdade intacta por trás das fantasmagorias, mas para encarar as fantasmagorias enquanto fantasmagorias e perceber, num gesto destrutivo de interrupção, o caráter construtivo daquilo que costumamos chamar de “realidade”.

Nas teses, o passado, afirma Benjamin, só pode ser compreendido à luz do presente, pela imagem furtiva que relampeja num instante — no *Jetztzeit*, no “tempo-de-agora” (BENJAMIN, 1985a, p. 229) —, de modo que a linearidade e a causalidade da concepção de tempo tradicional e positivista — o naturalismo histórico vulgar —, baseada na ordenação sequencial entre passado, presente e futuro, se desintegra: a intenção de Benjamin é reivindicar o caráter explosivo contido no presente, dotado de um potencial político e revolucionário, capaz de interromper o *continuum* da história oficial para redimir o passado por ela apagado e esquecido. Tanto a historiografia burguesa quanto a historiografia progressista, alvos de sua crítica, pressupunham a mesma concepção de tempo (um tempo “vazio e homogêneo”, cronológico e linear), profundamente marcada pelo positivismo do século XIX, em suma, o tempo do relógio, mas também o tempo do romance. Contra o fatalismo desse historicismo servil, caberia ao historiador materialista, segundo Benjamin, o trabalho de “escovar a história a contrapelo” (*Ibidem*), o que significa recusar a já naturalizada cumplicidade e identificação com o cortejo triunfal dos vencedores. É preciso, portanto, cessar o monólogo, interrompê-lo,

implodindo, no presente, o *continuum* da história oficial e sua pretensão de universalidade, sua imposição como a única história possível: é preciso encontrar outras e novas formas de contar a história, de narrá-la de uma maneira plural e aberta, dando voz a outras versões, perspectivas e pontos de vista silenciados e apagados pela versão dominante.

Essa busca do historiador materialista por uma abertura das categorias de tempo e de história pode muito bem ser associada à busca do escritor que se contrapõe à forma tradicional do romance, forma que também conserva em si traços do historicismo positivista do século XIX. O princípio de montagem expressa como os fragmentos culturais desconexos, de naturezas distintas e oriundos de diferentes tempos e espaços — citações (montagem literária), documentos (montagem historiográfica) e elementos arquitetônicos (montagem urbana) (JACQUES, 2023, p. 115) —, ao invadirem o romance, a linguagem ou a escrita da história, alteram profundamente sua forma, possibilitando assim sua abertura. Quando o princípio de montagem é incorporado como princípio formal, a casca enrijecida da falsa totalidade se quebra, a forma se abre, desabrocha. É um movimento muito parecido com o do *flâneur*, que faz da rua seu habitat natural. A cidade ora se abre como paisagem, ora se fecha como sala acolhedora. Seu deambular ocioso e profanador se volta contra a lógica do sistema, cuja forma consiste no “tempo é dinheiro”, assim como o romancista pode voltar-se contra a lógica do “romance é fechamento”.

1.5 - A cultura burguesa do interior e a nova barbárie

Do diagnóstico do declínio da dimensão coletiva da memória e da experiência em sentido pleno (*Erfahrung*), Benjamin extrai os pressupostos de sua concepção de experiência moderna (a *Chockerlebnis*, a vivência de choque), bem como reelabora o estatuto da memória na contemporaneidade, marcada rigorosamente pelo esquecimento do passado. A perda da dimensão coletiva da experiência é convertida, assim, na modernidade, em um confinamento cada vez mais radical do indivíduo em seus interesses privados, processo que inaugura, concomitantemente, a entrada do “indivíduo moderno” no palco da história. O presente trabalho pretende destacar a noção de interioridade que permeia o diagnóstico benjaminiano. Entretanto, esse processo também se consolida como expressão da cultura burguesa, tendo em vista o pressuposto de que formas artísticas moldam tanto quanto são moldadas por contextos históricos: o romance tradicional é a expressão primordial do indivíduo isolado, solitário, pobre em experiência comunicável, que denuncia também a posição do narrador moderno, marcada pela distância que o separa da coletividade, daquilo que é “outro”. O que ele conhece são

posses, jogos de interesses, fofocas, notícias esparsas, vagas recordações, são choques que o sobrecarregam e o empurram cada vez mais para o silêncio de seu isolamento.

Seguindo as veredas abertas por este diagnóstico, notamos que o romance não é o único sintoma do profundo processo de interiorização moderno. No século XIX, a posição do narrador, se é a do indivíduo isolado, parte de um espaço específico, este também um objeto estético, arquitetônico, que surge para compensar a lacuna deixada pelo desaparecimento dos vínculos com o coletivo e amparar o indivíduo em sua descompensada solidão: o *intérieur* burguês do século XIX, a “toca” onde ele esconde seus pertences, dentre os quais está sua própria imagem, confinada entre as quatro paredes do apartamento como uma jóia num estojo. O menor sussurro dispersa essa imagem, que, forjada no silêncio e na solidão, não admite interferência externa. Assim como a consciência. O escudo da consciência nada mais é, do ponto de vista psicológico e, portanto, “interior”, que o duplo da interiorização do espaço como refúgio “interior”. Nesse sentido, podemos estabelecer, agora, com mais clareza, a hipótese central do presente trabalho: a invenção da interioridade moderna é necessariamente correlata à invenção do *intérieur* burguês do século XIX¹².

As molduras que delimitam um quadro, as páginas de um livro, as quatro paredes do *intérieur*, os museus, a ideia de sistema, o projeto de ordenação da realidade a partir de um princípio “puro” e supostamente universal de razão, centrada num “sujeito pensante”, o historicismo, todos esses elementos coincidem em “fechar” os sentidos possíveis numa falsa e harmônica unidade, num ordenamento espectral que projeta plenitude para esconder falhas, fissuras, lacunas, tudo aquilo que transcende o controle e o poder da suposta ordem estabelecida. A burguesia, quando se consolida no século XIX enquanto classe dominante, parece construir, sem que se dê conta disso, “espaços interiores”, espaços fechados e totais, nos quais sua própria imagem é projetada sob a insígnia do progresso, como se tivesse uma autonomia em relação a tudo aquilo que historicamente a cerca e pudesse avançar ininterruptamente dentro de seu microcosmo, até consumir-se numa realização plena e ideal, isto é, a satisfação de todos os desejos e a obliteração de todas as ameaças.

Nesse sentido, o espaço interior não é apenas físico (como o *intérieur* burguês ou a consciência corporificada), mas imagético e narrativo, ou seja, passível de ser imaginado, desejado e habitado como tal. O que aqui chamamos de *cultura burguesa do interior* diz respeito à noção de interioridade que emerge de seus ideais, de seus projetos de mundo, de seus

¹² Nesse sentido, sigo a hipótese apresentada por Ernani Chaves em seu texto *Der zweite Versuch der Kunst, sich mit der Technik auseinanderzusetzen: Walter Benjamin e o Jugendstil*, publicado em 2009, na revista *Arte e Filosofia de Ouro preto*.

desejos mais recalcados, e que projeta uma imagem da falsa totalidade em que essa classe insiste em se refugiar para evitar seu iminente declínio. Todas as peças aparentam se encaixar adequadamente no todo, fechadas em seus respectivos lugares, em suas respectivas funções. Tudo se encaixa, como os móveis planejados de um apartamento. Como as partes que sustentam o enredo de um romance até culminar em seu desfecho. Como a história contada de um ponto de vista linear, plano e contínuo, onde as fissuras e falhas são mascaradas em prol da bela aparência do todo. Pois a reação do burguês é contraditória e defensiva. Assim como as tecnologias novas imitavam as formas que pretendiam superar, como as primeiras fotografias imitavam a pintura, o *intérieur* burguês do século XIX surge, por exemplo, como um espaço novo e, ao mesmo tempo, como imitação de uma imagem arcaica: a do contador de histórias, que, ao redor da fogueira, encontra com seus ouvintes para compartilhar o sonho e a experiência. Mais que isso: ele divide um espaço comum, familiar e coletivo com eles. Ao procurar reconstituir artificialmente uma experiência que outrora fora orgânica, partindo justamente do polo oposto, não mais da coletividade, mas do individualismo exacerbado pelo isolamento do indivíduo em sua “toca”, o interior burguês serve como um espaço de recordação: a lareira diante da qual o pequeno-burguês se aquece nada mais é que uma tentativa artificial e inconsciente de reconstituir a fogueira que proporcionava o ambiente adequado e familiar para a contação de histórias, e que expressa, com suas labaredas, a calorosa intimidade das relações sociais de um passado esquecido, efeitos do fogo que o burguês desconhece em sua vida gelada.

O *intérieur* se configura, então, como espaço de sonho da burguesia: sua “toca” é destinada para que o burguês cultive suas ilusões, seu mundo particular. A classe burguesa, detentora do sistema administrativo de controle, pratica ela mesma, desse modo, um comportamento contraditório, para não dizer irracional: sua cultura de moradia é também uma defesa contra o controle coletivo, produzido por ela mesma, como se da porta para dentro tudo estivesse sob controle do indivíduo. Um primeiro exemplo disso, de como a burguesia procura estabelecer contraditoriamente, pelo *intérieur*, seus termos ao mesmo tempo em que sabota seus meios, é o gênero do romance. Como vimos, o romance tradicional é projetado como um espaço “fechado”, sua estrutura pressupõe a submissão de todas as partes ao todo, que, no controle do romancista, são colocadas em seus devidos lugares como um barco é posto dentro de uma garrafa. A contingência e a conexão com as questões mais urgentes da época são buscadas pela abstração oriunda do isolamento, isto é, a partir de uma larga distância em relação ao coletivo. A ideia de que o romance tradicional projeta uma imagem da classe burguesa em constante desenvolvimento, nesse sentido, não está fundamentada no conteúdo

apresentado, mas na forma romanesca tradicional do século XIX, que desemboca como forma dominante no XX ao mesmo tempo em que revela seus próprios limites, sua própria obsolescência.

Um outro exemplo apresentado por Benjamin é a contraposição entre a imagem do vidro e a do veludo. “Se entrarmos num quarto burguês dos anos oitenta”, escreve Benjamin em *Experiência e pobreza*, “apesar de todo o aconchego que ele irradia, talvez a impressão mais forte que ele produz se exprima na frase: ‘não tens nada a fazer aqui’. Não temos nada a fazer ali porque não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios” (BENJAMIN, 1985d, p. 116). Não à toa, o veludo era o material preferido da burguesia. Ele representa seu ideal de moradia: nele, o burguês pode deixar sua marca sem o menor esforço, bastando para isso um leve pressionar de dedos. O veludo, material moderno por excelência, surge, junto com o ferro e o vidro, com a crescente industrialização da Paris do século XIX, e passa a povoar os interiores burgueses, tornando-se seu representante oficial:

O século XIX, mais do que qualquer outro, foi ávido por moradia. Ele compreendeu a moradia como estojo do ser humano e nele o acondicionou com todos os seus assessorios, tão profundamente que se poderia pensar no interior de um estojo de compasso, onde o instrumento com todas as suas peças repousa em cavidades fundas, revestidas de veludo violeta. Para quanta coisa o século XIX não inventou estojos: para relógios de bolso, pantufas, porta-ovos, termômetros, baralhos – e, na falta de casulos, capas protetoras, passadeiras, cobertores e forros (BENJAMIN, 2006, p. 255 [I, 4, 4]).

Por outro lado, o vidro é um material tão duro e tão liso que nada se fixa, não tem aura e é inimigo do mistério. É, assim, também inimigo da propriedade. Ele revela justamente o que o veludo esconde: a ausência de vestígios. Pois os vestígios do que é humano vai cedendo espaço, com a constante industrialização do mundo moderno, à artificialidade da técnica, cuja produção adquire proporções e recursos nunca antes vistos. Veludo e vidro são, assim, representantes de uma nova condição de existência. Enquanto o rastro deixado no veludo representa a relação do burguês com todas as coisas que possui no privado, pois delas se apodera com exagerado afincio, como se pudesse, através dessas coisas — “suas experiências inefáveis (*Erlebnisse*), seus sentimentos, sua mulher, seus filhos, sua casa e seus objetos pessoais” (GAGNEBIN, 2013, p. 59) — diminuir o estranhamento da solidão no mundo moderno e restaurar a intimidade que não encontra nem no interior nem fora dele, o vidro parece indicar uma outra reação, muito mais condizente com as condições do mundo moderno. O burguês quer refugiar-se na sua toca do mesmo modo que o relógio num bolso, que uma jóia num estojo. O burguês tenta salvar seus vestígios no mundo, que ele quisera fosse de pelúcia,

justamente porque não os vê inscritos em nenhum lugar do espaço social, em permanente transformação, a não ser no interior em que habita. Na rua, tudo foge de seu controle, seus rastros se dissolvem em meio ao turbilhão da multidão, seu rosto e sua voz adentram o terreno do anonimato. Nada que é “seu” possui valor, seu mundo particular perde alcance: ele torna-se mais um entre vários outros anônimos que, na rua, segue o fluxo da multidão e dissolve-se nele, mas que, dentro de sua toca, como dentro de uma noz, sente-se o rei do universo.

Em uma carta a Gretel Adorno, de 26 de junho de 1939, Benjamin enfatiza que seu ensaio sobre Baudelaire, após as críticas de Theodor Adorno¹³, possui relação direta com trabalhos precedentes, sobretudo *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936) e *O contador de histórias* (1936): “Em sua nova versão, o trabalho sobre o *flâneur* [...] buscará integrar [...] os temas capitais sobre a ‘reprodução’ e do ‘narrador’. Em nenhum dos meus trabalhos precedentes eu tive tanta certeza da posição do ponto de fuga ao qual convergem [...] minhas reflexões em sua totalidade” (apud VACCARI, 2024, p. 168). Por vias de interpretação, incluímos o fragmento de 1933, *Experiência e pobreza*, nessa constelação benjaminiana da experiência moderna. Se no ensaio *O contador de histórias* Benjamin estabelece uma afinidade entre arte, técnica e experiência para apresentar o impacto dessa passagem da pré-modernidade para a modernidade, quando diz que “o frágil e minúsculo corpo humano” viu-se impotente diante de um “campo de forças de torrentes e explosões”, é no fragmento *Experiência e pobreza* que o “frágil e minúsculo corpo humano” passa a ser visto como o “contemporâneo nu, deitado como um recém-nascido nas fraldas sujas de nossa época”, de modo que uma visão um tanto pessimista e nostálgica dá lugar a um “conceito novo e positivo de barbárie” (BENJAMIN, 1985d, p. 116). Há, portanto, para Benjamin, dois tipos de reações às radicais e violentas transformações da modernidade: uma positiva e bárbara, outra negativa, defensiva e burguesa, esta última constituída pela *cultura burguesa do interior*.

A compreensão de que a modernidade é incapaz de oferecer segurança (num sentido amplo de uma “pátria transcendental”¹⁴ e pré-moderna como elabora Lukács em *A teoria do*

¹³ Em maio de 1935, Benjamin apresentou o *exposé* do seu projeto, intitulado “Paris, capital do século XIX”, tornando-se, com isso, pesquisador-bolsista do Instituto de Pesquisa Social, dirigido por Max Horkheimer e Theodor Adorno. Nesse texto, Benjamin define os principais temas do projeto das *Passagens*. Numa carta de 10 de novembro de 1938 a Benjamin, Adorno fala de uma “certa decepção” que o texto havia lhe gerado: não tanto as divergências teóricas, mas a falta de teoria ou de mediação teórica, que se evidencia na exposição de fatos isolados e associações arbitrárias. Para Adorno, o materialismo benjaminiano não seria dialético e sim imediato - ou seja, sem mediação -, quase antropológico e quase “romântico”. É um materialismo que coleciona seu material, sem estabelecer, no entanto, mediante a teoria, relações com seu contexto histórico.

¹⁴ “(...) E Cervantes, o cristão devoto e o patriota ingenuamente leal, atingiu, pela configuração, a mais profunda essência desta problemática demoníaca: que o mais puro heroísmo tem de tornar-se grotesco e que a fé mais arraigada tem de tornar-se loucura quando os caminhos para uma pátria transcendental tornaram-se intransitáveis; que a mais autêntica e heróica evidência subjetiva não corresponde obrigatoriamente à realidade. É a profunda

romance (1916), com quem Benjamin compartilha tal reflexão) apresenta uma perspectiva em que a encruzilhada da memória (dividida entre consciência e inconsciência) e o declínio da *Erfahrung* (correlato à ascensão da *Erlebnis*) são como que sintomas de uma época dominada pelo esquecimento do passado. “Pois qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural, se a experiência não mais o vincula a nós?” (*Ibidem*, p. 115), pergunta Benjamin no fragmento de 1933, uma espécie de pergunta-guia, de bússola orientadora de todo seu pensamento. Ao mapear dicotomicamente uma reação defensiva por parte da burguesia e outra positiva e afirmativa por parte da “nova barbárie”, Benjamin tem em vista, nesse segundo caso, aquele pequeno grupo de artistas e intelectuais que reconheceram no empobrecimento da experiência não apenas o “desabrigo transcendental” e a desorientação que obrigam o burguês a se refugiar na concha uterina e protetora do interior, mas também a possibilidade, a chance de “começar de novo”, ainda que isso se dê numa ostensiva recusa às “ilhas” da modernidade, a começar pela recusa ao confinamento característico da *Erlebnis*.

“Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda” (*Ibidem*). Esses artistas e intelectuais são associados por Benjamin a engenheiros, arquitetos, cientistas e demais “construtores” em seu potencial transformador de “reconstruir o mundo” a partir de uma “tábula rasa”, isto é, a partir das ruínas da modernidade, que caracterizam o processo de esquecimento do passado em prol de um progresso ilusório — “entre os grandes criadores sempre existiram homens implacáveis que operaram a partir de uma tábula rasa. Queriam uma prancheta: foram construtores” (*Ibidem*). Einstein, Descartes e Paul Klee são citados no front, ao passo que poderíamos incluir certamente os já mencionados surrealistas, Baudelaire, Döblin, Proust e Kafka, como exemplos daqueles que encararam a modernidade de uma forma “positiva e afirmativa”, e portanto “bárbara”. O “positivo” aqui não diz respeito a uma “afirmação positiva” das condições históricas e das convenções artísticas, o que só reforçaria o estado de alienação, pelo contrário, é uma forma de afirmar a negatividade que permeia o tecido social moderno, o seu lado oculto, recalcado, inconsciente e involuntário, para com isso romper com o véu da “bela aparência” que emana do mito da modernidade como progresso. A barbárie está em não se conformar com

melancolia do curso histórico, do transcorrer do tempo, que se expressa no fato de as atitudes eternas e os conteúdos eternos perderem o sentido uma vez passado seu tempo; de o tempo poder passar por cima do que é eterno. *É a primeira grande batalha da interioridade contra a infâmia prosaica da vida exterior*, e a única batalha em que ela consegue não somente retirar-se do combate imaculada, mas também envolver seu próprio adversário vitorioso no brilho de sua poesia vitoriosa, ainda que sem dúvida auto-irônica” (LUKÁCS, 2007, p. 61, grifo nosso).

a norma vigente, e a norma, neste caso, seria esta noção de interioridade que se espalha por todos os poros do tecido social como sintoma, sem a qual a modernidade não pode ser compreendida em seus próprios termos.

A esse estirpe de construtores pertenceu Descartes, que baseou sua filosofia numa única certeza — penso, logo existo — e dela partiu. Também Einstein foi um construtor assim, que subitamente perdeu o interesse por todo o universo da física, exceto por um único problema — uma pequena discrepância entre as equações de Newton e as observações astronômicas. Os artistas tinham em mente essa mesma preocupação de começar do princípio quando se inspiravam na matemática e reconstruíam o mundo, como os cubistas, a partir de formas estereométricas, ou quando, como Klee, se inspiravam nos engenheiros. Pois as figuras de Klee são por assim dizer desenhadas na prancheta, e, assim como num bom automóvel a própria carroceria obedece à necessidade interna do motor, a expressão fisionômica dessas figuras obedece ao que está dentro. *Ao que está dentro, e não à interioridade: é por isso que elas são bárbaras.* Algumas das melhores cabeças já começaram a ajustar-se a essas coisas. Sua característica é uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século (*Ibidem*, grifo nosso).

A provocação de Benjamin é clara e direta: “ao que está dentro, e não à interioridade”. Toda uma corrente da arte moderna vai aprofundar, cada qual a seu modo, essa ruptura da tradição e das narrações unificantes, aprofundar esse silêncio, “construir com pouco”, fazer “tábula rasa”, de modo que “numerosas tendências estéticas contemporâneas, profundamente antipsicologizantes, mesmo objetivistas, podem assim ser explicadas, como o diz Benjamin” (GAGNEBIN, 2013, p. 60). Seja contra a ilusão fetichista do “interior” como concha protetora ou contra o suposto confinamento do indivíduo às dinâmicas da consciência, Baudelaire pode ser visto como um exemplo dessa “nova barbárie”: ao incorporar à sua forma poética o “choque” — o mesmo que faz da experiência uma terra arrasada e empobrecida, uma “tábula rasa”, como as ruínas de um edifício nunca construído, chamado modernidade —, o poeta francês vislumbra, sem esquivar os olhos, a violenta ruptura entre a unidade coletiva e a brutal solidão do indivíduo moderno, pois foi reagindo a esse estado de coisas que ele transformou a vivência de choque em ‘experiência de choque’ (*Chockerfahrung*), como já apresentado.

