

WALTER BENJAMIN E AS IMAGENS DA HISTÓRIA

Possibilidades de uma crítica social a partir da arte

Letícia Olano Morgantti Botelho

Resumo: O artigo pretende tematizar algumas considerações de Walter Benjamin a respeito das potencialidades de crítica social inerentes à arte de vanguarda e à crítica de arte. Com este objetivo, considerar-se-á, primeiramente, as implicações metodológicas de seu conceito de crítica, e, em seguida, suas reflexões acerca da linguagem e da destruição da aura e da experiência na modernidade, com enfoque no poder da imagem na linguagem artística.

Palavras-chave: Crítica de arte; Crítica social; Walter Benjamin; História; Imagem.

Abstract: This paper is intended to theme a few considerations from Walter Benjamin regarding the social critique potentialities inherent to the avant-garde art and art critique. For this purpose, the methodological implications derived from his concept of critique shall be considered firstly, followed by an analysis pertaining his considerations as for language and the destruction of the aura and experiences proper to modernity, by means of focusing the power of imagery in the artistic language.

Keywords: Art critique; Social critique; Walter Benjamin; History; Image.

I. Crítica de arte como crítica social

Segundo Walter Benjamin, crítica de arte é crítica social: a arte revelaria, em seu interior, toda uma série de tendências e contradições de sua época, possibilitando, assim, uma reflexão crítica de tal sociedade. Em *As Afinidades Eletivas de Goethe*, um ensaio de juventude, Benjamin estabelece uma distinção entre “teor de verdade” de uma obra – objeto da crítica de arte – e seu “teor factual” – objeto do comentário. Enquanto aquele referir-se-ia, por assim dizer, a um sentido filosófico da obra, este último, por sua vez, diria respeito aos “materiais da realidade histórica”, aos “dados do real” que ela contém em si: valores e visões de mundo relativos à sociedade no seio da qual foi gerada. O “teor factual e o teor de verdade, que inicialmente se encontravam unidos na obra, separam-se na medida em que ela vai perdurando, uma vez que este último sempre se mantém oculto, enquanto aquele se coloca em primeiro plano” (BENJAMIN, 2009, p. 12-13): aos contemporâneos de uma obra, não há qualquer distinção entre ambos, que parecem-lhes, de certo modo, naturais; com o passar do tempo, porém, tais “materiais da realidade histórica” vão deixando de existir no mundo, de

modo que sobressaem aos olhos do observador devido a um estranhamento causado em relação aos materiais de seu próprio tempo.

Ao valorizar a duração das obras de arte como elemento essencial à sua crítica, Benjamin revela-nos, como observa Luciano Gatti, intensa influência da concepção romântica de crítica de arte sobre seu pensamento – tema, aliás, de sua tese de doutorado. Ele, porém, não compreende tal “duração como processo aberto ao futuro, durante o qual a autoconsciência da obra se intensifica” (GATTI, 2009, p. 54), como um organismo vivo em crescimento, mas como um processo de envelhecimento, de progressivo embotamento da vida da obra, por meio do qual sua aparência de realidade natural desaparece, devido ao desaparecimento, no mundo, daqueles “dados do real” que a compõem. Assim, o ponto de partida da crítica não corresponderia, como para o pensamento estético romântico, a um “grau de consciência imediatamente anterior”, que deve ser superado por um movimento de auto-reflexão, mas a um estranhamento nascido do confronto entre o teor factual da obra e o momento histórico ao qual pertence o crítico. “Neste sentido, a história das obras prepara a sua crítica e, em conseqüência, a distância histórica aumenta o seu poder” (BENJAMIN, 2009, p. 13). A investigação deste estranhamento, desta diferença, deste mistério, impõe-se como única via possível para a compreensão da obra: só a partir daí seu teor de verdade pode surgir. Para Benjamin, como para os demais autores da chamada Teoria Crítica da sociedade, a verdade não pode, como afirma na *Origem do Drama Barroco Alemão*, “ser invocada *more geométrico*”, mas “funda-se na codificação histórica” (BENJAMIN, 1984, p. 49). Trata-se, portanto, de uma verdade historicamente constituída, imanente ao próprio processo histórico e, portanto, em constante movimento e mutação: é a verdade de um específico tempo, nascida de seu confronto com um outro – o tempo da obra. Eis a causa, como afirma Benjamin, da identidade entre teor factual e teor de verdade de uma obra aos olhos de seus contemporâneos: a ausência de estranhamento.

O comentário corresponderia a essa investigação, por um viés histórico e filológico, dos envelhecidos valores e visões de mundo presentes na obra, representando o necessário ponto de partida da crítica. O teor de verdade de uma obra só pode ser extraído à medida que, devido a tal envelhecimento e estranhamento, rompe-se sua aparência de natureza, de perfeita totalidade orgânica – a “bela aparência” –, e a obra se impõe como produto histórico. A exposição do teor de verdade pela crítica de arte corresponderia a um movimento pelo qual aquele teor factual revela-se como historicamente constituído e, por confronto, também assim se mostra o mundo atual: este, ao ser confrontado com outras possibilidades de formas de vida, de valores e visões de mundo, perde sua aparência natural de realidade simplesmente

dada, impondo-se como realidade constituída histórica e socialmente e, deste modo, passível de transformação emancipadora.

Assim, Benjamin ferozmente critica, na *Origem do Drama Barroco Alemão*, o elogio romântico à concepção de obra de arte simbólica: em sua configuração sensível, o inteligível expressar-se-ia imediata e perfeitamente, conferindo-lhe a aparência de totalidade harmônica e orgânica. Produto humano apresentado como realidade natural, a obra simbólica adquire, assim, segundo Benjamin, uma existência mítica; torna-se uma espécie de “fetiche”, no sentido atribuído ao termo por Marx: o próprio movimento social dos homens passa a possuir “para eles a forma de um movimento de coisas, sob cujo controle se encontram, em vez de controlá-las” (MARX, 1983, p. 73). Em sua reabilitação estética da alegoria, rejeitada como imperfeita pela estética romântica por não apresentar a bela aparência totalizante do símbolo, Benjamin vale-se de certas considerações de Creuzer, que afirma que “símbolo e alegoria estão entre si como o grande, forte e silencioso mundo natural das montanhas e das plantas está para a história humana, viva e em contínuo desenvolvimento” (CREUZER apud BENJAMIN, 1984, p. 187). Assim, tal reabilitação da alegoria remete-nos, em última instância, a uma reabilitação da própria temporalidade como elemento formal constitutivo das obras de arte, já que ela é, então, valorizada por Benjamin como forma de expressão, por excelência, da temporalidade e da historicidade, enquanto o símbolo o seria do mito: conhecida desde a Antigüidade como forma de “falar uma coisa para significar outra”, na alegoria não haveria, ao transmitir uma idéia, a imediaticidade e a instantaneidade típicas do símbolo, mas sim uma sucessão temporal, através da qual o pensamento velado na imagem se desenvolve de modo progressivo, permanecendo sempre em aberto – sucessão e progressão que somos obrigados a seguir e respeitar.

Em *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem*, Benjamin afirma que a linguagem nomeadora de Adão comunicava a essência espiritual das coisas com o homem, e deste, com Deus, sendo um reflexo do criador sobre as criaturas. Com a queda do Paraíso, porém, a imediaticidade e a organicidade da linguagem humana se perdem, de modo que seus signos tornam-se arbitrários: a alegoria, ao falar sobre uma coisa, obrigando-a a significar outra, permaneceria fiel a esta arbitrariedade entre palavra e coisa, ou, em termos da lingüística contemporânea, entre significante e significado, típica da linguagem humana pós-queda e de todo conhecimento histórico.

Tendo em vista tais considerações, Benjamin viu no drama barroco e em certas vanguardas do século XX, fenômenos artísticos tipicamente alegóricos, marcados por um jogo com a técnica de composição artística que rompe com a aparência totalizante, “um

procedimento crítico imanente à própria obra, como se ela mesma já iniciasse sua crítica na busca de seu teor de verdade” (GATTI, 2009, p. 64). Grande é a influência, sobre tais considerações, do conceito elaborado por Hölderlin de *cesura*, correspondente à interrupção, no interior de uma obra, das composições e representações artísticas para trazer à tona o seu próprio processo de composição, os próprios mecanismos por trás de tais representações, mobilizados pelo artista para lhes dar vida – nas pinturas barrocas, por exemplo, observa-se tal procedimento na fatura das obras, na qual as pinceladas do artista se dão a ver.