Rompendo com a continuidade orgânica de um passado esquecido e apagado em nome da contínua dominação do mito, que configura catástrofe em vitória para justificar sua teleologia do progresso, a modernidade é, assim, constituída por uma noção de interioridade que emerge num sopro mítico pelo espaço urbano, com a tarefa de formar “tocas” espaciais e imaginárias que abarquem o indivíduo moderno, ilhado em si mesmo. Reservadas para o cultivo de uma pseudoexperiência e de uma pseudomemória a partir de suas posses, nessas “ilhas” predominam “móveis estofados, seus tapetes espessos, sua luz filtrada, suas fotografias e suas pinturas escolhidas, enfim, todos aqueles acessórios essenciais que deveriam sugerir

uma intimidade que sumiu do mundo público”, pois tais acessórios têm “a função de ressaltar a marca do seu proprietário, reduzido ao anonimato quando deixa sua moradia: ‘Habitar significa deixar rastros’, diz Benjamin” (GAGNEBIN, 2013, p. 39). A multidão dissolve aquilo que o “interior” procura construir: a ilusão de estar em casa, protegido e seguro, de modo que os rastros deixados entre as quatro paredes — e diluídos na rua, em meio à multidão — correspondem ao “que a assinatura representa para um quadro” (BENJAMIN, 2006, p. 45).

Baudelaire, nosso exemplo, segue a contrapelo e exerce, segundo Benjamin, o “direito luciferino de ofender aquele Satanás que nos domina” (BENJAMIN, 2015, p. 26), o que difere frontalmente da maneira defensiva e reativa do pequeno-burguês do século XIX. Este se submete passivamente aos preceitos do mito e da fantasmagoria moderna, na tentativa de produzir e sustentar o sentimento ilusório de “estar em ‘casa’” num mundo completamente alienado, violento e hostil. Baudelaire reinventa afirmativamente o horizonte de possibilidades ao expressar as fraturas e as falhas de uma linguagem e de uma experiência empobrecida, que emergem de sua poesia na imagem alegórica de Paris, a partir das ruas e dos encontros e desencontros em meio à multidão anônima, não ignorando o aspecto mais violento e radical do cotidiano — na tentativa de mascará-lo com o véu da “bela aparência” —, mas incorporando-o como princípio formal, o que consiste não em “duplicar a ilusão como real, mas interpretar a própria realidade como ilusão” (BUCK-MORSS, 2002, p. 214). Mas a reação do burguês é outra. Por isso o veludo onde o proprietário facilmente deixa gravada sua marca. O “homem-estojo” teme desaparecer, teme ser esquecido, precisa impregnar-se nas coisas com a intensidade de um batismo, “meu”, “eu”, posses que dizem mais respeito à sua pessoa que os códigos e estímulos oferecidos pelo mundo exterior. Se Baudelaire “fez da destruição da memória o tema de sua poesia”, sendo moderno nos termos da “nova barbárie” — assumindo paradoxalmente “uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século”, como escreve Benjamin no fragmento de 1933 —, ele está muito mais próximo à imagem do “vidro” do que à do “veludo”: aos representantes da “nova barbárie”, “o veludo deixar lugar, doravante, ao vidro, este material transparente que não protege o privado, porém o expõe, este material ‘duro e liso’, ‘frio e sóbrio’ contrário ao ‘segredo’ e à ‘propriedade’, este material, enfim, no qual todo rastro se transforma em mancha a ser apagada” (GAGNEBIN, 2013, p. 60). Enquanto falsa totalidade fechada em si mesma, ainda que prevaleça no mundo moderno o profundo sentimento de desabrigo, a casa torna-se “uma espécie de invólucro”, dentro do qual o indivíduo burguês, como um colecionador de objetos, se vê embutido junto aos seus pertences, preservando seus traços no interior “tal como a natureza conserva no granito

uma fauna extinta” (BENJAMIN, 2015, p. 49). E perguntar pelo que foi extinto é perguntar pelo que foi esquecido: a casa como imagem do esquecimento.

2 - O DUPLO PROCESSO DE INTERIORIZAÇÃO



Eugène Atget, *Ancien Monastère des Bénédictins Anglais, 269 rue Saint-Jacques. Paris 5, 1900*. Fonte: ArtBlart.

2.1 - O *intérieur* burguês do século XIX e o rastro (*Spur*)

Numa carta endereçada a Adorno, em 9 de dezembro de 1938, respondendo às críticas a seu projeto de livro sobre Baudelaire, Benjamin enfatiza a relevância do conceito de rastro ou vestígio (*Spur*), que “encontrará sua determinação filosófica em oposição ao conceito de aura” (ADORNO; BENJAMIN; 2012, p. 412). Duas faces de uma mesma moeda. Segundo Adorno, Benjamin teria esboçado seu projeto sem a devida “interpretação teórica”, isto é, sem mediação, ignorando a dinâmica conceitual necessariamente implicada numa crítica dialética construída a partir do materialismo histórico. Ainda que seu amigo reconheça como fragilidade teórica a ausência de mediação em prol da aparição imediata da imagem, e por mais que Benjamin reconheça e considere, ainda que não acate de todo, sua crítica, a carta endereçada a Adorno revela a centralidade do conceito de rastro, assim como o de aura, para a concepção de uma imagem ampla e complexa de modernidade.

No inacabado projeto das *Passagens*, a relação entre os dois conceitos é definida nos seguintes termos: “Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamo-nos da coisa. Na aura ela se apodera de nós” (BENJAMIN, 2006, p. 490 [M 16a, 4]). Em textos como *Pequena história da fotografia* (1931) e *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1936), o declínio da aura sinaliza a transformação do estatuto da obra de arte na passagem da pré-modernidade para a modernidade, de modo que o objeto estético perde o invólucro que sustentava sua autenticidade, sua originalidade, ao deparar-se com o poder de difusão em série da reprodutibilidade técnica. Associado ao surgimento da fotografia e do cinema na história da arte, o tema do declínio da aura adentra o âmbito da história da cultura, a partir da relação entre arte e experiência, e diz respeito não apenas ao objeto estético, mas à uma experiência histórica, isto é, a experiência aurática. Nesse sentido, o declínio da aura está associado ao declínio da *Erfahrung*, um tipo de experiência autêntica atualizada pela via da tradição, pela transmissão de experiência. A imagem da marca única deixada pela mão do oleiro no vaso de argila é significativa por apresentar um período histórico em que os objetos refletem e referem-se à figura humana, que neles encontra sua marca, seu vestígio, seu rastro, como no caso das narrativas orais, numa espécie de conciliação entre indivíduo e o mundo ao seu redor, a coletividade que o cerca.

Assim, aura e *Erfahrung* estão vinculadas a uma certa noção de natureza, como podemos ver na própria imagem apresentada pelo autor para definir metaforicamente seu conceito:

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. Graças a essa definição, é fácil identificar os fatores sociais específicos que condicionam o declínio atual da aura. Ele deriva de duas circunstâncias, estreitamente ligadas à crescente difusão e intensidade dos movimentos de massas. Fazer as coisas “ficarem mais próximas” é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na reprodução. (...) Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o “semelhante no mundo” é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único (BENJAMIN, 1985c, p. 170).

Ao recorrer à imagem poética dos objetos naturais (as montanhas, o galho), Benjamin pretende demarcar a ampla dimensão do conceito, ainda que revele, por outro lado, a dependência do fenômeno aurático em relação a quem observa, a quem olha. Montanhas e galhos sozinhos não possuem aura; é preciso que a percepção transforme esses dados em impressões que vão além do comum e do convencional, a partir da aparição de algo que, por mais próximo que esteja, mantém-se distante. Trata-se, portanto, de como as coisas aparecem para o observador. Ao vincular natureza e contemplação, a metáfora de Benjamin parece apontar para a noção de uma experiência singular, uma percepção que extrapola a aparência daquilo que se tem diante de si, cuja aparição está enredada numa conjunção extraordinária de tempo e espaço, dada no instante, no “aqui e agora”, ao mesmo tempo em que abre uma distância entre a coisa observada e o observador. Vale lembrar que “as mais antigas obras de arte, como sabemos, surgiram a serviço de um ritual, inicialmente mágico, e depois religioso. O que é de importância decisiva é que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente de sua função ritual” (*Ibidem*, p. 171). A autenticidade da obra de arte está diretamente ligada a um fundamento teológico, que a configura em objeto de culto. A imagem aurática e, poderíamos estender, a experiência aurática “caracteriza-se então por se constituir enquanto aparição fenomênica de algo que transcende a esfera do mundo sensível” (PALHARES, 2006, p. 39).

Com a reprodutibilidade técnica, o valor de culto da obra de arte é substituído por seu valor de exposição, tornando-se acessível para as massas. Essa crise no interior da obra de arte, isto é, a transformação de sua função social, é caracterizada pelo declínio da aura e surge na modernidade como sintoma de um processo de transformação da experiência e da percepção humana — “com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual” (BENJAMIN, 1985c, p. 171). Com isso, “em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra prática: a política” (*Ibidem*). O caráter positivo e o potencial emancipatório da obra de arte, apresentado no texto de 1936 sobre a reprodutibilidade técnica, é identificado com o surgimento do cinema nas primeiras décadas do século XX, uma forma artística necessariamente voltada para as massas — “o filme é uma criação da coletividade” (*Ibidem*) —, de modo que a refuncionalização da arte a partir do cinema permitiria o confronto não só com a concepção tradicional de arte, mas também com os modos de existência e percepção, que também se transformam a partir da reprodutibilidade técnica.

O que a industrialização característica da modernidade capitalista faz com a *Erfahrung*, a reprodutibilidade técnica faz com a aura: a destrói. A distância aberta pela aura pode ser vista

então como a distância aberta pela dimensão coletiva da memória, que atualiza o passado longínquo no aqui e agora da contação de histórias, possibilitando que a experiência em sentido pleno (*Erfahrung*) se consolide. Ao substituir o valor de culto pelo valor de exposição, a reprodutibilidade técnica liberta a obra de arte de seu caráter ritualístico e mágico, pois “os temas dessa arte eram o homem e seu meio, copiados segundo as exigências de uma sociedade cuja técnica se fundia inteiramente com o ritual. Essa sociedade é a antítese da nossa, cuja técnica é a mais emancipada que jamais existiu” (*Ibidem*). Desse modo, “no interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência” (*Ibidem*). Se os temas dessa arte pré-moderna, circunscrita pela aura como um invólucro, eram o “homem e seu meio”, a exemplo das narrativas orais, que orientavam e organizavam a vida em comunidade, e se nesse caso o “rastro” do que é humano se expressava nos objetos, como as marcas da mão do oleiro na argila do vaso, quais temas emergiram com a chegada da modernidade, com o declínio da aura e da *Erfahrung*?

O tema do rastro ou vestígio (*Spur*) surge, para Benjamin, de maneira concomitante ao declínio da aura, do mesmo modo que a *Erlebnis*, a vivência moderna, surge em relação ao declínio da *Erfahrung*, marcando assim a passagem da pré-modernidade para a modernidade. Como duas faces de uma mesma moeda, o rastro só se faz presente na ausência da aura e vice-versa. Com a chegada da modernidade, o modo de produção artesanal do passado, lento e manual, acaba sendo substituído pelo modo de produção industrial, cujo trabalho uniforme e acelerado é despersonalizado, isto é, destituído da marca humana tanto em sua produção quanto no resultado gerado. A técnica instala-se, então, como segunda natureza¹⁵. Engolida pela mecanização dos movimentos das máquinas industriais, a figura humana perde, pouco a pouco, de vista os vestígios de sua presença no novo mundo em desenvolvimento, no qual a forma-mercadoria assume a centralidade. Sujeito e objeto estão submetidos à sua lógica. Mas a mercadoria como eixo central de uma sociedade industrializada é um fenômeno que surge de maneira correlata à emancipação da técnica e ao surgimento das massas da grande cidade. As passagens parisienses, por exemplo, que dão título ao projeto inacabado de Benjamin, erguem-

¹⁵ “(Para Lukács) A segunda natureza era a subjetividade alienada e coisificada, um mundo criado pelos humanos que não o reconheciam como seu. Para Benjamin, em contraste, a natureza material era um “outro” do sujeito, e isso permaneceu como verdade, independentemente da quantidade de trabalho humano investido nela. Ainda assim, a modernidade marcava uma ruptura radical em sua forma. Era paradoxal que os predicados geralmente atribuídos à velha natureza orgânica — produtividade e transitoriedade, assim como decadência e extinção — quando usados para descrever a “nova natureza” inorgânica, que era o produto do industrialismo, nomeiam precisamente o que era radicalmente novo nela” (BUCK-MORSS, 2002, p. 100-101).

se como “templos do consumo” de uma sociedade massificada e baseada no culto ao progresso.

Segundo Olgária Matos,

A obra das *Passagens* constrói uma historiografia do século XIX, ao realizar uma hermenêutica dos espaços fantasmáticos da cidade de Paris, cuja infra-estrutura é a mercadoria. Passagens e arcadas são templos de consumo, catedrais profanas onde se instalam as exposições universais e a produção mercantil; nelas se exibem objetos em série e artefatos das moradas e de seus interiores, interiores que são um mundo particular onde o burguês *louis-philippard* se recolhe em sua paixão fetichista, junto a suas coleções. Fechado entre quatro paredes, coleciona para indenizar-se “de tão poucos rastros que a grande cidade deixa para a vida privada”. Os interiores são o brilho e o esplendor que se envolve a sociedade produtora de mercadorias, onde se desenvolve o sentimento ilusório de segurança; o homem desrealizado faz de seu domicílio um refúgio, do interior burguês e da *loggia* ele contempla o *theatrum mundi* (MATOS, 2006, p. 1123).

O rastro, portanto, emerge concomitantemente ao surgimento da grande cidade, nesse caso a cidade de Paris do século XIX, capital da modernidade, onde os rastros do indivíduo e de sua suposta “vida privada” são apagados diante da multidão anônima que ocupa as ruas e se configura como novo público consumidor. Como podemos ver, o rastro está diretamente vinculado ao *intérieur* burguês do século XIX, o “refúgio” da burguesia contra as ameaças da vida urbana. Mas refugiar-se de quê? Que ameaças são essas? A grande cidade gerava um misto de fascínio e medo, de maravilhamento e horror naqueles que a viam pela primeira vez, misturando as novidades da indústria com a violência do processo de urbanização necessário para produzi-las e difundi-las. Tanto nas *exposés* de 1935 e de 1939 quanto no inacabado projeto das *Passagens*, Benjamin destina pelo menos uma seção para destacar a importância do *intérieur* em seu projeto de pesquisa sobre a modernidade, a partir de uma historiografia da cidade de Paris do século XIX. Nas *exposés*, intituladas *Luís Filipe ou o intérieur*, essas partes visam apresentar como o imaginário burguês é permeado por uma noção de interioridade que nada mais é que uma manifestação daquilo que Benjamin irá chamar de fantasmagoria¹⁶. Na de 1935, escreve: “O *intérieur* não apenas é o universo, mas também o invólucro do homem privado. Habitar significa deixar rastros. No *intérieur* esses rastros são acentuados” (BENJAMIN, 2006, p. 46). O *intérieur* torna-se o espaço destinado para o cultivo dos rastros do burguês, que em meio à multidão se dissolvem. Se dissolvem porque a multidão enquanto massa amorfa e anônima é a expressão máxima da ausência dos rastros históricos da figura humana. Em meio à multidão, o indivíduo torna-se mais um dentre milhares.

¹⁶ Conceito a ser explorado na próxima seção deste trabalho.

Nesse sentido, a temática do rastro está totalmente vinculada ao duplo processo de interiorização característico da modernidade, de modo que o *intérieur* burguês do século XIX constitui uma de suas principais formas de expressão. Como vimos, a experiência é historicamente transformada na passagem da pré-modernidade para a modernidade, assim como os modos de percepção, de existência e, logo, a própria maneira de se habitar o espaço em que se vive. Quando a *Erlebnis* assume o lugar da *Erfahrung*, o indivíduo, para defender-se dos choques cotidianos da grande cidade, passa a ter sua consciência hiperestimulada como uma espécie de casca protetora contra os estímulos externos. Esse é seu lado selvagem, a guerra que trava contra o mundo e contra si mesmo. A sobrevivência é seu objetivo, o que não diz respeito apenas à sua integridade física, mas também a seu nome, seu rosto, suas posses. Os objetos de sua posse são como fragmentos que espelham um rosto incompleto, e por isso mesmo cheio de mistério.

O duplo processo de interiorização da modernidade, tanto espacial (*intérieur* burguês) quanto psicológica (consciência hipertrofiada), expressa a relação dialética intrínseca à noção de interioridade apresentada por Benjamin: não há só um fechamento da experiência ao tornar-se estritamente individual, há também um estreitamento do espaço em que se habita, cujas paredes da casa, bem como os limites do perímetro urbano, exemplificam como o espalhamento da modernidade está baseado num processo de interiorização radical, nunca antes visto. Nesse sentido, a interioridade psicológica está necessariamente vinculada à interioridade espacial do *intérieur* burguês, de modo que ambas as faces dessa moeda constituem uma das formas de invenção burguesa da mitologia do progresso. Mas, contraditoriamente, esse processo civilizatório revela seu “lado selvagem”: “Valéry, com o seu olhar crítico sobre o complexo de sintomas chamado ‘civilização’, caracteriza um de seus aspectos mais significativos: ‘O habitante dos grandes centros urbanos’, escreve, ‘volta a cair no estado selvagem, o mesmo que dizer, no isolamento’” (BENJAMIN, 2015, p. 127). A violência do isolamento, consequência da ideologia do progresso inerente ao projeto de modernização do espaço urbano, é equivalente a um retrocesso civilizatório, um sintoma do estado de barbárie vigente.

O *intérieur* ao adquirir o status de refúgio, exerce também uma função compensatória: se os rastros, os vestígios e as marcas da figura humana desaparecem da modernidade, isto é, da vida na grande cidade, é no *intérieur* que o burguês procurará, em todas as suas coisas, deixar sua marca. Por isso ele ama o veludo. Deixar seu rastro nas coisas significa lutar contra o declínio iminente de sua própria imagem - o mundo tão sonhado, idealizado e desejado nos termos do progresso é o mesmo que fomenta a ilusão de seu mundo particular, ao passo que apaga os contornos daquilo que poderia sustentá-lo. “O burguês que ascendeu com Luís Filipe

faz questão de transformar a natureza em *intérieur*” (BENJAMIN, 2006, p. 255), escreve Benjamin no *Passagens*. Como vimos, a relação da pré-modernidade com a natureza se manifestava concretamente no trabalho humano, conservando traços únicos, dotados de “aura”. E a aura é uma espécie de invólucro que cobre o objeto, o acontecimento, a experiência, circunscrevendo-o num espaço dotado de autenticidade. Esse invólucro, no caso do contador de histórias, é a tradição evocada pela rememoração e pela arte de narrar. Assim como a lareira na casa burguesa mimetiza a fogueira de outrora, em torno da qual narrador e ouvinte se encontravam, o *intérieur*, enquanto reservatório dos rastros e refúgio individual, procura restaurar de maneira artificial, mas valendo-se de uma aparência de necessidade, como se fosse “natural”, a autenticidade perdida da experiência aurática. “Os estojos, as capas protetoras, as caixinhas - com os quais se recobriam os pertences domésticos burgueses do século anterior - eram outros tantos dispositivos para registrar e conservar rastros” (*Ibidem*, p. 261, [I, 7, 6]). Os rastros, que na rua são apagados, são reavivados no *intérieur*, invólucro que recobre as fantasias burguesas como um espaço mágico, por meio da coleção de objetos.

Na já citada carta a Adorno, Benjamin escreve o seguinte: “De fato, a primeira coisa que fiz ao regressar foi verificar uma importante passagem de Poe para minha construção da narrativa policial a partir da obliteração ou fixação dos vestígios do indivíduo no meio da multidão da metrópole” (ADORNO; BENJAMIN; 2012, p. 412). O rastro seria a temática central do romance policial. Vale lembrar que Benjamin era um leitor assíduo de narrativas policiais, leitor de Gaston Leroux, Anna Katherine Green e Georges Simenon. Atento às formas de linguagem nascidas nas novas condições da sociedade industrial de massa, Benjamin, bem como seu amigo Kracauer, foi um dos primeiros a dar tratamento filosófico à literatura policial, que, dentre os muitos gêneros literários centrados na vida urbana moderna, ocupou desde o início um lugar de destaque. Subgênero que emerge na cultura de massa do século XIX, a literatura policial torna-se uma forma de manifestação marginal da cultura burguesa, confrontando a unidade ideal e moderna entre técnica, razão e progresso ao trazer seu lado negativo, ou seja, ao condensar e expressar as contradições mais subterrâneas e inconscientes de um mundo feito de transformações velozes e violentas, difíceis de serem assimiladas, ao dar voz aos “aspectos mais inquietantes e ameaçadores da vida urbana” (BENJAMIN, 2015, p. 42), expressando medos e angústias que atravessam a sociedade burguesa ao tratar de situações extremas de violência e de desestabilização da ordem vigente a partir do crime. Segundo Costa,

Embora Benjamin não se refira neste ponto de *O flâneur* ao termo freudiano Unheimliche, o caráter inquietante da vida moderna que o romance policial traz à tona e à cena parece evocar certos aspectos da palavra-conceito de Freud, sobretudo

o fato de que o inquietante se associa aqui às ameaças advindas do mundo exterior da rua onde se move a multidão, asilo do criminoso, em contraste com o interior da casa, percebido na sociedade burguesa triunfante como abrigo contra as ameaças externas e proteção não apenas contra a agressão à propriedade mas também contra a dissolução da identidade burguesa no mundo massificado a que levou a modernidade industrial – se a multidão anônima acolhe e esconde o criminoso, o interior do lar aparece ao indivíduo burguês como o seu estojo confortável e protetor (COSTA, 2023, p. 428-429).

O medo que ronda uma sociedade de massas pautada na unidade entre técnica, razão e progresso é o da violência generalizada. A violência que não pode ser ordenada, dominada, que extrapola os níveis de controle da organização social. A violência, nesse caso, não se volta apenas contra as posses do indivíduo, mas diz respeito também à identidade burguesa diluída em meio ao anonimato da multidão. Em *O flâneur*, texto que compõe seu livro inacabado sobre Baudelaire, Benjamin escreve: “O conteúdo social do romance policial é o desaparecimento do rastro do indivíduo no meio da multidão da grande cidade” (BENJAMIN, 2015, p. 46). Sem dúvidas, uma das experiências sociais mais inquietantes do século XIX foi a experiência da multidão. Um exemplo seminal dessa experiência é apresentado no conto *O homem da multidão*, escrito por ninguém menos que um dos inventores do gênero policial, Edgar Allan Poe, de quem Baudelaire foi leitor e tradutor. A multidão, enquanto imagem paradigmática da sociedade industrial de massa do século XIX, torna-se personagem central do romance policial, implícita e onipresente, eixo central de sua estrutura tanto quanto crime, detetive e criminoso. Do mesmo modo ocorre em Baudelaire, ainda que não tenha escrito romances policiais:

A análise desse gênero é parte da análise da própria obra de Baudelaire, apesar de ele não ter escrito nenhuma história desse tipo. *As flores do mal* conhece, sob a forma de *disiecta membra*, três dos seus elementos fundamentais: a vítima e o lugar do crime (“Uma mártir”), o assassino (“O vinho do assassino”), as massas (“O crepúsculo da tarde”) (*Ibidem*, p. 45).

Tanto Poe quanto Baudelaire pertencem, segundo Benjamin, àquela tradição que conseguiu entrever, através da aparente banalidade das coisas, o mais impenetrável segredo da vida moderna, sua mais impenetrável verdade, pois “as descrições mais significativas da grande cidade (...) vêm daqueles que a atravessaram, por assim dizer, distraídos, mergulhados nos seus pensamentos ou nas suas preocupações” (*Ibidem*, p. 71). O conto de Poe não é nada realista, sua representação é deliberadamente desfiguradora, assim como a abordagem de Baudelaire é alegórica: os encontrões que o transeunte trava com a multidão sintetizam os choques e os múltiplos estímulos físicos e visuais característicos da grande cidade, pela qual o personagem-narrador persegue o suposto “homem da multidão”. Este, um anônimo, que some e torna a

aparecer de novo, em meio ao automatismo dos corpos ao seu redor, é visto por seu observador através do vidro de uma lanchonete. O observador está doente, reclama, o cansaço domina, mas aquele homem acotovelando-se com a multidão rouba sua atenção. Levanta, segue seus rastros, como pegadas numa trilha escuro e sinuosa. A multidão segue seu ritmo automático do mesmo modo que as máquinas industriais nas linhas de produção fabril do século XIX. O automatismo é o resultado da anestesia gerada pelos choques cotidianos. Curioso notar que no conto de Poe o narrador segue os rastros do homem da multidão e esquece de sua doença, como que esquecendo de si, para então se deparar com uma outra percepção da cidade. A cidade torna-se espaço onírico. “O texto de Poe torna visível a verdadeira ligação entre o momento selvagem e a disciplina. Os seus transeuntes comportam-se como se, adaptados à automatização, já só conseguissem se exprimir de forma automática. O seu comportamento é uma reação aos choques” (*Ibidem*, 129-130). Assim como o detetive persegue o rastro do criminoso, o burguês procura pelos rastros dentro das quatro paredes da casa, porque não os encontra na rua.



Eugène Atget, *No title (Brocanteur)*, 1898-1905. Fonte: ArtBlart.

“Desde Louis Filipe, a burguesia empenha-se em encontrar uma compensação para o desaparecimento dos vestígios da vida privada. E ela o faz entre suas quatro paredes” (BENJAMIN, 2015, p. 48). O crime perfeito seria aquele que não deixa vestígios. O crime

perfeito seria aquele capaz de desestabilizar a ordem vigente, tornando-a ineficaz. O crime perfeito é o fundamento do medo burguês, e a sociedade burguesa expressa isso de maneira dramática. É no interior da casa, enquanto concha protetora, acumulando objetos de todos os tipos, adquiridos nos templos de consumo das passagens comerciais, que a burguesia tenta desesperadamente se defender da inquietante supressão dos vestígios da figura humana na sociedade massificada moderna. Apesar de todas essas medidas compensatórias, talvez em razão delas, o aspecto inquietante e ameaçador da grande cidade persiste, pois a possibilidade da violência irromper como crime no próprio *intérieur* (e aqui assinalo uma das contradições mais profundas da noção de interioridade), seja como ameaça externa ou ameaça que irrompe diretamente do interior, torna-se cada vez mais iminente. O romance policial procurou, desde Poe, expressar medos e angústias que assombram e ao mesmo tempo estruturam o interior burguês, entendido como forma a um só tempo psíquica, imagética, cultural e arquitetônica.

Se a morada burguesa é uma espécie de reservatório de posses e bens, e logo, de rastros, um invólucro protetor onde o indivíduo busca preservar seus vestígios “tal como a natureza conserva no granito uma fauna extinta” (*Ibidem*), o romance policial seria a forma capaz de incorporar as tensões negativas da modernidade e assim reavivar a fantasmagoria do interior burguês, expressão do medo mais latente da burguesia: que o desaparecimento dos rastros na massificação do mundo moderno, como crime, se torne insolucionável. O que há de mais inquietante na vida moderna, dito de outro modo, é a tensão dialética entre a aglomeração anônima que domina a cidade e a radical atomização do indivíduo que se perde, num jogo mútuo de pertencimento e não pertencimento, na massa amorfa da multidão. *Intérieur* e multidão são como duas faces de uma mesma moeda.

2.2 - Sobre a fantasmagoria

A crítica da cultura de Benjamin, a partir da relação entre arte e experiência, baseia-se na concepção de que formas artísticas moldam tanto quanto são moldadas por contextos históricos. Do mesmo modo, como vimos, as características históricas do modo como a percepção se organiza correspondem às formas das relações sociais que as pessoas estabelecem entre si e entre os objetos da cultura, bem como com os meios de produção e comunicação que as transmitem. No inacabado projeto das *Passagens*, Benjamin procurou fazer uma historiografia do século XIX a partir das manifestações culturais da cidade de Paris, reunindo materiais de todos os tipos da cultura de massa, movimento que o levou a formular o conceito central de seu projeto, o conceito de fantasmagoria. Em busca de realizar esse estudo sobre a

“história primeva da modernidade”, sobre os aspectos originários do século XIX, Benjamin afirma a intenção de sua pesquisa na *exposé* de 1939:

Nossa pesquisa procura mostrar como, em consequência dessa representação coisificada da civilização, as formas de vida nova e as novas criações de base econômica e técnica, que devemos ao século XIX, entram no universo de uma fantasmagoria. Tais criações sofrem essa “iluminação” não somente de maneira teórica, mas também na imediatez da presença sensível. Manifestam-se enquanto fantasmagoria. Assim apresentam-se as “passagens”, primeiras formas de aplicação da construção em ferro; assim apresentam-se as exposições universais, cujo acoplamento à indústria do entretenimento é significativo; na mesma ordem de fenômenos, a experiência do *flâneur*, que se abandona às fantasmagorias do mercado. À essas fantasmagorias do mercado, nas quais os homens aparecem sob seus aspectos típicos, correspondem as do interior, que se devem à inclinação imperiosa do homem a deixar nos cômodos em que habita a marca de sua existência individual privada (BENJAMIN, 2006, p. 53).

Primeiro, a fantasmagoria não é algo meramente abstrato ou teórico, como podemos ver na passagem acima, mas uma manifestação sensível e concreta. As passagens, as exposições universais, o *intérieur* burguês, espaços típicos e comuns que emergem na cidade de Paris, apresentam-se como fantasmagorias. Antes de explorar a relação direta entre a noção de interioridade e o conceito de fantasmagoria, cabe investigar melhor as possibilidades em torno deste conceito multifacetado, amplo e complexo, conceito fundamental na crítica da cultura de Benjamin nos anos de 1930. Vale lembrar que o *Passagens* é um projeto inacabado, composto majoritariamente de citações diretas e indiretas oriundas das mais diversas fontes da cidade de Paris, explorando desde lugares até personagens e objetos que passam a ser vistos como uma espécie de mônada que concentra a totalidade insolúvel de um período histórico, o seu *Zeitgeist*, aquilo que há de mais originário e que está concentrado no interior de cada fragmento cultural.

Nesse sentido, o conceito de fantasmagoria é definido como uma “representação coisificada da civilização”, inerente à sociedade produtora de mercadorias, e diz respeito à imagem que essa sociedade produz de si mesma: “A imagem que ela assim produz de si mesma e que costuma designar como sua cultura corresponde ao conceito de fantasmagoria” (*Ibidem*, p. 711). Na Paris do século XIX, quando as leis do mercado passam a dominar a vida na grande cidade com uma força quase sobrenatural, mítica, e as novas tecnologias surgem como símbolo do progresso, a fantasmagoria torna-se a imagem dominante gerada pela tensão existente entre infra e superestrutura, isto é, entre as condições materiais, históricas e sociais e a aquilo que é produzido pela cultura. “A fantasmagoria é uma forma especificamente parisiense de alucinação mental, estreitamente vinculada às novas tecnologias visuais. (...) Assim, a história

dos espetáculos visuais do século XIX é inseparável daquela das novas tecnologias a serviço do entretenimento, mas, sobretudo, da representação da história” (MATOS, 2006, p. 1128). Os espectros gerados pela fantasmagoria são, portanto, históricos e tecnológicos. Foi também nesta época que as histórias de fantasmas e casas assombradas, assim como a suposta “aparição” de espíritos alcançaram seu auge, ganhando espaço na imprensa e na indústria do entretenimento. Um espectador poderia ver, bastava comprar o ingresso, o espírito, por exemplo, de Napoleão, produzido por um engenhoso jogo de iluminação, líquidos e poções, artifícios que o belga Etienne-Gaspard Robertson dominava¹⁷, o que coincide com a imagem da cidade de Paris como uma grande sala de espetáculo. A relação dos espectros projetados pela lanterna mágica com as mercadorias produzidas pela indústria enquanto fantasmagorias justifica-se no fato de ambas partilharem o mesmo fundamento: histórica e tecnicamente determinada, a fantasmagoria é uma imagem onírica - uma espécie de fantasia coletiva - reificada no espaço urbano.

A onipresença da mercadoria na modernidade condiz com a imagem que a sociedade produtora de mercadorias fabrica de si mesma quando, ao mesmo tempo, oculta o fato de que produzir mercadorias é algo essencial em seu sistema¹⁸. Ela está mais para uma relação imaginária que a sociedade estabelece com suas condições reais de existência, que adquirem um caráter natural a partir da naturalização da técnica e do processo histórico. Pois o impulso para reificar o passado, isto é, coisificar a história nos termos da mercadoria, coincide com a fé inconsciente no mito do progresso, materializado nas novidades da indústria e das mercadorias de luxo das passagens comerciais. Novidade (ou o novo) e fantasmagoria se entrelaçam na produção de uma força mítica que se instaura na modernidade, de modo que a novidade transmitida pela fantasmagoria constrói o sentido existente no interior da imagem onírica, isto é, imagens que emergem do sonho coletivo, pois “no sonho, em que diante dos olhos de cada época surge em imagens a época seguinte, esta aparece associada a elementos da história primeva, ou seja, de uma sociedade sem classes” (BENJAMIN, 2006, p. 41). Segundo Berdet (2013),

Como representação de uma relação imaginária, a fantasmagoria é como um sonho. A fantasmagoria é um sonho que se materializa na arquitetura das arcadas de Paris,

¹⁷ Para mais, ver “Aufklärung na metrópole” de Olgária Matos. In: Walter Benjamin, *Passagens*, 2006, editora UFMG.

¹⁸ É nesse sentido que a fantasmagoria em Benjamin corresponde ao conceito de fetiche da mercadoria em Marx: ao se tornar algo mágico, a mercadoria acaba ocultando o que há por trás de sua aparição. A diferença entre as duas concepções parece estar no fato de que, para Benjamin, o fetiche da mercadoria se transforma em fantasmagoria quando adentra o âmbito da história, reificando-a.

no interior burguês sob Luís Filipe, nas exposições universais durante o Segundo Império, no urbanismo parisiense de Haussmann, na imagem da cultura e da história desde os lendários primórdios da humanidade até seus lendários fins, e na Fremont Street de Las Vegas. A fantasmagoria é uma imagem, mas essa imagem é concretizada (na arquitetura, por exemplo). Ela também possui a concretude da realidade (tradução nossa)¹⁹.

Sua crítica da cultura configura-se em onirocrítica do século XIX²⁰, a partir do núcleo formal da mercadoria, dos monumentos da burguesia, bem como de suas ruínas, que assim se configuram antes mesmo de seu desmoronamento. O fracasso da modernidade enquanto época em que o “antigo e o novo se interpenetram” no imaginário coletivo consiste na sua incapacidade paradoxal de produzir o novo, o autenticamente novo: por um lado, a necessidade compulsiva de produzir novidades, característica do modo de produção capitalista, e por outro, a incapacidade de produzir algo substancialmente novo, algo autêntico, a verdadeira inovação, cujas modas passageiras são claras evidências dessa limitação. Com isso, a novidade torna-se não apenas uma promessa, como também uma ilusão. O tema do Eterno Retorno, que Benjamin se apropria de sua leitura de Blanqui, Nietzsche e Baudelaire, é associado ao fetichismo da mercadoria de Marx e à teoria da reificação de Lukács²¹, para refletir sobre o caráter cíclico da novidade enquanto fantasmagoria: “De fato, bem ao contrário de sua aparência trivial, a mercadoria é um objeto fantasmagórico que expressa a recaída numa história natural (*Naturgeschichte*) que se encontra sob o poder cego das forças produtivas, que é tão-somente ‘compulsão à repetição’, tempo fisicalista, mecânico, o tempo do eterno retorno” (MATOS, 2006, p. 1124). A novidade torna-se, assim, símbolo de uma forma de padronização do progresso como processo natural e necessário da história, cujo desenvolvimento levaria a humanidade à sua realização plena. Pois o novo não passa de um retorno do antigo com outro aspecto, que a mercadoria atualiza, com sua autoridade, como a mais nova moda. Assim se instaura a natureza mítica em torno da qual a imagem do progresso aparece como fantasmagoria por meio da novidade.

¹⁹ “As the representation of an imaginary relationship, phantasmagoria is like a dream. Phantasmagoria is a dream that materialises itself in the architecture of the arcades of Paris, in the bourgeois interior under Louis-Philippe, in world exhibitions during the Second Empire, in the Parisian urbanism of Haussmann, in the image of culture and history from humanity’s legendary beginnings to its legendary ends, and in the Fremont street of Las Vegas. Phantasmagoria is an image, but this image is concretised (in architecture for example). It also has the concreteness of reality”.

²⁰ Para mais, ver *Onirocrítica, a interpretação dos sonhos de Walter Benjamin* de Alécia Bretas.

²¹ Quem explora essa relação entre Benjamin, Marx e Lukács, a partir do conceito de fantasmagoria, é Fábio Querido em *Fetichismo e fantasmagorias da modernidade capitalista: Walter Benjamin leitor de Marx*.

A noção de eterno retorno como expressão do mito evidencia o retrocesso implícito no sentido dominante da percepção moderna e revela a necessidade de se pensar a recepção e a transmissão da história da cultura de uma maneira contrária à mitologia do progresso:

A autoridade do progresso emerge frente aos indivíduos quando a novidade inverte-se em ideal, projetando para o futuro distante a solução dos problemas atuais. A novidade que ainda está por chegar (ou seja, como ideal distante) justifica a exploração do presente. Portanto, uma forma completamente nova de natureza mítica emerge na modernidade: um sentido de desenvolvimento social aparentemente natural, frente ao qual os indivíduos parecem não ter controle algum (BEE, 2016, p. 228).

A fantasmagoria, além de imagem, é também o espaço da experiência imediata na modernidade, isto é, espaço social onde as pessoas se relacionam com outras pessoas, com lugares e objetos. Como imagem e como espaço da experiência imediata, o *intérieur* emerge na cidade de Paris envolto pelo esplendor da fantasmagoria, como o refúgio necessário para que o burguês cultive suas mais intensas fantasias. O desejo que as mercadorias expostas nas vitrines alimentam no público consumidor é deslocado e ampliado no *intérieur* ao nível pessoal, adentrando seu mundo particular. Pois a fantasmagoria é um fenômeno específico, engendrado por uma classe social específica - a burguesia -, historicamente determinada e que, portanto, possui, segundo Berdet, subclasses, isto é, formas específicas de aparição: “Também nesse sentido, a fantasmagoria não é geral, mas específica. Fantasmagorias do espaço interior, do mercado, da civilização (a Paris de Haussmann) correspondem a diferentes subclasses específicas dentro da própria burguesia: a burguesia comercial; a burguesia industrial; a burguesia financeira” (BERDET, 2013, tradução nossa). Assim, a fantasmagoria concentra a um só tempo a consciência de uma classe, sua posição real e seus interesses na luta contra outras classes. “No espaço do interior burguês sob Luís Filipe, a posição diagonal do tapete revelava a posição defensiva da burguesia diante das forças sociais feudais e proletárias, antigas e novas” (*Ibidem*), uma defesa que a classe dominante utiliza para manter seu status, seu poder e sua suposta universalidade.

Ainda que seja gerada por uma classe específica, a dominante, a fantasmagoria constitui parte do tecido onírico do sonho coletivo, atingindo assim outras classes. Torna-se um ideal de mundo, a visão de mundo (*Weltanschauung*) da burguesia, legitimada pela lógica do progresso: progredir significa assumir seus termos de classe. Também como sonho, a fantasmagoria contém desejo - um desejo reprimido, traumatizado, esquecido, que condiz com uma felicidade incompleta, cuja imagem de redenção remeteria à imagem arcaica de uma sociedade sem classes. Nesse sentido, o ponto chave da onirocrítica de Benjamin parece residir no fato de que

a burguesia, enquanto classe dominante, pode propagar suas fantasmagorias para outras classes, assim neutralizando as forças de oposição, de modo que a fantasmagoria possibilita que uma classe específica fale universalmente em nome de todas as outras. Pois a fantasmagoria carrega o inconsciente de todas as classes, o desejo mais urgente de uma sociedade sem classes, de uma reconciliação entre indivíduo e coletivo, entre humano e natureza. No *intérieur*, “a continuidade estética e a perda do valor de troca dos objetos expostos expressam o desejo de harmonia para além da sociedade de produção e consumo de mercadorias” (*Ibidem*). Ainda segundo Berdet, a fantasmagoria diz respeito à uma “falsa síntese de todas as contradições sociais”, uma falsa síntese do passado e do presente, do arcaico e do moderno, contra a qual Benjamin opõe o conceito de “imagem dialética” como verdadeira síntese histórica. Se o sonho contém a chave para interpretar como a cultura elabora a expressão entre infra e superestrutura, trazendo à tona as forças do inconsciente coletivo em que a cultura deposita seus desejos mais profundos, é a partir do processo de “despertar” histórico que se poderá, dialeticamente, interpretar essas imagens e, com isso, redimir o passado, diluindo a mitologia no espaço da história. Benjamin aponta para a necessidade de se resgatar as forças utópicas, presentes no tecido onírico, para assim libertá-las do aprisionamento historicizante da forma mítica:

Essa dialética entre o sonho e a vigília, ausente no surrealismo, será desenvolvida por Benjamin na obra das *Passagens*, cujo método mesmo é definido como dialético, nesse sentido específico de, por um lado, imergir no universo onírico do século XIX - “para compreender as passagens a fundo, nós as imergimos na camada mais profunda do sonho” - e, por outro, despertar dele visando a sua interpretação. (...) Por meio desse movimento dialético entre as duas instâncias, a obra busca apreender as imagens do sonho ou imagens de desejo como imagens dialéticas, como se deduz da primeira exposição da obra, de 1935, em cuja segunda parte, que traz como epígrafe uma sentença de Michelet - “cada época sonha a seguinte” - escreve Benjamin que, quando a cultura desenvolve novos meios de produção, a consciência coletiva forma “imagens nas quais se interpenetram o novo e o antigo”. Essas imagens de desejo ou de sonho, criadas na passagem entre o antigo e o novo, remetem dialeticamente ao futuro e ao passado mais longínquo, isto é, à pós e à pré-história (VACCARI, 2024, p. 89).