Enquanto o símbolo nos transmitiria a falsa aparência de um mundo reconciliado, mascarando suas contradições e, assim, embotando também a esperança de sua transformação, a alegoria, por sua vez, ao romper a aparência de totalidade harmônica e orgânica – o que a diferencia da forma simbólica – apresenta uma visão do processo histórico como declínio, sofrimento e morte, revelando-nos uma realidade em ruínas, fragmentada por contradições, dialeticamente dilacerada, na qual está ausente qualquer perspectiva de transcendência. Tal fragmentação da realidade gera, como observa Benjamin acerca do drama barroco, o sentimento de melancolia, típico daquele tempo marcado pela perda, relacionada às guerras religiosas da Reforma e da Contra-Reforma e ao início do desenvolvimento do capitalismo, dos clássicos valores absolutos, de um *ethos* único – sentimento este que se estende até hoje, com a completa mercantilização da vida pela sociedade capitalista tardia. Como já tematizado por Hegel, a modernidade é, por excelência, cisão ética e estranhamento.

Valendo-se da bela metáfora da obra de arte como uma fogueira ardendo em “chamas vividas”, Benjamin afirma:

O comentador se encontra diante dela como o químico, e o crítico semelhantemente ao alquimista. Onde para aquele apenas madeira e cinzas restam como objetos de sua análise, para este tão somente a própria chama preserva um enigma: o enigma daquilo que está vivo. Assim, o crítico levanta indagações quanto à verdade cuja chama viva continua a arder sobre as pesadas achas do que foi e sobre a leve cinza do vivenciado (BENJAMIN, 2009, p. 13-14).

A violência exercida pela crítica sobre as obras não deve, ao extrair seu teor de verdade, aniquilar tal enigma, mas lhe fazer justiça: o movimento pelo qual tanto a obra quanto o mundo atual apresentam-se, por confronto, como produtos históricos e sociais e, portanto, não necessários, abrindo, assim, a perspectiva de uma outra possibilidade para o presente, não corresponde a inscrever a obra em uma cronologia linear que lhe é externa – procedimento do químico, que trata a obra como coisa morta – , mas a buscar “em sua imanência uma relação com a história” (GATTI, 2009, p. 105). Inspirado por Leibniz, Benjamin afirma que cada obra de arte é uma mônada, ou seja, uma visão de mundo fechada

em si mesma, que não se comunica exteriormente com nenhuma das outras, mas sim a partir de seu próprio interior. Esta comunicação deve ser encontrada pelo trabalho interpretativo do crítico, já que Benjamin abdica da tese da harmonia preestabelecida do mundo, da qual se vale Leibniz para explicar a relação das mônadas entre si.

Não uma história externa aos fenômenos empíricos, mas a eles interna: é o que Benjamin pretende com sua concepção de origem que, diferentemente da gênese, interpretação historicista que estuda os fenômenos pela perspectiva do que lhes é imediatamente anterior e posterior a partir de uma linearidade cronológica externa – perdendo de vista a singularidade dos próprios fenômenos –, “não designa o vir-a-ser daquilo que se origina, e sim algo que emerge do vir-a-ser e da extinção. A origem se localiza no fluxo do vir-a-ser como um torvelinho, e arrasta em sua corrente o material produzido pela gênese” (BENJAMIN, 1984, p. 67-68). O conceito benjaminiano de origem revela, assim, suas proximidades com vertentes contemporâneas do pensamento genealógico; Michel Foucault afirma – a despeito da inversão dos termos aqui presente, já que utiliza o termo “genêse” para referir-se a tal investigação histórica não linear, imanente aos fenômenos –, acerca da pesquisa genealógica realizada por Nietzsche, e por ele próprio, que ela não se pauta por uma cronologia linear teleológica, mas procura demorar-se nos próprios fenômenos, “marcar a singularidade dos acontecimentos, longe de toda finalidade monótona” (FOUCAULT, 1988, p. 15), devendo, deste modo, retornar incessantemente a eles.

Quando dois fenômenos, cronologicamente distantes e aparentemente heterogêneos, colocados em cotejo entre si, iluminam-se reciprocamente, revelando certa afinidade interna entre seus teores factuais, lampeja, diante do crítico, uma configuração – ou, para falar em termos mais propriamente benjaminianos, uma “constelação” – verdadeira da história, uma imagem da história que lhes é interna. Em oposição à moderna filosofia da representação, que aplica sobre os fenômenos, para conhecê-los, uma espécie de “grade” previamente forjada pelo sujeito, o trabalho interpretativo do crítico é então concebido como o esforço de imergir “nos pormenores do conteúdo material” (BENJAMIN, 1984, p. 51) de cada obra para, a partir daí, extrair e trabalhar seus elementos extremos, que sobressaem e escapam a qualquer padronização, colocando-os em contraste com outros e reorganizando-os em uma nova constelação: assim, os fenômenos revelar-se-iam em sua historicidade interna, em suas pré e pós-história, as quais não equivalem a fenômenos que lhes antecedem e sucedem por uma proximidade cronológica, mas que podem estar separados por séculos.