O conceito de imagem dialética é desenvolvido de maneira indissociável da noção de dialética na imobilidade, fundamental nas *Teses* tanto quanto no *Passagens*: se Marx, por um lado, acreditava que o pensamento dialético deveria partir dos movimentos da história, por outro, para Benjamin, a dialética só pode ser apreendida a partir da interrupção das falsas continuidades que fundamentam a noção de um “movimento” contínuo, progressivo e em desenvolvimento, seja do pensamento ou da história, tendo em vista que essa falsa continuidade pressupõe uma falsa totalidade, que esvazia e torna qualquer discurso homogêneo. Nesse

sentido, se tempo é continuidade, sua interrupção se faz necessária pelo fato de a linearidade - a ideia de uma linha do tempo - ser construída a partir do isolamento de elementos que se enquadram forçosamente na ordem causal e progressiva do “antes e depois”, em seu encadeamento lógico e cronológico, descartando para isso outros tantos elementos que subvertem essa ordem, interrompendo-a, cindindo-a num choque, num curto-circuito; do mesmo modo, se tempo é movimento, sua interrupção faz com que a “rigidez” das coisas, sua concretude, se manifeste na simultaneidade do espaço, isto é, no instante presente, no agora, próximas a nós. A questão seria “como” construir um “olhar” capaz de perceber²² e interpretar o potencial expressivo contido no tecido onírico, que se manifesta nos objetos culturais, para assim resgatar o potencial utópico historicamente reprimido pelas forças da fantasmagoria.

Destruir as falsas continuidades e as falsas totalidades, que servem de base para o discurso do historicismo positivista do século XIX, baseado em princípios das ciências naturais como causalidade e universalidade, é o primeiro passo para destruir uma imagem da história como fantasmagoria, se considerarmos que a forma do mito se manifesta como uma narrativa coletiva e dominante que visa ocultar as contradições históricas e sociais ao propagar a imagem do progresso como solução e salvação futura da humanidade. Sua estrutura é a repetição: repetição do mito de um progresso vindouro, de uma novidade nunca vista, repetição da insolúvel promessa de reconciliação, o que não passa de uma eterna repetição das ilusões de um desejo reprimido. Ao projetar uma falsa solução para contradições históricas reais, a fantasmagoria esvazia e torna homogêneo o potencial utópico contido no sonho coletivo. E só pode ser confrontada, segundo Benjamin, pela “imagem dialética”.

Enquanto a fantasmagoria objetifica o passado ao torná-lo uma imagem eterna e distante em termos do curso progressivo da história, a imagem dialética faz do passado uma experiência (*Erfahrung*) única, pois “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido” (BENJAMIN, 1985a, p. 224). Reivindicar o “agora” como o único momento existente, onde pode ocorrer qualquer transformação, ação e reflexão sobre o tempo e a história, significa considerar a possibilidade de ação humana e de transformação da nossa relação com a experiência e, logo, com a luta de classes. É o instante onde todas as coisas podem ser montadas e desmontadas, é tanto a possibilidade de rememoração do passado e de imaginação do futuro quanto o “instante mesmo”, fugaz e passageiro. Um tempo qualitativo, não

²² Num fragmento de juventude, intitulado *Fragmentos sobre a percepção* (1917), escreve Benjamin: “Percepção é leitura. Legível é apenas o que se manifesta na superfície. [...] superfície que é configuração — relação absoluta” (BENJAMIN, 2018, p. 29).

quantitativo: um tempo de apostas, de possibilidades a serem encaradas, o tempo que permita entrever o “verdadeiramente novo” num lance de dados. Tempo vertical como o relâmpago, não horizontal como a linha: o “tempo-de-agora” (*Jetztzeit*) das teses sobre o conceito de história, onde o ocorrido, o agora e o porvir se interpenetram em sua eterna transitoriedade, concentrados na emergência do instante que aparece como imagem anacrônica, num vislumbre que a um só tempo une passado, presente e futuro, sem apagar as diferenças nem reduzir a tensão²³.

Portanto, a fantasmagoria tem a função de reproduzir a ideologia da ordem social, a partir de sua forma mítica, cuja base é a repetição de uma falsa reconciliação, que nada mais é que uma forma de manter o poder de uma classe sobre as outras enquanto oculta as contradições inerentes a esse processo de dominação. A barbárie se configura em espetáculo. Mas a fantasmagoria se vale da utopia quando utiliza imagens abstratas que remetem à sociedade sem classes em sua intenção mítica de propagar a ideologia do progresso como imagem final da história. Só o despertar histórico, a partir da imagem dialética e da interrupção do fluxo contínuo do pensamento, do tempo e da história, seria capaz de, segundo Benjamin, confrontar a fantasmagoria em seus próprios termos (os termos do mundo dos sonhos) para então resgatar as forças utópicas de seu aprisionamento mítico. Dito isso, para os fins da presente pesquisa, procuraremos investigar a especificidade da relação entre fantasmagoria e interioridade, a partir da análise do *intérieur* burguês do século XIX. Para isso, a relação do *intérieur* com o *Jugendstil*, movimento estético alemão também do século XIX, que expressava e promovia as “fantasmagorias do interior”, será nosso ponto de partida. Trata-se de analisar, portanto, uma forma específica de manifestação concreta da fantasmagoria moderna, tanto como imagem quanto como espaço social onde a experiência se circunscreve. Vale lembrar que o *intérieur* é o espaço de sonho reservado para que o burguês, por um lado, cultive seu mundo particular e seus interesses privados, onde suas posses adquiram o poder de abstrair-se da forma mercadoria para tornar-se fantasia individual, mas que, por outro, também é o espaço que fomenta o sentimento ilusório de segurança, na tentativa de assegurar a sobrevivência da identidade

²³ O tempo anacrônico, como chamou Didi Huberman em *Diante do tempo*, é capaz de desmistificar a imagem fantasmagórica do progresso como elemento substancial, ontológico, necessário e natural da história humana, ao mesmo tempo que põe em prática a noção de história como montagem, uma maneira de “escovar a história a contrapelo”. Entendida como montagem, a história torna-se passível de ser montada e desmontada, num gesto a um só tempo construtivo e destrutivo, do mesmo modo “como se desmonta um relógio”, pois “pode-se desmontar as peças de um relógio para aniquilar com o insuportável tique-taque da contagem do tempo, mas também para entender melhor como funciona, e até mesmo para consertar o relógio defeituoso” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 131).

burguesa (como um mito) diante da ameaça constante de sua dissolução na sociedade de massas.

2.3 - Excursão sobre o *Jugendstil*

“Como a modernidade se torna *Jugendstil*?” (BENJAMIN, 2006, p. 603, [S, 11,2]). pergunta Benjamin no trabalho das *Passagens*, referindo-se ao movimento estético alemão do século XIX, análogo ao “art nouveau” francês e ao “modern style” inglês, essencialmente decorativo e ornamental, cujo princípio é a estilização. “A tentativa reacionária de retirar formas condicionadas pela técnica de seu contexto funcional e transformá-las em constantes naturais”, diz Benjamin, significa “estilizá-las” (*Ibidem*, p. 600, [S 8,a]). No caso do *Jugendstil*, sua principal expressão se dá na arquitetura, sobretudo na arquitetura de interiores, num contexto de embate entre arte e técnica²⁴, onde os novos materiais de construção da época, como o vidro e o ferro, condicionados pela técnica, eram estilizados e transformados em “constantes naturais”, ou seja, tornados inúteis, “não-funcionais”, apenas objetos de contemplação que, naturalizados pela arte ornamental, jamais serão vistos como fruto do processo histórico e social de produção capitalista. A arte procura, então, amenizar o impacto que a técnica impõe sobre ela: “O *Jugendstil* é a segunda tentativa da arte de confrontar-se com a técnica. A primeira foi o realismo” (*Ibidem*, p. 599, [S 8a, 1]). Seu alvo principal é o *intérieur* burguês, ou o interior da casa burguesa, que configura o “refúgio” do indivíduo contra a violência externa advinda da rua. Como reação à violência oriunda da grande cidade (no caso do século XIX, a pioneira das metrópoles, Paris), a casa própria surge como “refúgio”, não só para proteger-se da violência física ou daquela contra a propriedade, incluindo todas as suas posses, mas também daquela proporcionada pelo anonimato brutal que o indivíduo passa a vivenciar dentro de uma sociedade de massas.

²⁴ Essa questão é central no pensamento de Benjamin em sua análise de como o advento de novas tecnologias, no século XIX e XX, transforma a relação que temos com as obras de arte, já que até mesmo a concepção de arte é transformada. Adepto das vanguardas artísticas e tecnológicas, crítico das visões reacionárias, a relação entre arte e técnica permeia toda a obra de Benjamin. É o caso de textos seminais como “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1935-36), “Pequena história da fotografia” (1931) e “O narrador” (1936) com ênfase, respectivamente, no cinema, na fotografia e na literatura. Essa questão é central, também, nos diversos textos sobre Baudelaire e no monumental “*Passagens*” (1927-1940), trabalho inacabado onde Benjamin, que faleceu em 1940, procura fazer uma arqueologia do século XIX analisando desde objetos e lugares (passagens comerciais, telefone, luz à gás, interior das casas burguesas) à figuras próprias da época (a prostituta, o mendigo, o *flâneur*, o colecionador), em suma, as transformações materiais e culturais que marcam este período, colocado sempre sob o amplo conceito de modernidade. É um livro feito de citações, referências e comentários, sem uma ordem sistemática e cronológica estabelecida, e estes objetos, lugares, estas figuras são “fragmentos da cultura” que expressam a totalidade abstrata do sistema capitalista.

Diz Benjamin: o *Jugendstil* “parece acarretar no aperfeiçoamento do *intérieur*. A transfiguração da alma solitária parece ser seu objetivo. O individualismo é sua teoria” (*Ibidem*, p.46). Em Van de Velde²⁵, principal expoente do movimento, a sentença é dada e “a casa aparece como expressão da personalidade” (*Ibidem*, p. 44) de seu habitante, ou seja, casa (propriedade) e indivíduo (identidade) se tornam correlatos. Como a transformação histórica dos meios de produção e, conseqüentemente, de reprodução, passa a ser determinada pela força cega e todo-poderosa da técnica, alterando, assim, a estrutura da experiência humana, agora reduzida ao âmbito estritamente individual, para a qual corresponde, espacialmente, o interior da morada burguesa do século XIX, esta torna-se, para o indivíduo, uma espécie de “refúgio” contra a violência do anonimato urbano, que dissolve a identidade burguesa que ele tanto procura cultivar dentro de casa, “estilizando” esse espaço como se fosse uma extensão de sua personalidade.

A modernidade procura “adquirir uma imagem de si”, “apossar-se de sua experiência”, mas o habitante da metrópole moderna acaba vivendo de maneira automatizada, pois “não tem tempo para formar sua experiência, um *eidos* de vida, uma imagem de si” (BOLLE, 2022, p. 404) em meio ao ritmo compulsório da produtividade capitalista. Tanto a primeira versão escrita por Benjamin de *Paris, capital do século XIX*, datada de 1935, quanto a segunda versão de 1939, pequenos ensaios que procuram sintetizar e apresentar o projeto das *Passagens*, assim como no próprio trabalho das *Passagens*, onde há uma indicação de leitura entre os fragmentos chamada “*Jugendstil*”, tratam de como a vida privada moderna surgiu no palco da história enquanto sintoma de uma radical transformação na maneira de habitar, que se dá a partir da redefinição do espaço urbano no século XIX²⁶. Quando Paris começou a se urbanizar, o espaço em que se vivia foi separado do local de trabalho, a casa foi separada da rua, do escritório e da fábrica, e, simultaneamente, o indivíduo foi separado da multidão, passando a isolar-se em sua torre de marfim como em uma concha protetora. No entanto, a parte intitulada *Luís Felipe ou o intérieur*, onde a questão é discutida, difere em cada versão (a primeira escrita em alemão, a segunda em francês), principalmente no que se refere ao “excurso sobre o *Jugendstil*”, que aparece no texto de 1935, mas é remodelado e ampliado no de 1939.

²⁵ Henry Van de Velde foi um arquiteto, designer e pintor vinculado ao movimento do art nouveau, sendo, para Benjamin, seu principal representante.

²⁶ Os exposés de Walter Benjamin intitulados “Paris, capital do século XIX”, sendo a primeira versão de 1935 e a segunda de 1939, exploram a cidade de Paris como palco central para análises históricas e culturais. A primeira versão do ensaio foi escrita em alemão e a segunda em francês, após críticas feitas por Adorno. Numa carta escrita entre 2 e 5 de agosto de 1935, Adorno tece suas críticas à primeira versão do ensaio, escrito por Benjamin com o objetivo de apresentar ao Instituto de Pesquisa Social (dirigido por Adorno e Horkheimer) o projeto das Passagens.

No mesmo sentido, a relação entre novidade, mito e fantasmagoria também difere numa e noutra versão. Segundo Bee,

No Exposé de 1935, o conceito de fantasmagoria não é conectado ao mito e tem uma posição secundária em relação aos conceitos de imagem onírica, de inconsciente e consciente coletivo e de novidade (ou de “novo”), que ocupam o centro da organização do problema da história primeva da modernidade neste Exposé. Já no Exposé de 1939 a constelação conceitual é reorganizada: Benjamin retira a imagem onírica da organização do problema e estabelece em seu centro a novidade e o entrelaçamento desta com a fantasmagoria, de modo que a novidade cresce em complexidade, colocando-se como a nervura central que produz a fantasmagoria enquanto uma forma mítica que se instaura na modernidade (BEE, 2016, p. 210)



Jugendstil na arquitetura. Fonte: Planet Wissen.

A necessidade de investigar o “excursão sobre o *Jugendstil*”, diz respeito, por um lado, à proposta estética desse movimento, baseado no princípio de estilização, pelo qual podemos entrever como a interioridade emerge na grande cidade como uma espécie de “novidade” típica das novas condições de vida na modernidade e, logo, como uma força mítica que se manifesta como fantasmagoria; por outro lado, essa investigação também nos permite explorar “a tensão entre a ameaça externa representada pela rua da cidade grande e o interior do lar como lugar de proteção e de busca de identidade” (COSTA, 2023, p. 429), que marca o surgimento da noção de interioridade moderna e expressa o estilo de vida burguês promovido pelo *Jugendstil*, onde a estilização da casa própria consiste, ao mesmo tempo, na invenção de uma identidade burguesa circunscrita nos termos da mitologia do progresso. Se o *intérieur* é experienciado pelo indivíduo como espaço onde este deposita seus rastros, o princípio de estilização do *Jugendstil*

se vale dos mais diversos ornamentos para que os “rastros” ganhem uma aparência natural, orgânica, isto é, naturalizando a relação marcadamente histórica entre a casa e a personalidade de seu habitante. Junto de seus pertences, o indivíduo deposita seus traços no *intérieur* “tal como a natureza conserva no granito uma fauna extinta”, pois “a relação do *intérieur* do *Jugendstil* com aquele que o precedeu consiste no fato de que o burguês encobre seu álibi na história com um álibi ainda mais distante, na história natural (em particular, no reino vegetal)” (BENJAMIN, 2006, p. 261 [I 7, 5]).

Esse processo de forjar uma identidade burguesa a partir da estilização do *intérieur*, isto é, conforme o gosto e as preferências de seu habitante, configura, no fundo, uma idealização de sua própria identidade: “os vestígios de seu habitante moldam-se no *intérieur*” (*Ibidem*, p. 60). Por isso ele “exige que o *intérieur* o sustente em suas ilusões” (*Ibidem*, p. 45), dentre as quais está a imagem de uma identidade burguesa ideal, promovida pelo *Jugendstil*: ela é ilusória por ser inalcançável, fantasmagórica e abstrata, ao mesmo tempo em que é promovida pela cultura burguesa dominante como um caminho progressivo rumo à realização plena e individual. Se a estilização não passa de um processo de idealização típico da fantasmagoria como expressão da mitologia do progresso, que se estende do espaço interior da casa (decorada em função da personalidade de seu habitante) à “interioridade” do indivíduo (que no interior da casa cultiva e idealiza uma identidade burguesa), Benjamin assinala o caráter alienante do processo de interiorização moderno:

Sobre a história do *intérieur*: a semelhança das primeiras fábricas com as moradias, não obstante toda inconveniência e estranheza, dava-lhes uma atmosfera familiar, a ponto de se poder imaginar o proprietário dentro delas, junto às máquinas, como uma figura ornamental, que sonha não apenas com sua própria grandeza, mas também com a futura grandeza delas. Com a separação do empresário do seu lugar de trabalho, este caráter de sua fábrica desaparece. O capital aliena-o também de meios de produção, e o sonho relativo à sua futura grandeza terminou. Com o surgimento da casa própria, completa-se este processo de alienação (*Ibidem*, [I 7a 1]).

Flores de plástico a decorar a sala, “canapés, divãs, otomanas, conversadeiras, espreguiçadeiras, *méridiennes*” (*Ibidem*, p. 258, [I 5a, 3]), móveis de veludo, fotografias em paredes e estantes, “iniciais bordadas num lenço, estojos, bolsinhos, caixilhas, todas as tentativas de repetir no mundo dos objetos o ideal da moradia” (GAGNEBIN, 2013, p. 60). Mas esse ideal é uma medida compensatória, uma reação às ameaças externas oriundas da rua, em consequência da sujeição não só do indivíduo, mas da própria cultura, às forças impessoais e todo-poderosas da técnica. As análises de Benjamin sobre o *Jugendstil* revelam como este movimento expressa e promove as fantasmagorias do interior ao propor uma personalização da

morada burguesa, espaço no qual o indivíduo procura, pelos seus rastros, formar uma imagem de si mesmo, conforme seus gostos e preferências, imagem fantasmagórica tanto quanto a imagem que a sociedade produtora de mercadorias faz de si mesma.

Marcada pelo “isolamento desesperado das pessoas nos seus interesses privados”, que revela não a “diversidade de seus comportamentos”, mas sim os “pormenores que têm a ver com uma desajeitada uniformização, quer das roupas, quer da sua conduta” (BENJAMIN, 2015, p. 55), a fantasmagoria do interior expressa sua força mítica quando se vale de uma imagem utópica, a um só tempo específica e coletiva: a reconciliação do indivíduo com o lugar em que ele vive. O *intérieur* não apenas procura sustentar as ilusões do burguês, ele quer torná-las reais, como num sonho, um sonho mediado pela violência e dominação do mito, um sonho do qual custa despertar, porque nós também o desejamos. O desejo reprimido pela fantasmagoria enquanto expressão da mitologia do progresso ainda pode ser redimido, desde que as forças utópicas contidas no impulso fantasmagórico sejam resgatadas e utilizadas politicamente. Mas para proteger-se do caos urbano, um tanto por instinto de preservação, um tanto por uma “questão de honra” (*Ibidem*, p. 48), o burguês refugia-se em sua casa, o mundo exterior é hostil e imprevisível, e faz dela o reservatório dos rastros deixados em todas as coisas que possui no privado, onde imprime sua marca, pois delas se apodera com exagerado afínco, como se pudesse, através dessas coisas — “suas experiências inefáveis (*Erlebnisse*), seus sentimentos, sua mulher, seus filhos, sua casa e seus objetos pessoais” (GAGNEBIN, 2013, p. 59) —, restaurar a intimidade perdida das relações sociais e coletivas.

Numa espécie de consolação sob o signo do conforto (BENJAMIN, 2006, p. 260.), possível por conta do desenvolvimento da indústria e de sua produção e reprodução em massa, que constitui a promessa de progresso e de realização plena, próprias do espetáculo da modernidade e da “imagem que ela produz de si mesma” (*Ibidem*, p. 711) enquanto fantasmagoria, o interior burguês, nesse sentido, faz parte dessa “representação coisificada da civilização”: ao passo que o desejo de conforto e a necessidade de sentir-se seguro, mesmo que ilusoriamente, são reações à violência e ao caráter ameaçador da vida urbana; “o conforto isola” (BENJAMIN, 2015, p. 127), ou seja, perpetua a lógica alienante de dominação burguesa, que visa neutralizar as outras classes e propagar universalmente seus termos como se fossem os únicos possíveis. Esse processo não só é promovido e aperfeiçoado pelo *Jugendstil*, mas também revela como os objetos da cultura emergem sob o véu da fantasmagoria quando são reduzidos à forma mercadoria: “era essa análise específica que interessava a Benjamin, mais particularmente a determinação do modo como, na expressão, a arte ao mesmo tempo cria fantasmagorias, isto é, ilusões”, pois “a expressão da infra e superestrutura é um fenômeno

estético” e “a arte, no capitalismo, se transforma em expressão da própria técnica” (VACCARI, 2021, p. 311).

Essa concepção do capitalismo como fenômeno estético, onde a arte incorpora a técnica e a técnica incorpora a arte, revela o caráter representacional da cultura moderna, de modo que a imagem fantasmagórica que ela constrói de si mesma “pode igualmente falsear o objeto material ao torná-lo um objeto de desejo desempenhando assim um papel fundamental na criação do fetichismo da mercadoria” (*Ibidem*). Nesse ponto, cabe lembrar do método benjaminiano, seu materialismo histórico-dialético “heterodoxo” e *expressivo*, para o qual as condições materiais do capitalismo encontram sua expressão em determinadas formas culturais, como pode-se ler num fragmento do arquivo K da obra das *Passagens*, onde Benjamin aponta a diferença para com o método tradicional de Marx:

Sobre a doutrina da superestrutura ideológica. A primeira vista, parece que Marx pretendia somente estabelecer uma relação causal entre superestrutura e infra-estrutura. Mas a observação de que as ideologias da superestrutura refletem as condições de maneira falsa e deformada já vai além. A questão é, de fato, a seguinte: se a infra-estrutura determina de certa forma a superestrutura no material do pensamento e da experiência, mas se esta determinação não se reduz a um simples reflexo, como ela deve ser caracterizada, independentemente da questão da causa de seu surgimento? Como sua expressão (BENJAMIN, 2006, p. 437).



Fonte: desconhecida.

Em outro fragmento do arquivo N, a questão é retomada: “Marx expõe a relação causal entre economia e cultura. O que conta aqui é a relação expressiva. Não se trata de apresentar a gênese econômica da cultura, e sim a expressão da economia na cultura. (...)” (*Ibidem*, p. 502). A principal expressão do *Jugendstil* se dá na arquitetura e no design, sobretudo o de interiores, mas também na litografia colorida (com cartazes e anúncios), nas artes plásticas (com os quadros de Klimt), na literatura (o principal autor atribuído ao movimento é Oscar Wilde, mas Benjamin aponta, também, *As Flores do Mal* de Baudelaire e *Em busca do tempo perdido* de Proust²⁷ como exemplo) e na ornamentação de objetos usuais (talheres, cortinas, cadeiras). Num contexto de embate entre arte e técnica, onde os novos materiais de construção da época, como o vidro e o ferro, e o advento de novas tecnologias visuais (panoramas, fotografia, cinema), bem como o fluxo incessante e múltiplo das mercadorias exibidas em série nas passagens comerciais e nas exposições universais da época, o *Jugendstil* desempenhou papel determinante nos rumos da cultura, com seu “estilo estilizante por excelência” (*Ibidem*, p. 599, [S 8, 2].), que “desembocará na ‘fantasmagoria’ própria ao *Jugendstil*: a do *Heim*, do lar, do ‘interior’, como refúgio e consolação para o homem privado ainda tentar, mais uma vez, conservar seus rastros, seus traços, suas marcas” (CHAVES, 2009, p. 57).

Ao despersonalizar o que é cultural, naturalizando o processo histórico e social por trás da produção de mercadorias, a fantasmagoria as sacraliza, fazendo com que elas adquiram o estatuto de algo sagrado e sobrenatural (o objeto de consumo é uma espécie de “objeto mágico”) para então exibi-las em série nas catedrais profanas das passagens comerciais, onde uma legião de consumidores as cultua em devoção — o capitalismo se consolida como religião. Depois de desejar mais do que é capaz de consumir, tentado e seduzido pela novidade, o pequeno-burguês junta as mercadorias consumidas e as leva para dentro de casa, para, com elas, compor seu mundo particular: é entre quatro paredes que ele se recolhe em seu delírio fetichista para “indenizar-se da ausência de rastros da vida privada na grande cidade” (BENJAMIN, 2006, p. 59-60) cultivando ilusões. Quando os rastros da figura humana desaparecem do processo de produção (não há mais vestígio de sua presença no mundo) e os objetos históricos não refletem mais sua forma, há uma naturalização²⁸ da história, como se

²⁷ “A vida das flores no *Jugendstil*: um arco se estende desde as *Fleurs du Mal*, passando sobre as almas florais de Odilon Redon, até as orquídeas de Proust que mescla à vida erótica de Swann” (BENJAMIN, 2006, p.598, [S 7a, 3]).

²⁸ Susan Buck-Morss em seu livro *Dialética do Olhar* explora profundamente a noção de história natural e seus desdobramentos no pensamento de Benjamin. Seu capítulo “História mítica: fetiche” foi de extrema importância para elaboração deste texto.

pode constatar pela uniformidade do trabalho alienado, desprovido em sua realização de qualquer marca humana que permita entrever as condições em que se está inserido.

Considerando que a invenção da interioridade moderna é necessariamente correlata à invenção, na arquitetura, do interior burguês, e que o *Jugendstil* “parece acarretar no aperfeiçoamento do *intérieur*”, podemos ver como a estilização serve não só como princípio desse movimento estético, mas expressa, também, como a vida privada, íntima e interior do indivíduo aburguesado opera de maneira alienada. A conjunção entre individualismo exacerbado e anonimato irreversível, consequência do véu opaco da uniformização lançado sobre a massa pela técnica, junto ao transe da fantasmagoria, cujo falso brilho encobre toda a cultura, revela como a interioridade moderna está, portanto, presa à ilusão alimentada e aperfeiçoada pela cultura dominante, sob a máscara do *Jugendstil*, que cultiva no indivíduo a necessidade urgente de responder ao “quem sou eu?” em sua busca por uma identidade plena, sem fornecer as condições para que isso se realize, pois, no fundo, não passa de uma “máscara da cultura burguesa servindo à manutenção do sistema” (BOLLE, 2022, p. 175).

2.4 - Interioridade e violência

“Pois todos os bens culturais que ele (o materialista histórico) vê têm uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror” (BENJAMIN, 1985a, p. 225), escreve Benjamin na tese VII de *Sobre o conceito de história*, e esse horror se origina do derramamento de sangue dos oprimidos vampirizados ao longo da história, em nome de um projeto de modernização progressiva, violenta e massiva, que configura, no fundo, uma estrutura de dominação de uma pequena elite sobre o restante da humanidade, dos animais e da natureza. Desde o século XIX, escreve Benjamin, o indivíduo, soterrado pela mecanização dos movimentos da máquina, age por “atos reflexos”, como se fosse feito de fios, parafusos e engrenagens com suas reações automáticas, imitando tanto “a maquinaria, que dá seus encontrões à matéria, como a conjuntura, que os dá à mercadoria”, num “efeito ainda mais desumanizado” (BENJAMIN, 2015, p. 56) do que em outras épocas. Em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, essa concepção do indivíduo como autômato é explorada por Benjamin a partir do conto *O homem da multidão* de Poe:

Não é por acaso que Marx insiste na ideia de que, no trabalho manual, a ligação entre as várias etapas da produção é contínua. Já o operário fabril na linha de montagem experiencia essa ligação como autônoma e coisificada. A peça que lhe cabe surge no raio de ação do operário independentemente da sua vontade. E desaparece do seu

controle da mesma forma arbitrária. (...) No trabalho com a máquina, os operários aprendem a coordenar ‘o seu próprio movimento com o movimento constante e uniforme de um autômato’. Essas palavras permitem entender melhor os traços uniformes absurdos que Poe pretende ver na multidão, os quais descobre na indumentária e no comportamento, e até no jogo fisionômico. O sorriso dá o que pensar. É provavelmente aquele que hoje conhecemos como o *keep smiling* e que em Poe atua como amortecedor mímico do choque (*Ibidem*, p. 129).

Dominada pelas “leis naturais” do capitalismo, a modernidade inaugura uma ruptura com o passado ao separar indivíduo e coletivo, privilegiando assim o papel da consciência sobre a memória, antes fio condutor da experiência histórica da tradição. Na metrópole moderna, em meio à multidão anônima, o indivíduo em sua vivência de choque está tão preocupado em defender-se “da influência uniformizadora, e portanto destrutiva” do exterior, assim sobrecarregando sua consciência com ameaças e estímulos constantes, que, já exausto e impotente, se fecha em si mesmo, num individualismo exacerbado, para o qual, espacialmente, corresponde o interior burguês. O “efeito traumático” (*Ibidem*, p. 112) da ameaça dos choques é este permanente estado de alerta de uma consciência hipertrofiada por golpes recebidos de todos os lados, os estímulos ininterruptos e contínuos, como os ponteiros de um relógio. Em meio ao caos urbano da multidão, “como num reservatório de energia elétrica”, os choques reduzem o indivíduo ao imediato, tornando-o uma espécie de “caleidoscópio provido de consciência” (*Ibidem*, p. 128), diante de uma perplexidade contra a qual nada pode oferecer.

A técnica proporciona uma ruptura tão radical com o estado “natural” das coisas (o ponto de vista da pré-modernidade) que a promessa social da tecnologia se estabelece como o começo de uma história verdadeiramente humana:

Assim também a técnica não é dominação da natureza: é a dominação da relação entre natureza e humanidade. É certo que os homens, enquanto espécie, estão há dezenas de milhares de anos no fim de sua evolução; mas a humanidade enquanto espécie está no começo (BENJAMIN, 2013, p. 65).

Imbuída da fé cega no progresso histórico automático, que se ergue como um mito, a modernidade “produz a imagem de si mesma” como fantasmagoria. A cidade dos espelhos, como Paris era conhecida, se tornou famosa por deslumbrar a multidão com seu brilhantismo e seus artigos de luxo disponíveis para um público consumidor, faminto de entretenimento e novidade. Apesar disso, também ficou famosa por desiludir sua clientela. Paris, com sua luz inebriante, onde a multidão é, ao mesmo tempo, espectador e espetáculo, refletia, de um lado, a imagem das pessoas como consumidores em vez de produtores, mascarando assim as relações históricas de produção que sustentam o sistema capitalista, ocultando o modo como as

mercadorias são produzidas e por quem elas foram produzidas, escondendo-se do outro lado do espelho²⁹.

Marx já usara o termo “fantasmagoria” para falar das aparências ilusórias que a mercadoria adquire enquanto “fetiche” no mercado, e Benjamin, na obra das *Passagens*, cita diversos trechos de *O Capital* sobre fetichismo, destacando como o valor de troca sobrepõe-se ao valor de uso, ocultando assim o valor do trabalho produtivo empregado naquela mercadoria. Entretanto, da perspectiva de uma filosofia da experiência histórica, onde as transformações no modo de existência das coletividades humanas são sempre acompanhadas de mudanças na suas formas de percepção, diferindo assim da análise econômica do capital feita por Marx, a fantasmagoria era antes, para Benjamin, uma imagem e uma experiência da cultura, representada por ela mesma na produção e exibição de mercadorias, do que necessariamente o valor das mercadorias no mercado: trata-se da mudança da perda de sentido do valor de uso para uma ênfase irrestrita em seu valor representacional. Com isso, a própria história expressa na forma-mercadoria transforma-se em fetiche, em imagem e experiência reificada.

Se a promessa social da tecnologia, por um lado, rompe com o estado “natural” das coisas, e por outro, se estabelece como “segunda natureza”³⁰, a própria história passa por um processo de naturalização, como se a dominação burguesa e o brilho fantasmagórico da novidade técnica pertencessem ao âmbito do orgânico, necessário e inevitável curso das coisas. A crença de que a história seguiria automaticamente um curso progressivo, isto é, a crença na mitologia do progresso, dominava todos os âmbitos da cultura, temporalmente, no tempo vazio e homogêneo do relógio, que dita o ritmo, e espacialmente, por exemplo, nas passagens comerciais de Paris e suas mercadorias, assim como no interior da casa burguesa onde elas são acumuladas por uma “questão de honra”.

A obra das *Passagens* constrói uma arqueologia da modernidade ao interpretar os fantasmas e mitos da cidade de Paris a partir dos “objetos” enquanto fragmentos da cultura, para assim mostrar como eles se expressam em relação à totalidade abstrata do sistema

²⁹ Inclusive, há no *Passagens* o arquivo R, intitulado “Espelhos”, onde se lê: “Em relação ao tema do espelho, é preciso mencionar aqui a história do homem que, no interior de sua boutique ou de seu bistrô, não suportava ter sempre diante dos olhos, no vidro externo, as letras escritas ao contrário. Conta uma anedota a respeito” (BENJAMIN, 2006, p. 578 [R 1, 2]).

³⁰ “Pois, de um lado, os homens quebram, dissolvem e abandonam constantemente os elos 'naturais', irracionais e 'efetivos', mas, por outro e ao mesmo tempo, erguem em torno de si, nessa realidade criada por eles mesmos, 'produzida por eles mesmos', uma espécie de segunda natureza, cujo desdobramento se lhes opõe com a mesma regularidade impiedosa que o faziam outrora os poderes naturais irracionais (mais precisamente: as relações sociais que lhes apareciam sob essa forma)” (LUKÁCS, 2003, p. 271).

capitalista, o que permite vislumbrar suas raízes na forma-mercadoria, sempre fetichizada. Mas a pretensão evolutiva da história remete também ao campo da ciência, mais especificamente à teoria de Darwin, apropriada pelos darwinistas sociais que defendiam uma suposta “evolução social” — nova expressão da falsa consciência burguesa, outra dentre suas inúmeras facetas fantasmagóricas. Privilegiando o lado dominante dos vencedores, o darwinismo social glorificava a competição capitalista como a verdadeira expressão da “natureza humana”, para quem “as rivalidades imperialistas eram o saudável resultado de uma inevitável luta pela sobrevivência, e que as ‘raças’ vencedoras³¹ se justificavam como dominadoras na base de sua superioridade” (BUCK-MORSS, 2002, p. 87-88), o que significa legitimar o curso dominante da história como algo natural e inevitável, já que “continuidade e repetição constituem o tempo como destino naturalizado” (apud BENJAMIN, 2006, p. 1127). Continuidade e repetição, aqui, são categorias temporais que surgem, como o relógio, a partir da consolidação da “segunda natureza” da técnica. Um mais um mais um, acumulado até o infinito, o milésimo que leva ao segundo, que leva ao minuto, às horas, aos dias, aos anos. Benjamin criticava o marxismo tradicional por perceber o quanto ele estava impregnado pela ideologia do progresso, como se o curso da história fosse necessariamente desembocar na revolução, sem romper, no entanto, com a lógica já naturalizada de dominação burguesa.

Conceber a “história natural”, no sentido de uma naturalização da história, escancara a tendência dominante cuja pretensão seria negar a possibilidade de construção humana deliberada, o que significa, no fundo, negar a possibilidade da própria história, já que os acontecimentos históricos passariam a ser vistos como imutáveis, predeterminados, “naturais”. Lukács já falara em “segunda natureza” ao se referir à tecnologia como algo social e historicamente produzido quando fez sua crítica à “presunção de que o mundo em sua forma dada era ‘natural’ no sentido ontológico” (BUCK-MORSS, 2002, p. 100). Benjamin expande o conceito de Lukács ao falar não só em uma subjetividade alienada e coisificada, mas também, e sobretudo, ao aludir para o constante sentimento de estranhamento como fruto de uma “segunda natureza” que se manifesta como um “outro” do sujeito:

A segunda natureza era a subjetividade alienada e coisificada, um mundo criado pelos humanos que não o reconheciam como seu. Para Benjamin, em contraste, a natureza material era um “outro” do sujeito, e isso permaneceu como verdade, independentemente da quantidade de trabalho humano investido nela. Ainda assim, a

³¹ Certamente a filosofia da experiência histórica de Benjamin, por mais que não tenha sido tratada diretamente desta perspectiva pelo crítico alemão, incorpora e serve de arcabouço teórico e conceitual-imagético para tratar de questões raciais. Paul Gilroy, por exemplo, em *O atlântico negro* (1993) se vale da obra de Benjamin para refletir acerca do processo histórico da diáspora africana, assim como para elaborar sua concepção de modernidade.

modernidade marcava uma ruptura radical em sua forma. Era paradoxal que os predicados geralmente atribuídos à velha natureza orgânica — produtividade e transitoriedade, assim como decadência e extinção — quando usados para descrever a “nova natureza” inorgânica, que era o produto do industrialismo, nomeiam precisamente o que era radicalmente novo nela (*Ibidem*, p. 100-101).

A naturalização da história significa sua coisificação enquanto extensão da visão de mundo que rege a técnica como “segunda natureza”, aquela que ergueu um mundo artificial no qual não há mais vestígio do que é humano, os rastros foram apagados. Desse modo, o duplo processo de interiorização segue na esteira do projeto de dominação burguesa, marcado pelos ditames do progresso técnico, que coisifica a história para sustentar o seu domínio. O mundo artificial da técnica, ao ser naturalizado, consiste também na naturalização desse constante sentimento de estranhamento, pois a distância entre o indivíduo e esse “outro” que é a segunda natureza torna-se aparentemente intransponível. Vale lembrar que o auge do processo de alienação se consolida com o surgimento da morada burguesa, quando há a separação do espaço em que se vive em relação ao local de trabalho. Esse processo é alienante no sentido já apresentado do conceito de fantasmagoria, leva ao obscurecimento do processo histórico e social e intensifica a presença da mitologia do progresso como destino pré-determinado da história humana. Isso também pode ser observado pela epígrafe de *Assim falou Zaratustra* de Nietzsche, utilizada por Benjamin na terceira parte do fragmento sobre o *intérieur* da *exposé* de 1939: “Esta procura por meu lar.. foi minha provação.. Onde fica — meu lar? Pergunto por isto, procuro e procurei, nada encontrei” (NIETZSCHE apud BENJAMIN, 2006, p.60).

A identidade burguesa, cultivada no interior da casa, faz parte do projeto de dominação que visa colonizar a experiência humana, prendendo-a numa “angústia mítica” difícil de se romper. Ilustre é a citação de Baudelaire no arquivo I do trabalho das *Passagens*: “Qual dentre nós, nas longas horas de lazer, não experimentou um delicioso prazer em construir para si um apartamento modelar, um domicílio ideal, um ‘sonhadouro’?” (*Ibidem*, p. 262). Ao mesmo tempo que esse refúgio constitui uma sufocante ilusão, ele também se torna objeto de desejo, como parte do sonho coletivo, mesmo que essa busca seja irrealizável e essa imagem seja espectral. Mas “enquanto ainda houver um mendigo, ainda haverá mito” (*Ibidem*, p. 444), escreve Benjamin, cuja radicalidade do pensamento está em negar qualquer concessão às forças míticas, isto é, às estruturas de poder que nada mais são que mecanismos de manutenção da dominação dos vencedores sobre os vencidos da história. Nesse sentido, o que fundamenta a equivocada autocompreensão da modernidade — técnica, razão e progresso — a transforma, paradoxalmente, em mito. A modernidade que se autoproclamou a época regida pela razão, com isso opondo-se às verdades intransponíveis do *mythos* (como as de caráter religioso),

torna-se um mito ao qual os seres humanos estão ligados tão servilmente quanto a uma nova forma de religião.

Em *O Capitalismo como religião* (1921), texto de juventude de Benjamin, a análise apresentada complementa o que, posteriormente, seria desenvolvido no projeto das *Passagens*: “O capitalismo deve ser visto como uma religião, isto é, o capitalismo está essencialmente a serviço da resolução das mesmas preocupações, aflições e inquietações a que outrora as assim chamadas religiões quiseram oferecer resposta” (BENJAMIN, 2013, p. 21). A crítica ao mito não significa só uma crítica a um momento determinado da história humana, mas sim uma crítica às formas de vida que ameaçam as tentativas humanas de agir histórica e livremente, como no caso da mitologia do progresso, identificada por Benjamin como sendo o alicerce ideológico da modernidade, seu objeto de culto.

Os três traços identificados por Benjamin como características da estrutura religiosa do capitalismo são: 1) o capitalismo é uma religião puramente cultual; 2) há uma duração permanente do culto; 3) esse culto é culpabilizador. O seguinte trecho ressalta como o capitalismo é um culto não expiatório, mas culpabilizador: “Nesse aspecto, tal sistema religioso é decorrente de um movimento monstruoso. Uma *monstruosa consciência de culpa* que não sabe como expiar lança mão do culto, não para expiar essa culpa, mas para torná-la universal” (*Ibidem*, grifo nosso). A “monstruosa consciência de culpa” não diz respeito apenas ao indivíduo moderno, mas a toda uma coletividade orquestrada conforme a estrutura religiosa do capital, de modo que “uma condição tão sem saída é culpabilizadora. As ‘preocupações’ são o indicativo dessa consciência de culpa provocada pela situação sem saída. ‘Preocupações’ surgem da angústia provocada pela situação sem saída de cunho comunitário, não de cunho individual-material” (*Ibidem*).