Sendo refratário, como observa Luciano Gatti, à transposição de um fenômeno “para uma época alheia ao material histórico ao qual ele deu forma” (GATTI, 2009, p. 111),

Benjamin dedica-se, na primeira parte da *Origem do Drama Barroco Alemão*, a criticar a confusão – gerada por se tomar a *Poética* de Aristóteles como cânone estético –, cristalizada ao longo de séculos, que relaciona o drama barroco à tragédia clássica, tomando-o como uma forma imperfeita e inacabada desta: fenômenos culturais radicalmente distintos, a tragédia apresentaria, por meio de sua forma simbólica, o mito como seu teor factual, enquanto o drama barroco, alegórico por excelência, teria assimilado como teor factual a história – mais especificamente, a história como um processo imanente de conflito e sofrimento. O drama barroco encontra sua origem, na realidade, no expressionismo: um dos primeiros movimentos de vanguarda do século XX, nascido na Alemanha, apresentar-se-ia como a expressão alegórica máxima, extrema, da história enquanto sofrimento. Para ilustrar tal trabalho com os extremos, “elementos isolados e heterogêneos” que, justapostos, brilham em uma constelação, Benjamin vale-se do recurso à figura do mosaico – que lhe será cara ao longo de todo seu pensamento –, no qual seus elementos formam um todo, porém, sem nele dissolver, conservando a singularidade que lhes é específica.

Em suas teses *Sobre o Conceito de História*, Benjamin fornece-nos uma belíssima imagem acerca do processo histórico como sofrimento e catástrofe:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (BENJAMIN, 1987, p. 226).

Assim, Benjamin estabelece uma crítica ao historicismo burguês, que, pautado pela noção de progresso, estabelece uma relação de empatia com o vencedor, e, portanto, com todos os que venceram ao longo do processo histórico, os quais participam do triunfal cortejo – que gera horror ao anjo da história – no qual os dominadores pisoteiam e humilham os mortos, caídos a seus pés.

Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe. Estes despojos são o que chamamos bens culturais. O materialista histórico os contempla com distanciamento. Pois todos os bens culturais que ele vê tem uma origem sobre a qual ele não pode refletir sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, como à corvéia anônima dos seus contemporâneos. Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie (BENJAMIN, 1987, p. 225).

Assim, pode-se dizer que o crítico de arte torna-se também um historiador: uma crítica de arte de teor materialista deve pautar-se pela tarefa de, a partir dos bens culturais que tem diante de si, “escovar a história a contrapelo”, fazendo justiça às aspirações frustradas, ao apelo proveniente do sofrimento passado dos “vencidos”, esquecidos pelo historicismo.

Benjamin estabelece uma crítica ao princípio, do qual se vale o historicismo, de neutralidade axiológica na investigação histórica, segundo o qual deve-se conhecer o passado “como de fato foi”, abstendo-se da formulação de juízos de valor relacionados a informações que se tenha acerca de posteriores fases da história. Na realidade, este princípio se revela como uma ingênua pretensão, já que, ao assim proceder em relação ao passado, pactua-se com o ponto de vista valorativo dos dominadores. O crítico-historiador materialista, ao contrário, deve – como afirma Benjamin acerca do surrealismo, conforme será tratado adiante – “trocar o olhar histórico sobre o passado por um olhar político” (BENJAMIN, 1987, p. 26), fazendo o esforço de “apropriar-se de uma reminiscência” oriunda do sofrimento das gerações passadas, de “fixar uma imagem do passado”, tal como ela fulgura, nos momentos de perigo, diante do “sujeito do conhecimento histórico”, sem que ele disso se dê conta – sendo o perigo sempre constante e o mesmo: o de entregar-se, como instrumento, às classes dominantes. Os verdadeiros sujeitos do conhecimento histórico seriam os combatentes e oprimidos, aos quais caberia, segundo Marx, consumir a vingança de um passado de sofrimento e escravidão; assim, Benjamin critica a social-democracia que, ao atribuir-lhes o papel de salvar as futuras gerações, os teria privado de suas mais poderosas forças: o ódio de classe e o “espírito de sacrifício”, pois ambos se fundam na “imagem dos antepassados escravizados, e não dos descendentes liberados” (BENJAMIN, 1987, p. 229).