Na tese I de *Sobre o conceito de história*, a figura do autômato (materialismo) e a figura do anão corcunda (teologia) formam uma alegoria em que a primeira figura, sem a segunda, nada pode fazer em termos de luta de classes, de emancipação dos vencidos em relação às forças do mito dos vencedores — “O fantoche chamado ‘materialismo histórico’ ganhará sempre. Ele pode enfrentar qualquer desafio, desde que tome a seu serviço a teologia. Hoje, ela é reconhecidamente pequena e feia e não ousa mostrar-se” (BENJAMIN, 1985a, p. 222). Essas duas forças aparentemente opostas deveriam convergir para que a mitologia se dissolvesse no espaço da história: a teologia “está a serviço da luta dos oprimidos. Mais precisamente, ela deve servir para restabelecer a força explosiva, messiânica, revolucionária do materialismo histórico”, tendo em vista que “todo reducionismo unilateral (num ou noutro sentido) é incapaz de dar conta da dialética entre a teologia e o materialismo e de sua necessidade recíproca”

(LÖWY, 2005, p. 45). A força messiânica seria o “freio de emergência” que vem a interromper o evolucionismo falsamente natural e necessário que aprisiona o discurso histórico desde o século XIX. Seguindo na mesma direção, a tese II traz à tona “a imagem da felicidade”, “indissolivelmente ligada à da salvação”, associada à imagem do passado, a qual “traz consigo um índice misterioso, que o impele sempre à redenção” (BENJAMIN, 1985a, p. 223).

Duas imagens: a felicidade e o passado. Duas palavras: salvação e redenção. Pois “alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso” (*Ibidem*). Benjamin atribui uma qualidade teológica redentora à rememoração, que seria capaz de “tornar inacabado” o sofrimento aparentemente definitivo das vítimas do passado, movimento que só se torna possível quando a história passa a ser compreendida como objeto em construção, passível de ser montada e desmontada. A felicidade (ou salvação) só seria possível pela rememoração do passado enquanto interrupção de uma temporalidade linear e cronologicamente determinada, rompendo a falsa totalidade e a falsa continuidade dos acontecimentos históricos.



Eugène Atget, Rue de la Montagne Ste. Genevieve, 1924. Fonte: The Museu of Gone Arts, Houston.

Aplicado à história, num gesto tanto destrutivo quanto salvador, a montagem torna-se método de uma escrita (e leitura) da história a contrapelo, pois “só pode ser salvo (no sentido estrito da possibilidade, não da garantia!) o que foi arrancado à totalidade triunfante do discurso e da ordem estabelecidos, até mesmo da natureza em seu florescer, cujo esplendor é o da aparência mítica” (GAGNEBIN, 2013, p. 94). No inacabado projeto das *Passagens*, essa noção será radicalizada com a máxima: “Este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem” (BENJAMIN, 2006, p. 500 [N 1, 10]). “Citar sem usar aspas”, isto é, rememorar o passado a partir do ponto de vista específico de um determinado presente, quebrando as supostas distâncias totais, rompendo com a noção de linha do tempo e sua “horizontalidade” segmentada entre passado, presente e futuro, abrindo assim uma nova configuração espaço-temporal, que em sua “verticalidade” concentra, num turbilhão, todos os tempos num só tempo presente.

No *Fragmento teológico-político*, Benjamin ressalta como a ordem do profano deve ser orientada seguindo a ideia de felicidade, “pois na felicidade tudo o que é terreno aspira à sua dissolução, mas só na felicidade ele está destinado a encontrar a sua dissolução. Já a intensidade messiânica espontânea do coração, do homem interior e individualizado, atravessa a infelicidade, no sentido do sofrimento” (BENJAMIN, 2012, p. 24). A dialética entre o teológico e o político revela uma relação paradoxal entre história e salvação ao romper com o plano dominante da interioridade, aspirando ao plano coletivo da história, que só se abre como possibilidade com a dissolução do mito. Assim como o historicista faz com a história, o burguês estiliza seu apartamento na tentativa de recriar uma imagem coerente de si, renegando suas partes dissonantes para que a versão que se insiste em contar prevaleça, mascarando assim sua própria “situação sem saída”. Do mesmo modo, ele espera encontrar nas suas posses aquilo que não encontra mais nas relações sociais objetificadas do mundo do capital. Como no caso da lareira na casa do burguês, que procura reconstruir artificialmente aquele ambiente íntimo e acolhedor em que, à beira da fogueira, o contador de histórias encontrava seus ouvintes. Mas como poderíamos penetrar no mundo dos sonhos aberto pela fantasmagoria e nele resgatar o potencial utópico das imagens? Ou, como escreve Buck-Morss, “como poderiam ser desmascaradas essas metáforas míticas do progresso, que permeavam o discurso público, e expô-las como a mistificação da consciência da massa, principalmente quando o cintilar da cidade grande da modernidade parecia oferecer prova material de progresso diante dos nossos próprios olhos?” (BUCK-MORSS, 2002, p. 109).

2.5 - A figura do colecionador

Em “Desempacotando minha biblioteca: uma palestra sobre o colecionador”, Benjamin apresenta a figura que acumula coisas pelo simples prazer de tê-las por perto, figura com que ele, nesse ensaio escrito em primeira pessoa, se identifica, à medida em que retira seus livros das caixas. Os livros são sua coleção e ele mesmo se declara um autêntico colecionador: “o que me move é dar-vos uma ideia da relação de um colecionador com as peças da sua coleção, uma perspectiva da atividade de colecionar, mais do que de uma coleção” (BENJAMIN, 2013, p. 89). A arte de colecionar situa-se no limiar entre a ordem e a desordem, de modo que “toda paixão está próxima do caos, mas a de colecionar confina com o das recordações. (...) De fato, o que é esta coleção senão uma desordem na qual o hábito se instalou de tal modo que ela pode apresentar-se como ordem?” (*Ibidem*). Sua visão sobre esse processo de reunião, catalogação e arquivamento de seus livros, diz respeito, por um lado, à desordem que é adquirir e se relacionar com livros, ao passo que, por outro, também trata da ordem de inventariá-los e organizá-los em estantes. Essa tensão dialética entre ordem e desordem revela como a relação do colecionador com a sua coleção é permeada por saltos e desvios, descontinuidades características de uma desordem que, ao tornar-se ao mesmo tempo uma constelação afetiva, carrega sua ordenação própria: mesmo numa biblioteca aparentemente organizada, a multidão de nomes de autores, títulos, anos de publicação, de aquisição, a relação com o antigo dono e outras informações também indicam que ela não está totalmente organizada, não está submetida a uma ordem coerente e a um sistema de controle por parte do colecionador. Uma coleção de livros pode muito bem carregar o ar turvo dos labirintos, a precisa confusão dos desvios por caminhos desconhecidos, a latência do despropósito e da descontinuidade, de modo que os objetos se estendem por um horizonte acidentado e não linear em relação à aparente ordenação dos livros na estante.

Isso mostra como há uma relação enigmática entre colecionador e propriedade. O colecionador exerce uma relação com as coisas sem colocar seu valor funcional em primeiro plano. Não interessa para ele sua utilidade, mas ele pretende travar uma relação mais íntima com o objeto de sua coleção: por isso ele os “estuda e ama enquanto palco, teatro do seu próprio destino” (*Ibidem*, p. 90). Os estuda: “coleccionar é uma forma de recordação prática” (BENJAMIN, 2006, p. 239); os ama: adentra o caos das recordações, fechando a peça num “círculo mágico” em que “tudo o que é recordação, pensamento, consciência se torna pódio, moldura, pedestal, fecho da sua propriedade”, transformando-a “numa enciclopédia mágica, cuja a quintessência é o destino do seu objeto” (BENJAMIN, 2013, p. 90). O colecionador é

assim uma espécie de “intérprete do destino”: “Para ele, não são os livros, mas os exemplares que têm um destino. E para ele, o mais relevante destino de um exemplar é o seu encontro com ele, com o colecionador e a sua coleção” (*Ibidem*). O singular destino de cada objeto é ressignificado sob o olhar do colecionador, pois na tensão dialética entre ordem e desordem reside o limiar do movimento incessante, do devir profanador e perene, mas jamais atingível.

“Estou diante da última caixa vazia, meio vazia, e já passa muito da meia-noite. Afluem outros pensamentos, diferentes daqueles de que falei. Pensamentos, não: imagens, memórias”, escreve Benjamin, revelando o caráter intempestivo da paixão envolvida na arte de colecionar, que faz com que “a posse seja a mais profunda forma de relação que se pode ter com as coisas: não por elas estarem vivas nele, mas porque é ele mesmo quem vive nelas” (*Ibidem*, p. 96-97). Pelas coisas se atinge a recordação, as imagens, o sonho, pois as coisas vão ao encontro do colecionador. Ele vive nelas. As habita. Assim, “o colecionador vive num pedaço de vida onírica. Pois também no sonho o ritmo da percepção e da experiência modificou-se de tal maneira que tudo — mesmo o que é aparentemente mais neutro — vai de encontro a nós, nos concerne” (BENJAMIN, 2006, p. 240). O colecionador sonha junto com os objetos, despindo as coisas de seu caráter de mercadoria, de seu caráter utilitário e fetichista, possibilitando uma nova forma de se relacionar com os objetos, uma forma mais íntima, mais afetiva, aberta pela recordação do passado longínquo. O colecionador recupera as forças utópicas aprisionadas no interior do objeto que, na sociedade produtora de mercadorias, aparece como fantasmagoria, mediado pela imagem mítica do progresso.

Tanto na *exposé* de 1935 quanto na de 1939, Benjamin anuncia que “o colecionador é o verdadeiro habitante do *intérieur*”, lugar destinado ao cultivo do mundo íntimo e particular da burguesia, mundo onírico em que se erguem todas as coleções:

O colecionador é o verdadeiro habitante do *intérieur*. Ele se incumbe de transfigurar as coisas. Sobre ele recai a tarefa de Sísifo de despir as coisas de seu caráter de mercadoria, uma vez que as possui. No entanto, ele lhes confere apenas um valor afetivo, em vez do valor de uso. O colecionador sonha em alcançar não apenas um mundo longínquo ou passado — porém, ao mesmo tempo melhor, no qual os homens, na verdade, estão pouco providos daquilo de que necessitam no mundo cotidiano —, mas também um mundo em que as coisas estão liberadas da obrigação de serem úteis (*Ibidem* p. 46).

Despir as coisas de seu caráter de mercadoria: o movimento característico do colecionador pode ser relacionado à atenção especial dada pelos surrealistas ao objeto anacrônico, o “antiquado”, o que foi descartado pela cultura como inútil e sem valor. Segundo Benjamin, os surrealistas foram os primeiros “a ter pressentido as energias revolucionárias que

transparecem no ‘antiquado’, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los” (BENJAMIN, 1985j, p. 25). Na conjunção entre o moderno e o arcaico, na época das modas passageiras e do desenvolvimento urbano e industrial, os surrealistas encontraram, pela recuperação dos objetos considerados antiquados, a “iluminação profana”, que revela um outro mundo, desvendado pelos objetos (um mundo de sonho), no qual se encontram as “energias revolucionárias” que pulsam no inconsciente coletivo.

Essa mudança de um “olhar histórico” para um “olhar político”, transforma a relação com o passado: ao manter-se fiel ao mundo das coisas ultrapassadas e inúteis, o movimento surrealista gerou um abalo na relação desinteressada e contemplativa em relação ao passado, tendo em vista que a recuperação das forças revolucionárias contidas no “antiquado” consiste no irrompimento violento do passado no presente. Ainda que “nem sempre o surrealismo esteve à altura dessa iluminação profana, e à sua própria altura”, ele adentrou na esfera do sonho coletivo a partir de uma ótica dialética que vê “o cotidiano como impenetrável e o impenetrável como cotidiano” (*Ibidem*, p. 33), enxergando nos objetos da cultura um novo horizonte, capaz de ampliar o estatuto da imagem, que agora passa a ser iluminada pela embriaguez do sonho, reavivando nas coisas mundanas seu potencial utópico. O sonho coletivo, que na fantasmagoria espelha a estrutura e a forma mítica, torna-se prática política (uma política poética), não só pela transformação da percepção ocasionada por essa *práxis*, como também por incidir diretamente no real por meio das imagens que pulsam no inconsciente coletivo, trazendo à tona tudo aquilo que acabou sendo descartado, reprimido, recalcado e traumatizado ao longo da história da cultura, o que configura uma crise das tradicionais convenções estéticas e políticas burguesas:

Desse modo, portanto, podemos entender como, para Benjamin, a imagem de caráter surrealista, a iluminação profana, opera não só uma transformação da percepção do real, mas também pode provocar uma possível transformação do mesmo, ao nos abrir um “espaço de imagem” (*Bildraum*), ao qual, segundo Benjamin, os surrealistas teriam transferido “a pátria de uma sociedade sem classes” (MACHADO, 2020, p. 56).

Tendo em vista que “o verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço (e não nos representar no espaço delas). (Assim procede o colecionador e também a anedota)” (BENJAMIN, 2006, p. 240), Benjamin opõe à categoria da “utilidade” — o valor funcional do objeto — a “categoria singular da completude” (*Ibidem*), que diz respeito à relação íntima e afetiva que o colecionador estabelece com sua coleção. Ao desvincular o

objeto de seu caráter funcional, a completude pode ser compreendida como “uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especificamente para este fim: a coleção” (*Ibidem*). Essa “completude” em relação ao objeto toma como pressuposto a noção de que é somente em estado fragmentado, como “citação”, “alegoria”, “constelação” ou “coleção”, que o sedimento utópico da experiência pode ser acessado e preservado, o que significa arrancá-lo do *continuum* vazio da história, deslocá-lo do discurso que se propõe coerente, fechado e universal, como no Historicismo, que é a expressão da mitologia do progresso no interior do discurso sobre a história.

Ao procurar libertar as coisas da “servidão de serem úteis”, o colecionador depara-se com a possibilidade de salvação inerente ao mundo das coisas rejeitadas; ele “possui a força de erguer-se novamente apoiando-se numa tábua de salvação, e a peça recém-adquirida emerge como uma ilha no mar de névoas que envolve seus sentidos” (*Ibidem*). O mar de névoas na qual a modernidade está submersa é referência ao véu da fantasmagoria que a encobre como um invólucro. Como intérprete do destino, a relação do colecionador com os objetos de sua coleção evoca uma “iluminação profana” ao retomar o passado pelo antiquado, confrontando assim a lógica de mercado pautada na novidade, uma das faces da fantasmagoria. Ele “mal segura-os nas mãos, parece estar inspirado por eles, parece olhar através deles para longe, como um mago” (*Ibidem*), pois reordena o destino de seus objetos numa nova estrutura histórica e lança sobre eles um olhar que vê mais do que o olhar do proprietário comum é capaz de ver, pois seu olhar é limitado ao aspecto utilitário de seus pertences. Assim, a arte de colecionar é uma forma de despertar os objetos no espaço de nossa experiência, reunindo o material descartado pela cultura como uma espécie de “despertador” histórico, obtido sob a forma da coleção (que é uma forma de constelação) — “Construímos aqui um despertador, que sacode o kitsch do século anterior, chamando-o à ‘reunião’” (*Ibidem*), como escreve Benjamin no *Passagens*.

No fragmento *Onirokitsch* (*Traumkitsch*), que antecede o texto de 1929 sobre os surrealistas, o sonho é entendido como um fenômeno histórico que se expressa na “cinza capa de pó sobre as coisas”, “um caminho direto à banalidade”, pois “o lado que a coisa oferece ao sonho é o *kitsch*” (BENJAMIN, 1997, p. 189). Quando o fragmento evoca a figura da criança como exemplo de alguém que exerce efetivamente outra relação com as coisas, diferente da do adulto que se tornou refém do hábito e banalizou a experiência, tornando-se incapaz de ver, no sonho coletivo, nada além das imagens do mundo das mercadorias, o sentido do kitsch é revelado: no kitsch as coisas são sonhadas tanto quanto sonham o mesmo sonho que nós (elas

querem ser redimidas), mas este sonho está encarcerado na bela aparência de seu sentido comum e previsível. Pois para a criança nada é permanente, nada é definitivo; ela habita, ao lado do colecionador, o limiar entre ordem e desordem: às vezes com gestos destrutivos, outras vezes com sutileza, se ela quebra seu brinquedo é para ver do que ele é feito; se arranca as coisas de seus contextos, destruindo o feitiço do sentido comum, banal e previsível, é para lançá-las num mundo de sonhos em que as imagens irrompem livres das grades do domínio mítico, livres da servidão de serem úteis, novas ou valiosas, isto é, livres das pré-determinações que naturalizam e universalizam seu sentido de ser:

Agora a mão se agarra a esta imagem uma vez mais no sonho e tateia seus contornos familiares para despedir-se. Ela toma os objetos pelo lugar mais comum. Que não é sempre o mais adequado: as crianças não seguram um copo, metem a mão dentro. E que lado a coisa oferece ao sonho? Qual é o lugar mais comum? É o lado desbotado pelo hábito e adornado baratamente com frases feitas. O lado que a coisa oferece ao sonho é o kitsch (*Ibidem*).

Petrificado diante dos espectros da fantasmagoria, incapaz de sonhar com “a flor azul” de Novalis, o burguês do século XIX se torna uma espécie de “homem-estojó” ou “homem mobiliado”. Seus objetos são tomados como uma extensão de seu ego, de sua personalidade. E o *intérieur* é a toca onde ele se esconde com a seriedade de um triunfo. O pó cinzento que cobre as coisas ao seu redor é o mesmo que a um só tempo sustenta e distorce suas fantasias mais urgentes, que, apesar de ilusórias, se alimentam do fato de nunca serem realizadas. O colecionador sacode o kitsch do século passado quando confronta a novidade com o “antiquado”, quando confronta a lógica mercadológica com o valor afetivo de sua coleção, quando recorda do passado não como uma série de fatos acumulados, mas a partir de um objeto dotado de capacidade expressiva, que retoma o material histórico de um ponto de vista singular e não falsamente universal como se pretende a história oficial. Age, portanto, do mesmo modo que a criança com seu brinquedo: destrói e constrói, monta e desmonta, sempre no espaço de sonho entre ordem e desordem. O que interliga a figura da criança em relação ao brinquedo, a figura do colecionador em relação às mercadorias e os surrealistas em relação ao antiquado é o seu tratamento para com o objeto:

A adoção de um mesmo procedimento justifica as semelhanças entre as três posturas, aparentemente tão díspares: a “salvação” pela alegoria. Livre do destino demoníaco para o qual é criado, o mundo perecível das coisas escapa da própria morte: objetos e criaturas interrompem o ciclo infernal da história-natureza, sendo imortalizadas como significação, pela ação redentora do alegorista (BRETAS, 2008, p. 182).

O colecionador é um alegorista. Retomando a distinção entre símbolo e alegoria apresentada em *A origem do drama trágico alemão*, em que o símbolo é compreendido como uma totalidade estética plena de sentido, que coaduna em seu interior elementos díspares em um conjunto falsamente harmonioso, pressupondo uma relação fidedigna entre a representação e a essência do que é representado e uma compreensão plena e imediata de seu sentido, a alegoria surge como uma categoria estética que, por sua natureza fragmentária, nunca pode ser igual a si mesma, pois nunca pode ser totalidade, e por isso só pode remeter a algo que está para além dela mesma. O sentido, na alegoria, está liberto da univocidade totalizante, justamente porque é parte, fragmento, ruína, nunca totalidade — “as alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas” (BENJAMIN, 2011, p. 189) — do mesmo modo que o objeto, na mão do colecionador, está livre da servidão de ser útil. O olhar alegórico despe as coisas de seu caráter simbólico e fechado, quebra o feitiço da univocidade, incorpora o material histórico sob a categoria da transitoriedade, mortificando os objetos e as imagens ao resgatá-los das profundezas do esquecimento banal. Ao mesmo tempo, pretende salvá-los, pois a totalidade ainda não realizada abre espaço para que o fragmentário se manifeste como um jogo de sentidos e imagens possíveis, em que cada fragmento concentra um sentido possível e imprevisível a ser desdobrado. Consiste numa visão contingente de mundo, acidental, desviante. O declínio das coisas, o caráter destrutivo da natureza, do tempo e da morte, revela também o caráter ao mesmo tempo destrutivo e construtivo da alegoria como ruína de uma totalidade impossível de ser realizada. Ao afirmar-se como ruína, a alegoria nunca é igual a si mesma, como o símbolo, e “cada coisa, cada pessoa, pode significar qualquer outra” (*Ibidem*):

Enquanto o símbolo atrai a si o homem, o alegórico irrompe das profundezas do ser para ir ao encontro da intenção no seu caminho e a abater. Este mesmo movimento é próprio da poesia barroca. Nos poemas do Barroco “não existe um movimento progressivo, eles como que são insuflados a partir de dentro”. Para resistir à queda na contemplação absorta, o alegórico tem de enfrentar formas sempre novas e surpreendentes. Já o símbolo, de acordo com os mitólogos românticos, permanece tenazmente igual a si mesmo. (...) As alegorias envelhecem porque da sua essência faz parte o desconcertante. Se um objeto, sob o olhar da melancolia, se torna alegórico, se ela lhe sorve a vida e ele continua a existir como objeto morto, mas seguro para toda a eternidade, ele fica à mercê do alegorista e dos seus caprichos. E isto quer dizer que, a partir de agora, ele será incapaz de irradiar a partir de si próprio qualquer significado ou sentido; o seu significado é aquele que o alegorista lhe atribuir. Ele investe-o desse significado, e vai ao fundo da coisa para se apropriar dele, não em sentido psicológico, mas ontológico. Nas suas mãos, a coisa transforma-se em algo de diverso, através dela ele fala de algo de diverso e ela torna-se para ele a chave que lhe dá acesso a um saber oculto que ele venera na coisa como seu emblema” (*Ibidem*, p. 196).

Se o símbolo, em seu empoderamento mítico, busca forjar uma totalidade harmoniosa, ainda que falsa, para expressar sua plenitude de sentido, a alegoria emerge como expressão do desenrolar histórico no tempo, sob o símbolo da morte e da finitude, para denunciar o que nele há de sofrido, esquecido, recalcado e incompleto. A imagem da caveira, tão caro ao barroco do século XVII, é ilustrativa: por um lado, ressalta a presença da figura humana, mas, por outro, revela sua natureza em decadência, o perecimento do cadáver até tornar-se pó. Segundo Buck-Morss, “os alegoristas barrocos contemplavam a caveira como a imagem da vaidade da existência humana e a transitoriedade do poder terreno. A ruína era emblemática da futilidade, do ‘esplendor transitório’ da civilização humana, a partir do qual a história era lida como ‘um processo [...] de inevitável declínio’” (BUCK-MORSS, 2002, p. 174). No projeto das *Passagens*, a imagem da “ruína” reaparece não só em relação à fragilidade e transitoriedade da cultura burguesa capitalista, mas também como emblema de sua própria destrutibilidade. O alegorista e o colecionador, a criança e os surrealistas, bem como o procedimento metodológico de Benjamin no projeto sobre a Paris do século XIX, lidam com seus fragmentos sem jamais unificá-los num todo integrado, apostando mais na singularidade presente na passagem de um fragmento a outro do que na suposta plenitude de um conjunto completo, onde cada parte está bem encaixada no todo e seu sentido fixo, claro e pré-definido. Por um lado, o entulho da indústria cultural acumula-se sob o signo da catástrofe, a outra face do progresso, cuja imagem resplandece no horizonte como o único caminho possível, o que revela, por outro lado, a fragilidade da ordem social e como ela é dependente da catástrofe para manter-se de pé. As ruínas dos monumentos que foram construídos para representar o progresso e a imortalidade da civilização, assim como a súbita rejeição dos objetos descartados como inúteis e antiquados são, ao mesmo tempo, provas da transitoriedade e do inevitável declínio da cultura capitalista. Civilização e barbárie estão tensionadas a todo momento.

A figura do colecionador como alegorista diz respeito ao fato de que “sua coleção nunca está completa; e se lhe falta uma única peça, tudo que colecionou não passará de uma obra fragmentária, tal como são as coisas desde o princípio na alegoria”, de modo que “em cada colecionador esconde-se um alegorista e em cada alegorista, um colecionador (BENJAMIN, 2006, p. 245). Assim, o colecionador luta contra a dispersão e a confusão das coisas no mundo, desligando-as de seus contextos originários a partir de uma desordem produtiva e de uma ordenação fragmentária. A dispersão dos objetos alegóricos (em uma ordem fragmentária) bem como a desordem criativa culminam naquilo que Benjamin desdobra no ensaio *Eduard Fuchs, colecionador e historiador* ao relacionar a figura do colecionador à figura do materialista histórico:

(...) toda exposição dialética da história implica a renúncia de uma atitude contemplativa característica do historicismo. O materialista histórico tem de renunciar ao elemento épico da história. Para ele, ela torna-se objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio, mas por uma época, uma vida, uma obra determinada. Ele arranca a época à “continuidade histórica” reificada, e assim também a vida à sua época e uma determinada obra ao conjunto de uma *oeuvre*. Mas o resultado produtivo dessa construção tem como resultado que na obra se contém e se supera a *oeuvre*, nesta a época e na época toda a evolução histórica (BENJAMIN, 2012, p. 128).

Nesse sentido, tanto colecionador quanto o materialista histórico tratam, a partir do olhar alegórico sobre a história, a experiência de cada presente (e de cada objeto presente) como uma experiência única, destruindo o *continuum* e a falsa totalidade da história para construir, por outro lado, uma coleção de ruínas dispersas ao longo tempo, que agora, como fragmento, são convidadas “à reunião”: cada peça de uma coleção é um universo inacabado, uma totalidade não realizada que a um só tempo mantém sua força destrutiva e construtiva, a qual permite que o encontro afetivo entre o colecionador e os objetos de sua coleção adentrem o âmbito da alegoria. Pois a alegoria destrói, arranca a coisa de seu contexto originário, a desloca violentamente para um espaço novo e único, estiliza a falsa totalidade à cata de seus fragmentos. Mas a alegoria também constrói: os fragmentos podem ser combinados de inúmeras maneiras, criando novas relações e novos sentidos possíveis, ainda que nunca definitivos.

Em *O caráter destrutivo*, encontramos pistas que ajudam a distinguir o colecionador e o burguês enquanto habitantes do *intérieur*: primeiro, “o caráter destrutivo só conhece um lema: abrir espaço; apenas uma atividade: esvaziar. A sua necessidade de ar puro e espaço livre é maior que qualquer ódio” (BENJAMIN, 2013, p. 97). O colecionador rechaça a mercadoria, vê no objeto outro sentido, esvazia-o, mas também o liberta, ele quer “abrir espaço” e o faz abrindo no sonho a fenda da utopia, que aparece na forma do longínquo, nas brechas da fantasmagoria. As quatro paredes não mais se fecham sobre ele — elas se abrem como possibilidades de um novo mundo. Sua personalidade não está nos objetos como adornos ideais, pois os objetos de sua coleção ganham autonomia, adquirem voz própria, um rosto. “O caráter destrutivo faz o seu trabalho, evita apenas o trabalho criativo. Do mesmo modo que o criador busca a solidão, o destruidor tem sempre de estar rodeado de gente, de testemunhas da sua eficácia” (*Ibidem*). Ou seja, o colecionador, mesmo que estabeleça sua coleção no *intérieur*, toca a esfera da coletividade ao destruir os vínculos convencionais dos objetos, procedimento que consiste em recuperar um fragmento sedimentado no passado e atualizá-lo no presente,

diante dos olhos de todos ao redor, uma experiência única e restrita a cada objeto, a cada coleção e a cada colecionador.

Dessa arte combinatória irrompe o fato de que “o caráter destrutivo não está nada interessado em ser compreendido. (...) O mais pequeno-burguês de todos os fenômenos, a bisbilhotice, só acontece porque as pessoas não querem ser mal entendidas. O caráter destrutivo deixa que o interpretem mal; não fomenta bisbilhotice” (*Ibidem*). É o que faz a alegoria, que não pode temer ser mal-entendida porque pode ser entendida de maneiras imprevisíveis, novas e únicas, seguindo livre e errante pelos caminhos do sentido, o que a difere frontalmente do símbolo, que para atingir sua plenitude precisa ter seu sentido completa e imediatamente captado. O colecionador escolhe seu objeto porque quer escolhê-lo, ergue sua coleção do jeito que bem entender, desde que isso não signifique trair e sufocar a expressividade da coisa adquirida — “o mais profundo encantamento do colecionador consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico, no qual se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida)” (BENJAMIN, 2006, p. 251).

Assim, “o caráter destrutivo é o inimigo do homem-estojó. O homem-estojó busca o seu conforto, e a sua concha é a quintessência dele. O interior da concha é o rastro revestido de veludo que ele deixou no mundo. O caráter destrutivo apaga até os vestígios da destruição” (BENJAMIN, 2013, p. 98). O homem-estojó é o burguês que se refugia no casulo de sua interioridade, que está fadado aos ditames da fantasmagoria como expressão da dinâmica do mundo das mercadorias, onde as imagens projetadas reverenciam o culto ao progresso, reduzindo o espaço de sonho aos limites do mito. A essa perspectiva limitada, previsível e domesticada do burguês corresponde a pelúcia, material adorado pela burguesia parisiense: “A perspectiva sufocada é pelúcia para os olhos. A pelúcia é o tecido da época de Luís Filipe” (BENJAMIN, 2006, p. 162).

Assim, contraditoriamente, o colecionador é um habitante do *intérieur*, uma figura que surge entre as quatro paredes da casa, mas que irrompe a contrapelo da lógica burguesa da interioridade como uma das fantasmagorias da modernidade. O habitat não foi projetado para sua espécie — ele não é um “homem-estojó”. O caráter destrutivo característico do colecionador, que não está presente na alienação do burguês que vê na casa uma extensão de sua personalidade e nos objetos uma extensão de seus rastros, faz com que ele, por um lado, não veja nada de duradouro, pois tudo o que vê carrega a marca histórica da transitoriedade, e por outro, seja capaz de ver “caminhos por toda a parte, mesmo quando outros esbarram com muros e montanhas” (BENJAMIN, 2013, p. 99). O burguês como homem-estojó adentra a âmbito do simbólico: isolado em sua toca aveludada, no conforto de suas fantasias, a

perspectiva sufocada de seus olhos cheios de pelúcia expressam o sentido de sua própria experiência: deixar rastros enquanto caminha rumo ao progresso ilusório de sua miséria cotidiana.

“Dever-se-ia estudar atentamente”, escreve Benjamin, “a fisionomia das moradas dos grandes colecionadores. Ter-se-ia então a chave para o *intérieur* do século XIX. Assim como lá as coisas vão aos poucos tomando posse da morada, aqui um mobiliário quer recolher e encontrar os rastros estilísticos de todos os séculos” (BENJAMIN, 2006, p. 252). Ora, as coisas que invadem o espaço de sonho do colecionador são liberadas de sua servidão, encontram seu próprio espaço, adquirem voz própria e sonham o sonho coletivo, pois cada objeto concentra em si o material histórico, e o rastro de seu destino está para ser escrito alegoricamente. Isso não acontece com o burguês. O *intérieur* para ele torna-se uma toca na qual ele não pode e não quer abandonar. Uma teia da qual não pode se desvencilhar, mesmo que a teça diariamente. Viver dentro do *intérieur* do século XIX “era como ter se enredado numa teia de aranha espessa, urdida por nós mesmos, na qual os acontecimentos do mundo ficam suspensos, esparsos, como corpos de insetos ressecados. Essa é a toca que não queremos abandonar” (*Ibidem*, p. 251). O *intérieur* quer ser o estojo do homem, do mundo e do universo, quer excluir o que está fora de suas quatro paredes para fingir que o mundo cabe em sua toca, quer dominar o tecido onírico para forjar fantasmagorias, o que ao mesmo tempo significa o declínio de sua própria razão de ser — um pseudo refúgio, que não protege da violência, mas a exerce com maestria. O homem-estojó, com seu espírito hamletiano, também poderia dizer, com a maior naturalidade: “Deus, eu poderia viver enclausurado dentro de uma noz e me consideraria um rei do espaço infinito” (SHAKESPEARE, 2015, p. 96).

2.6 - A figura do flâneur

No começo do século XX, Eugène Atget fotografou o interior das casas burguesas de Paris, registrando como esse monumento que compunha a imagem do progresso no século anterior já estava, de seu ponto de vista histórico, mais próximo de uma imagem de seu declínio. Em 1910, publicou o álbum *Intérieurs Parisiens, début du XXe siècle, artistiques, pittoresques, et bourgeois*, e talvez tenha sido um dos primeiros a fotografar esses espaços fechados. Quando Atget rompe com as convenções da fotografia, em que predominava a

atmosfera sufocante dos retratos e a falsa “auratização” da imagem³², e passa a fotografar espaços antes inexplorados pela câmera, a cidade é esvaziada e seu olhar busca pelas “coisas perdidas e transviadas”, imagens que sugam “a aura da realidade como uma bomba suga a água de um navio que afunda” (BENJAMIN, 1985i, p. 101). Se na câmera “o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é inconsciente” (*Ibidem*, p. 189), o que aparece sob sua lente são os pátios de Paris, fôrmas de sapateiro, interiores das casas burguesas, onde os pratos sujos ainda não foram retirados da mesa, imagens que, segundo Benjamin, são vazias “como uma casa que ainda não encontrou moradores” (*Ibidem*, p. 102): Atget fotografava esses espaços como quem “fotografa o local de um crime” (*Ibidem*, p. 174).

Assim como Baudelaire, Atget percorria as ruas de Paris atento às imagens “vazias”, para não dizer alegóricas, que irrompiam no caminho, esvaziando o sentido comum — uma praça usualmente lotada aparece sem ninguém, como uma praça deserta; o interior de uma casa parece mais uma casa congelada no instante em que todos se foram, restando apenas o rastro sutil de sua passagem — para que novos sentidos possam aparecer, assim, como na próxima esquina, disponíveis para aquele que vaga sem pressa nem destino. A cidade se torna lugar a ser investigado, e uma das principais características de um bom detetive é dominar a arte da *flânerie* — “seja qual for a pista que o *flâneur* siga, todas o levarão a um crime” (BENJAMIN, 2015, p. 43). Mas qual seria o crime? Da culpa nunca expiada de *O capitalismo como religião* à acusação de um crime que nem acusador nem acusado sabem bem qual é, como em *O processo* de Kafka, o olhar que o *flâneur*, enquanto alegórico, lança sobre a cidade é o “olhar do homem que se sente ali como um estranho” (BENJAMIN, 2006, p. 47). Estranho como o detetive que se envereda pela multidão atrás do criminoso, estranho como o criminoso que desaparece no meio da multidão, estranho e misterioso como a cena de um crime não resolvido. Ele está à mercê da grande cidade tanto quanto da classe burguesa, por isso busca asilo na multidão. A exemplo de Baudelaire, o *flâneur* se alimenta da melancolia para pôr em prática seu engenho alegórico. E “como *spleen*, ele estilhaça o ideal (‘Spleen e ideal’)” (*Ibidem*, p. 48). O *flâneur*, nesse sentido, está ao lado do colecionador ao confrontar diretamente o homem-estojo e a visão de mundo ideal da burguesia, porta-voz da mitologia do progresso, pois o mundo alegórico que habita permite “tornar a experiência de um mundo em fragmentos

³² Segundo Taísa Palhares, “para Benjamin essa falsa aura, ou ‘ilusão da aura’, aparece como tentativa de reconstrução de um mistério perdido, da univocidade do indivíduo que foi engolido pela massa (onde todos parecem tão iguais, têm os mesmos tiques, gestos, vestem as mesmas roupas), da chapa única tragada pelas várias cópias e de uma certa temporalidade perdida” (PALHARES, 2006, p. 33).

visivelmente palpável, onde o passar do tempo não significa progresso, mas desintegração” (BUCK-MORSS, 2002, p. 36).

As passagens parisienses, que no século XIX tinham sido os templos dos sonhos de consumo, aparecem no século XX como ruínas de um velho mercado, espaço já sem valor para compor a imagem mítica do progresso. A forma como o passado confronta o presente nas passagens negligenciadas, atravessadas por imagens e livres associações, é a expressão material da mesma estrutura do inconsciente do sonho coletivo, de modo que todas as contradições da consciência burguesa se manifestavam ali — fantasmagoria, sacralização da mercadoria, coisificação, o mundo como “interioridade — tanto quanto seus sonhos utópicos — a prostituição, a moda, a jogatina, a *flânerie*. Como um fenômeno da história primeva da modernidade, as passagens foram o palco em que as mercadorias se tornaram, ao mesmo tempo, testemunhas do “sonho coletivo” e do “declínio de uma época”. As passagens sintetizam o projeto homônimo de Benjamin: os restos mercadológicos fossilizados nas passagens não são materiais “fracassados”, mas antes traços de uma vida anterior que se tornaram pistas históricas, tendo em vista que a concepção de história como expressão da transitoriedade mantém em plena tensão seus extremos contraditórios — de um lado, a morte, a extinção, o declínio, e de outro, o potencial de transformação e emancipação inerentes a este processo.

Benjamin narra não só o declínio das passagens como também o próprio declínio do *flâneur*:

Mais tarde, quando, com o declínio das passagens, a *flânerie* havia saído de moda e também a luz do gás já não era chique, o derradeiro *flâneur*, que vagueava triste pela Passagem Colbert vazia, teve a impressão de que o tremular da chama dos candelabros era apenas o sinal do seu receio de não poder ser paga no fim do mês (BENJAMIN, 2015, p. 53).

Iniciado o processo de urbanização de Paris, tanto as passagens comerciais quanto a figura do *flâneur* emergem na cena da grande cidade. Com uma abóbada de vidro, por onde a luz incide de cima, paredes revestidas de mármore e construídas por entre blocos de casas, tendo de ambos os lados os mais elegantes estabelecimentos comerciais, as passagens são como uma “cidade em miniatura, um mundo em miniatura” (*Ibidem*, p. 39): nelas, o *flâneur* procura abrigo, esquivando da agitação do trânsito e do mau tempo. Porém, nunca se sente em casa. “As passagens são qualquer coisa de intermédio entre a rua e o interior. (...) A rua transforma-se na casa do *flâneur*, que se sente em casa entre as fachadas dos prédios, como o burguês entre as quatro paredes” (*Ibidem*). Mesmo um lugar público e uma figura típica das ruas de Paris

evidenciam, conforme a análise de Benjamin, como a noção de interioridade é inerente ao processo de modernização ocidental, ao mesmo tempo em que concentra em si o núcleo mítico a ser destruído pelo pensamento dialético. Para Benjamin, o *flâneur* seria alguém que ainda dispõe de fragmentos da verdadeira experiência e, por reconhecer a distância que o afasta dela, representa a busca por uma atualização da consciência histórica. Não é que a cultura burguesa e, portanto, moderna, esteja simplesmente submetida às forças da interioridade, mas como uma certa noção de interioridade permeia as imagens e os objetos culturais da modernidade, como projeção de uma visão específica de mundo, própria da burguesia-ocidental e universalista do século XIX. Nesse contexto, as passagens parecem ser um caminho intermediário, o limiar de um mundo aparentemente cindido entre interioridade e exterioridade. E quem habita esse entre-lugar é o *flâneur*, para quem a cidade “cinde-se em pólos dialéticos. Abre-se para ele como paisagem e fecha-se em torno dele como quarto” (*Ibidem*, p. 462).

Se, por um lado, enquanto poeta, Baudelaire sabia que a subsistência de qualquer produtor cultural dependia agora do novo mercado de massa e da venda de seus produtos artísticos, por outro, enquanto *flâneur*, ele vai ao mercado, supostamente para olhar, mas na realidade vai para encontrar um comprador. Poemas também são mercadorias. Ele está no lugar intermediário em que ainda pode ter um “mecenas” e que ao mesmo tempo precisa familiarizar-se com o mercado. Baudelaire incorpora a figura do artista moderno como *flâneur*: ele compunha seus versos em plena *flânerie*, nem sempre precisou de uma mesa de trabalho, e assim transformou o ócio e a vagabundagem em método produtivo. Mas seus poemas não descrevem a cidade de Paris, a cidade é antes o cenário de sua ação: por mais que nela não encontre pertencimento, a multidão é o seu refúgio, as ruas seu local de trabalho. Como constata Benjamin, “ninguém se sentia menos em casa em Paris do que Baudelaire”:

Toda intimidade com as coisas é estranha à intenção alegórica. Tocar as coisas significa para ela: violentá-las. Reconhecê-las significa transpassá-las com o olhar. Onde ela reina, não é possível que se formem hábitos. Mal a coisa ou a situação é apreendida, logo é rejeitada pela intenção alegórica. Envelhecem mais rápido do que um novo corte para uma modista. Envelhecer, porém, significa tornar-se estranho. O *spleen* coloca séculos entre o momento presente e aquele que acabou de ser vivido. É ele que, incansavelmente, fabrica a “antiguidade”. E, de fato, em Baudelaire, a modernidade nada mais é do que a “mais nova antiguidade”. A modernidade não é, para ele, única ou principalmente o objeto de sua sensibilidade: é, antes, o objeto de uma conquista; ela tem como armadura o modo de visão alegórica (*Ibidem*, p. 381).

O caráter destrutivo da poesia alegórica de Baudelaire corresponde ao estatuto da mercadoria no século XIX: Baudelaire tinha “empatia” com a alma da mercadoria, por conta de sua capacidade mimética semelhante à capacidade da mercadoria de incorporar distintos

significados. Ele se identifica com ela: ambos veem “em cada um o comprador a cuja mão e casa se quer acolher. (...) Ora, a empatia é também a essência do transe a que se entrega o *flâneur* no meio da multidão” (BENJAMIN, 2015, p. 58). A massificação da modernidade, que significa uma massificação de clientes (e concorrentes) disponíveis, ao transformar a mercadoria em mercadoria, fez com que seu encanto crescesse a ponto de se tornar o “estado de embriaguez religiosa das grandes cidades” — “o sujeito desse estado, que permanece anônimo, poderia bem ser a mercadoria” (*Ibidem*). Nesse sentido, Baudelaire experimenta a mercadoria (o objeto alegórico) a partir “de dentro”, assumindo que suas experiências eram em si mesmas, mercadorias — “as alegorias representam aquilo que a mercadoria faz com as experiência que têm os homens deste século” (BENJAMIN, 2006, p. 373).