É concedida, a cada geração, uma “frágil força messiânica”, uma “oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido” (BENJAMIN, 1987, p. 231): reconhecer, no tempo presente, esta possibilidade torna-se a mais importante tarefa de uma historiografia de cunho marxista. Assim, o materialista histórico renuncia a um conceito do presente como transição: na realidade, este apresenta-se a ele como algo que “para no tempo e se imobiliza” como “aquele presente em que ele mesmo escreve a história” (BENJAMIN, 1987, p. 230), apropriando-se do passado como uma experiência única, à qual deve fazer justiça. Quando uma imagem do sofrimento das gerações anteriores, do passado oprimido, confronta-se com uma imagem do presente como o momento do “agora”, no qual a redenção, tanto do passado quanto do próprio presente, é possível, tem-se uma constelação – na qual o pensamento do crítico-historiador se imobiliza, transmitindo-lhe um choque – saturada de tensões, de “agoras”, na qual passado e presente se encontram, em uma relação dialética imobilizada.

Como observa Jeanne Marie Gagnebin, a imobilização e a interrupção do *continuum* da história representam uma “resistência à engrenagem política e social”: “somente a tentativa de parar o tempo pode permitir a uma outra história vir à tona, a uma esperança de ser resguardada em vez de soçobrar na aceleração imposta pela produção capitalista” (GAGNEBIN, 2009, p. 98).

Tal constelação imobilizada, saturada de “agoras”, que interrompe o fluxo contínuo da história, representa uma oposição à concepção da história como “marcha no interior de um tempo vazio e homogêneo” (BENJAMIN, 1987, p. 229) – concepção partilhada tanto pelo historicismo como pela social-democracia, correntes usualmente tomadas por opostas –, linear, à qual a noção de progresso como lei da humanidade está indissociavelmente ligada. Enquanto o historicismo preencheria tal tempo vazio por meio da *adição* de uma “massa de fatos”, a historiografia materialista procederia por meio de uma *construção* de tais constelações, que só podem surgir de uma imersão nos próprios fenômenos empíricos singulares – no caso, nas próprias obras de arte –, ao serem confrontados como mônadas com seu tempo histórico, pela perspectiva dos oprimidos, e com o tempo atual como “tempo do agora”. Este ponto, de que a hermenêutica benjaminiana da história não apenas *desconstrói* o passado tal como legado pela tradição historicista, mas, orientando-se pela perspectiva dos dominados, *reconstrói* o passado e o próprio presente como “tempo-agora” revolucionário, é enfatizado por Susan Buck-Morss (BUCK-MORSS, 2002, p. 401-402) em oposição às leituras pós-modernas que fariam de Benjamin um puro “desconstrucionista” arbitrário.

II. *Experiência, narração e aura*

Em *Experiência e Pobreza*, Benjamin fornece-nos o diagnóstico da destruição, para o homem moderno, do âmbito da experiência tradicional, que, caracterizada por uma intersubjetividade positiva cristalizada através de gerações, por uma memória e uma tradição – entendida como processo histórico de transmissão de saber – compartilhadas por todos os indivíduos de uma coletividade e retomadas na palavra transmitida de pai a filho, basear-se-ia em vida e trabalho comuns, sendo, deste modo, identificada por Benjamin com o ambiente pré-capitalista da oficina, depositário de saberes práticos. Antigamente, afirma Benjamin, sabia-se “exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos” (BENJAMIN, 1987, p. 114). Em detrimento de tal experiência, o isolado

indivíduo moderno, por sua vez, restringe-se ao âmbito da vivência ou “experiência vivida. Trancafiado em sua consciência, encontra-se impedido de expressar em palavras sua situação, devido, principalmente, às rápidas transformações empreendidas, no mundo e na vida dos homens, pelo desenvolvimento do capitalismo e da técnica, gerando, assim, um enorme abismo, nunca antes visto, entre gerações: assim, o homem moderno teria perdido o referencial de sentido enraizado na tradição, a qual se revelaria estéril para orientar a compreensão do mundo em que vive. Como afirma Habermas, a auto-certificação é a marca da modernidade: a moderna sociedade capitalista teria solapado a tradição, passando a buscar, por meio de um movimento de auto-referência, sua normatividade a partir de si própria. Tal pobreza de “experiências comunicáveis” teria, segundo Benjamin, se radicalizado com o devastador advento da Primeira Guerra Mundial:

Na época, já se podia notar que os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha. [...] Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano (BENJAMIN, 1987, p. 114-115).