A mercadoria, enquanto eixo da sociedade produtora de mercadorias, regula a relação entre ócio e trabalho. Baudelaire, enquanto *flâneur*, era um ocioso — “a *flânerie* se baseia, entre outras coisas, no pressuposto de que o fruto do ócio é mais precioso que o do trabalho” (*Ibidem*, p. 497). Há, então, uma distinção entre o *flâneur* e o burguês (o homem-estojo, o “consumidor anônimo”): o homem-estojo, em busca de conforto, prazer e segurança, move-se embriagado pelas imagens da propaganda e pelos estímulos da vitrine, submerso em seu sonho de consumo, cujo encanto consiste em oferecer a armadura vazia da mercadoria para que o consumidor a preencha com as suas mais profundas e diversas fantasias, seus mais diversos sentidos. A projeção de seu mundo de sonhos está delimitada pelos moldes da mitologia do progresso: apesar do fundo utópico remeter à imagem arcaica de uma sociedade sem classes, a fantasmagoria distorce o sonho e surge como “novidade”, que nada mais que uma das faces do progresso enquanto mito da modernidade. Já o *flâneur*, embriagado pelo ritmo lento de suas andanças e seduzido pelo espetáculo exposto a sua frente, faz da rua sua morada e palco de seu próprio espetáculo, onde a massa “se coloca como um véu diante do *flâneur*: é o mais novo alucinógeno do solitário” (*Ibidem*). Por mais que o *flâneur* busque abrigo na multidão e nas passagens, ele nunca se sente em casa. Seu lugar é o do deslocamento. Como expatriado na própria terra, enquanto *spleen*, ele vê a imagem da cidade como ruína, terra onde a transitoriedade beira o eterno. Como o ritmo de seu vagar é outro, rompendo com o fluxo automático dos transeuntes na multidão, a história também aparece de outro modo sob o signo da *flânerie*, ela aparece como imagem dialética, o que possibilita que o *flâneur* reconheça o arcaico no moderno, o velho no novo e o passado no presente. Ao mesmo tempo, a imagem da cidade também confirma que, fora dela, o *flâneur* não tem lugar. Ela se fecha como quarto: e ele está fechado dentro dela como o burguês no seu casulo.

Também por isso, por sua “inquietude petrificada”, como no caso de Baudelaire, o *flâneur* faz “do curso do mundo (...) uma única e grande alegoria”, que também é “a fórmula para a história de vida de Baudelaire, a qual não conhece desenvolvimento algum” (*Ibidem*, p. 374). O *flâneur* a um só tempo conserva e fragmenta sua individualidade, aspirando uma outra realidade das passagens parisienses, desejando “consumir” a poesia das ruas, à cata dos detalhes que passaram despercebidos ao olhar comum, que foram esquecidos pela consciência coletiva, investigando e capturando, como um detetive, pistas até então indecifráveis, o que, para Benjamin, configura uma atualização da verdadeira experiência histórica. A experiência da transitoriedade, do declínio das coisas, mas também o poder de transformação que dela provém. Ele não está interessado no valor de troca, se a coisa é útil ou valiosa. Por isso o *flâneur* também pertence à classe dos alegoristas: ele é uma espécie de colecionador de mercadorias e objetos das ruas, inclusive de suas imagens, capaz de transmutar seus significados em nome da singularidade e da especificidade de cada aparição, de modo que seu próprio caminhar poético se transforme num feito alegórico. A boêmia encontra no *flâneur* o seu poeta, o seu filósofo:

O impulso destrutivo de Baudelaire jamais se interessa pela abolição daquilo sobre o qual ele recai. Isso se manifesta na alegoria e constitui sua tendência regressiva. Por outro lado, porém, a alegoria, precisamente em seu furor destrutivo, visa a aniquilação da aparência baseada na “ordem estabelecida” seja da arte, seja da vida — a aparência de uma totalidade ou de um mundo orgânico que transfigura a ordem, para torná-la suportável. E esta é a tendência progressiva da alegoria (*Ibidem*, p. 377).

Assim, o *flâneur* alcança uma dimensão do tempo, a partir de uma reconfiguração do espaço. Seu ritmo é o de quem “leva a tartaruga para passear”: “O *flâneur* deixava de bom grado que elas lhe ditassem o ritmo da passada. Se dependesse dele o progresso teria de aprender esse passo” (BENJAMIN, 2015, p. 56). A cidade abre-se para ele como paisagem: ele busca prazer, descobrindo “encanto até nas coisas já tocadas e apodrecidas” (*Ibidem*), já que não pode sentir prazer com esta sociedade, cujo estranhamento e deslocamento em relação ao “Ideal” é inevitável. Ele deixa que o espetáculo da multidão aja sobre ele, que ele venha ao seu encontro, como os objetos de uma coleção vão ao encontro do colecionador. “Mas o fascínio mais fundo era o de, na embriaguez que ele (esse espetáculo) lhe provocava, não desligá-lo da sua terrível realidade social. Estava consciente dela, mas daquela maneira particular com que os drogados ‘ainda’ têm consciência das circunstâncias reais” (*Ibidem*, p. 61). O *flâneur* quebra o ritmo da multidão que corre pelas ruas, uma massa amorfa, em que cada átomo individual está fechado em seus interesses privados. Quebra a marca automática. Com isso adquire, pela embriaguez do sonho, uma “consciência histórica” que se dá pela imediatez da imagem que

irrompe do inconsciente coletivo, quando o fluxo automático da multidão se rompe, como um véu, e a imagem da cidade aparece “sem transfigurações”:

Para o *flâneur*, há um véu que cobre essa imagem, e a multidão é esse véu; ela ondeia “no sinuoso caos das velhas capitais”. Faz com que o horror atue sobre ele como um feitiço. Só quando esse véu se rasga e oferece ao olhar do *flâneur* “uma daquelas praças populosas que, durante os combates de rua, ficam desertas” ele vê também a grande cidade sem transfigurações (*Ibidem*).

Do mesmo modo que as passagens são um lugar intermediário entre rua e interior, o *flâneur* encontra-se no limiar entre a multidão e a imagem da grande cidade. “Baudelaire não descreve nem os habitantes nem a cidade. (...) A sua multidão é sempre a da grande cidade, a sua Paris é sempre superpovoada” (*Ibiem*, p. 119). Nem por isso ele conseguiu quebrar com o “isolamento insensível dos indivíduos em seus interesses privados”, mesmo se apropriando daquilo que a rua e que o espaço público lhe oferecia em seu vagar ébrio e solitário, “preenchendo com os interesses tomados de empréstimo, e inventados, dos outros o espaço vazio que seus próprios interesses nele criaram” (*Ibidem*, p. 60). Uma natureza abandonada, um exílio em terra própria, perene estranhamento, eterna transitoriedade. O *flâneur*, como a mercadoria, já não pode encontrar seu significado em si mesmo e por isso precisa se fundir a um turbilhão de significados transitórios e arbitrários, um processo que revela como o dispositivo alegórico funciona: todo sentido está fadado a desintegrar-se em profundidades sem fundo, o que expressa muito mais o caráter de “ruína”, fragmentário e incompleto, do que uma visão total e orgânica da história, da experiência e da linguagem.

“A multidão é o véu através do qual a cidade familiar acena para o *flâneur* como fantasmagoria. Nela, a cidade é ora paisagem, ora sala acolhedora” (BENJAMIN, 2006, p. 47). O limiar entre interior e exterior, que se manifesta concretamente nas passagens e na experiência do *flâneur*, revela como a fantasmagoria atua no espaço da cidade, cindida em dois polos dialeticamente opostos. Ao mesmo tempo, é nesse mesmo limiar que o *flâneur* encontra sua armadura e sua espada para confrontar a ordem social vigente, “esgrimindo” contra os choques da grande cidade, com seu espírito e seu corpo, até conquistar seu espaço em meio à multidão, que em Baudelaire converte-se nas “palavras em queda”, feita de golpes subterrâneos, “como se uma palavra desmoronasse sobre si própria” (BENJAMIN, 2015, p. 115). Nesse lugar de *passagens*, a eterna transitoriedade aparece concentrada em toda a energia social contida num único fragmento: uma “miniatura” é uma cidade, um mundo. As imagens que irrompem do inconsciente coletivo encontram nas passagens, pelas quais vaga o *flâneur*, seu lugar de vazão, de escoamento do recalque e da repressão do esquecimento do passado,

aparecendo sob a forma da “imagem dialética”. Tempo anacrônico, em que passado e presente se interpenetram num jogo de correspondências, no qual os extremos opostos se mantêm em plena contradição, a imagem dialética recupera o caráter utópico das imagens da modernidade:

Mas é sempre a modernidade que cita a história primeva. Aqui isso se dá através da ambiguidade própria das relações sociais e dos produtos dessa época. A ambiguidade é a manifestação imagética da dialética, a lei da dialética na imobilidade. Esta imobilidade é utopia e a imagem dialética, portanto, imagem onírica. Tal imagem é dada pela mercadoria: como fetiche. Tal imagem é representada pelas passagens, que são tanto casa quanto rua. Tal imagem é representada também pela prostituta, que é vendedora e mercadoria numa só pessoa (*Ibidem*).

Flâneur, colecionador, mercadoria, passagens, prostituta, homem-estorjo. Alegorias modernas que preenchem o espaço de sonho da cidade para revelá-la como ruína, em seu caráter de desagregação e desintegração, uma contra imagem da mitologia do progresso, que distorce a fantasmagoria para dela arrancar o sedimento utópico recalcado no inconsciente coletivo, sob a forma da imagem dialética. No caso do *flâneur*, a fantasmagoria transforma a cidade em quarto, mas também em paisagem. Ela não é nem interior nem unicamente espaço aberto: é o limiar entre os dois. Fora do perímetro urbano, o *flâneur* desaparece, porque desaparece com ele a arte da *flânerie*. A cidade fecha-se em torno dele como as quatro paredes da casa burguesa. Ele a habita, nela tudo lhe pertence: pode ir aonde quiser, seu tempo é tão aberto que dissolve as horas. Ocioso, deambula pelas ruas como pelos corredores, numa estranha familiaridade com o espaço urbano. Esse é seu lugar, mas também seu não-lugar. Pois a cidade também aparece como paisagem a ser explorada pelo *flâneur*, esse “botânico do asfalto”, “floresta de símbolos” na qual ele adentra, titubeante, apostando a própria sorte com o desconhecido, o incerto, o infamiliar. A cidade surge, então, como local a ser investigado:

Para ele, as tabuletas esmaltadas e brilhantes das firmas são adornos murais tão bons ou melhores que os quadros a óleo no salão burguês; as paredes são a secretária sobre a qual apoia o bloco de notas; os quiosques de jornais são as suas bibliotecas, e as esplanadas das varandas de onde, acabado o trabalho, ele observa a azáfama da casa. A vida em toda diversidade, na sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolve entre as pedras cinzentas da calçada e contra o pátio de fundo cinzento do despotismo: esse é o pensamento político secreto da forma de escrita a que pertenciam as fisiologias (BENJAMIN, 2015, p. 39-40).

Nesse sentido, a alegoria é a arma com que o *flâneur* responde às investidas do mito. Como um fisiologista, ele observa os detalhes que passam despercebidos no rosto histórico da transitoriedade, dele extraindo uma imagem da fisionomia da modernidade. Assim também faz o colecionador. Ambos habitam o limiar entre interior e exterior, entre fantasmagoria e utopia, procurando reconstruir o espaço de sonho coletivo a partir de uma relação alegórica com os

objetos, com os espaços, com as pessoas. Um olhar que confronta a ordem vigente, estilhaça a casca ideal da bela aparência, faz com que a ilusão apareça como ilusão ao distorcer ainda mais a distorção que a sociedade burguesa produziu para sustentar seu poder enquanto classe dominante. O olhar alegórico mostra a contradição interna de sua sustentação: o que supostamente manteria de pé esta sociedade é o que, na verdade, fundamenta seu estado de ruína e o desmoronamento imediato de sua própria razão de ser. No entanto, a noção de interioridade como expressão da fantasmagoria permanece como contradição latente da sociedade burguesa. E inevitavelmente o *flâneur* também encontra suas quatro paredes.

CONCLUSÃO

Após o percurso proposto pela presente pesquisa, concluímos que a noção de interioridade é um elemento fundamental para a concepção de modernidade e para a filosofia da experiência histórica de Walter Benjamin. Enquanto imagem e espaço social da experiência moderna, a noção de interioridade, no presente trabalho, foi pensada de forma constelacional, na tentativa de oferecer ao leitor um caminho inacabado, feito de “passagens”, que perpassa um dos principais temas da obra de Benjamin, a temática do declínio da experiência (*Erfahrung*) na passagem da pré-modernidade para a modernidade. Um caminho inacabado, aberto para ser construído e repensado de maneira crítica. Nesse sentido, apresentamos uma constelação de textos, conceitos e imagens ainda pouco explorada diante da imensa produção em torno do pensamento de Benjamin, sem deixar de reconhecer que ao longo da história dos estudos benjaminianos a questão da interioridade não foi ignorada, apenas não foi valorizada enquanto objeto. Reiteramos: a interioridade é nossa mônada, um fragmento que, em sua singularidade, expressa o acontecimento total do projeto filosófico de Benjamin, isto é, sua filosofia da experiência histórica.

Assim, extraímos do projeto das *Passagens* a seguinte hipótese: a invenção da interioridade moderna, para Benjamin, é necessariamente correlata à invenção, na arquitetura, do *intérieur* burguês do século XIX; considerando os textos de crítica literária, acrescentamos que o gênero romance, consolidado no século XIX a partir das convenções do realismo-naturalista, é também necessariamente correlato à invenção da interioridade e do *intérieur* burguês, como procuramos demonstrar a partir da figura do romancista e do leitor de romances. Esse entrecruzamento da arte com a filosofia e da arquitetura com a literatura, permite adentrar a questão da interioridade tanto como imagem quanto como experiência social de uma época e

de uma determinada classe, cuja visão de mundo, em sua pretensa universalidade, se transforma em ideologia ao sustentar a ilusão de seu progresso acumulando catástrofes.

A interioridade, entendida enquanto constelação da modernidade, não só permite como exige outras entradas, outras chaves interpretativas. Entre as diversas possibilidades, nossa proposta de pesquisa em torno do pensamento de Benjamin buscou estabelecer uma relação entre arte e experiência que levasse em consideração o entrecruzamento da estética com a política, mas também com a epistemologia. Pois quando falamos em “visão de mundo” (*Weltanschauung*) de uma classe estamos falando dos princípios que regem sua forma de percepção e de formulação da realidade: no caso da burguesia, esta percepção é marcada pela noção de interioridade como sintoma de uma lógica controversa, baseada na unidade entre razão, técnica e progresso. Mapear para compreender, compreender para confrontar, confrontar para destruir, destruir para encontrar alternativas que escapem do espectro de dominação burguesa.

Em nosso horizonte de pesquisa, este trabalho serviu para assentar conceitos, imagens e questões próprias da obra de Benjamin, do mesmo modo que possibilitou expandir nossa zona de interesse. Dessas reflexões acerca da visão de mundo burguesa, em que a noção de interioridade emerge como elemento central, também esbarramos nas expressões que surgem a contrapelo, propondo uma outra forma de pensar a relação entre arte e experiência na modernidade. É o caso, por exemplo, da “nova barbárie”, da disputa pelos elementos de construção tipicamente modernos no campo da arquitetura, das críticas e das quebras das convenções literárias, sobretudo no que diz respeito ao gênero romance. Desse modo, na sequência, pretendemos desenvolver melhor o conceito de crítica de arte como crítica da cultura, cujos princípios epistemológicos — tendo em vista a tradição da teoria crítica — diferem muito daqueles nos quais se apoia a visão de mundo burguesa.

Que este trabalho seja considerado um trabalho de “especialista”, escrito para “especialistas”, eu não discordo; não pude me deter, durante os dois anos de mestrado, na construção de um texto mais aberto, que trouxesse a questão de uma maneira mais cadenciada e que fosse, assim, introduzindo e familiarizando o leitor no universo da pesquisa; o presente texto apresenta muito mais um caminho de pesquisa que foi sendo construído a partir de sua própria concepção, isto é, de sua escrita, e que por isso mesmo oferece ao leitor uma experiência tateante, diante de um tema que, ao ser investigado, não se esgota e sempre escapa a definições estanques. Das minhas expectativas, só uma se manteve em pé: o desejo de dialogar e inspirar outros trabalhos, outras pesquisas, a partir da constelação da interioridade. É uma aposta. Crítica, criativa, mas uma aposta.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W.; BENJAMIN, W.; *Correspondência 1928-1940*. São Paulo: Editora da Unesp, 2012.

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Edição bilíngue. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2019.

_____. *O pintor da vida moderna*. Trad. Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2010.

BENJAMIN, W. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In: *Baudelaire e a modernidade*. Trad. de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985c.

_____. A crise do romance. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985l.

_____. A imagem de Proust. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. A propósito do décimo aniversário de sua morte. Franz Kafka. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985h.

_____. Experiência e pobreza. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985d.

_____. Pequena história da fotografia. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985i.

_____. O autor como produtor. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985g.

_____. O Narrador. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985b.

_____. O surrealismo. O último instantâneo da inteligência européia. *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985j.

_____. Sobre o conceito de história. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. Trad. de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985a.

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva, São Paulo, Editora Iluminuras, 2018.

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire. In: *Baudelaire e a modernidade*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *Paris, capital do século XIX*. In: *Passagens*. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

_____. *Passagens*. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BERDET, M. “Eight Thesis on Phantasmagoria”, *Anthropology & Materialism* [Online], 1 | 2013, Online since 30 October 2014, connection on 28 January 2026. URL: <https://journals.openedition.org/am/225#tocto1n1>.

BEE, F. Em quatro anos:: de 1935 a 1939, crítica da cultura e fantasmagoria. (2019). *Revista Limiar*, 3(6), 195-233. <https://doi.org/10.34024/limiar.2016.v3.9229>.

BRETAS, A. *A constelação dos sonhos em Walter Benjamin*. 1ª edição. São Paulo. Editora Humanitas, 2008.

BOLLE, W. *Fisiognomia da metrópole moderna. Representação da história em Walter Benjamin*. 3ª edição. São Paulo: Editora da USP, 2022.

BUCK-MORSS, S. *Dialética do Olhar*. 1ª edição. Trad. Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

BÜRGUER, P. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: CosacNaify, 2008.

DAMIÃO, C. A resenha “A crise do romance” de Walter Benjamin: Alfred Döblin e Berlin Alexanderplatz. In: *ArteFilosofia*, Ouro Preto, nº6, 2009.

_____. *Sonho, estetização e política em Walter Benjamin*. In: *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 6, n. 12, ano 6, dezembro de 2016.

COSTA, L. *O nascimento da literatura policial e o espectador moderno: Algumas considerações a partir da 'arqueologia da modernidade' de Walter Benjamin*. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 17, nº 32 (jan-jun/2023), p. 415-456.

CHAVES, E. *Der zweite Versuch der Kunst, sich mit der Technik auseinanderzusetzen: Walter Benjamin e o Jugendstil*. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, nº 6, (abril/2009), p-57-62.

GAGNEBIN, J.-M. Não contar mais? In: *História e narração em Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. Apagar os rastros, recolher os restos. In: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime (Org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

HANSEN, M. Benjamin, cinema e experiência: a flor azul na terra da tecnologia. In: *Benjamin e a obra de arte*, Rio de Janeiro, Editora Contraponto, 2015.

LÖWY, M. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

_____. *Redenção e utopia: O judaísmo libertário na Europa Central*. São Paulo: Perspectiva, 2020.

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo, Editora 34, 2021.

_____. *História e consciência de classe*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2003.

MATOS, O. Aufklärung na metrópole: Paris e a Via Láctea. In: *Passagens*. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

OTTE, G. *Linha, choque e mônada: tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. Acessível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUBD-9CKKDU>

_____. Vestígios da experiência e índices da modernidade: traços de uma distinção oculta em Walter Benjamin. In: SEDLMAYER, Sabrina e GINZBURG, Jaime (Org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.

PALHARES, T. *Aura: a crise da arte em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Barracuda, 2006.

ROUANET, S. *Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1981.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.

VACCARI, U. R. O marxismo literário de Benjamin: entre a dialética e a imagem. In: CORREIA, A.; RENAN R.; RENNYER, R. (Organizadores.). *Pensamento & Realidade: entre o alvorecer antigo e o crepúsculo moderno*. Porto Alegre: Editora Fi, 2021.

_____. *Jogo de espelhos: Walter Benjamin crítico de literatura*. 1. ed - Rio de Janeiro: Editora 7letras, 2024.

VELOSO, R. JACQUES, P. *Enigma das cidades: ensaio de epistemologia urbana em Walter Benjamin*. Salvador, Ed. UFBA, 2023.