O operário não qualificado, a base da produção capitalista, é a ilustração viva da dissolução da experiência, profundamente relacionada à divisão capitalista do trabalho e intensamente disseminada nas relações interpessoais estranhadas da vida moderna. Segundo Benjamin, não é fortuito que Marx tenha insistido na continuidade existente entre as etapas do trabalho artesanal, enquanto “nas atividades do operário de fábrica na linha de montagem, esta conexão aparece como autônoma e coisificada. A peça entra no raio de ação do operário, independentemente da sua vontade. E escapa dele da mesma forma arbitrária” (BENJAMIN, 2000, p. 125). Em vez do trabalhador utilizar os meios de produção, é o contrário que ocorre: por meio de um adestramento, seus movimentos se adequam aos movimentos uniformes e constantes da maquinaria. Distinto do trabalho artesanal, fundado na aquisição e desenvolvimento progressivo de saberes e técnicas por meio da prática, esse trabalho é alheio a qualquer experiência: o trabalho é alienado não só na relação do sujeito com o objeto, que lhe é estranhado e não lhe pertence, mas, como diz Marx, na relação do sujeito consigo mesmo, com sua própria atividade, e, por conseguinte, na relação com os outros sujeitos. “Na relação do trabalho alienado, cada homem olha os outros homens segundo o padrão e a relação em que ele próprio, enquanto trabalhador, se encontra” (MARX, 1975, p. 166).

Estreitamente relacionada a esta “pobreza de experiência” é a tese, pormenorizadamente desenvolvida em *O Narrador* – ensaio escrito aproximadamente na

mesma época de *Experiência e Pobreza*, apresenta com este nítidos paralelos –, de que a tradicional “arte de narrar está em vias de extinção” (BENJAMIN, 1987, p. 197). Definida como uma forma de contar uma história transmitindo um conselho – não tanto uma resposta a uma pergunta, mas uma sugestão para a continuação da história narrada –, um ensinamento orientado para *práxis*, a narrativa tradicional pressupõe, como observa Jeanne Marie, uma experiência comum ao narrador e ao ouvinte: ela sempre apresenta, nas diversas formas que assuma – parábola, conto de fadas, crônica, poesia épica –, uma “dimensão utilitária”. A autoridade do narrador advém de uma sabedoria que passa de uma pessoa a outra, de uma experiência coletiva cristalizada – “substância viva da existência” na qual o conselho é tecido, constitui a fonte a que todos os narradores sempre recorreram –, seja esta proveniente de terras longínquas ou de gerações passadas locais, correspondentes, respectivamente, às figuras do “marinheiro comerciante” e do “camponês sedentário”, os dois tipos arcaicos do narrador. No entanto, estes teriam, ao longo dos tempos, sofrido uma interpenetração, para a qual o sistema medieval das corporações de ofício teria especialmente contribuído: o “mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina; cada mestre tinha sido um aprendiz ambulante antes de se fixar em sua pátria ou no estrangeiro” (BENJAMIN, 1987, p. 199). Deste modo, os artífices teriam sido os responsáveis pelo aperfeiçoamento da arte de narrar, unindo aqueles dois tipos de saber. A forma tradicional da narrativa, afirma Benjamin, é ela mesma “uma forma artesanal de comunicação”, que imerge na própria vida do narrador aquilo que está sendo narrado, para a seguir daí retirá-lo, incorporando-o à vida daquele que escuta. Deste modo, “a marca do narrador” se imprimiria na narrativa, tal qual “a mão do oleiro na argila do vaso”.

Com todo um processo secular de racionalização e desenvolvimento das forças produtivas, com o “desencantamento do mundo”, para utilizar a expressão de Weber, tem-se, segundo Benjamin, o definhamento das formas tradicionais de experiência e narrativa. O surgimento do romance – sendo *Dom Quixote* o primeiro grande exemplar do gênero –, no início da modernidade, representaria o primeiro indício deste processo: ao contrário da narrativa, que, mesmo quando escrita, nascia da tradição oral e a nutria, o romance se vincula essencialmente ao livro, sendo sua difusão apenas possível com o advento da imprensa. Sua origem é o isolado e solitário indivíduo burguês, “que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1987, p. 201), já que não pode sequer verbalizar sua situação. Girando em torno da descrição desta vida, o romance burguês apresenta-nos, ao seu término, um fim mais rigoroso do que o de qualquer tradicional narrativa, nele não havendo a plenitude de sentido –

baseada na experiência – que, como observa Jeanne Marie, caracterizava sua abertura, da qual podiam emanar, como sugestão à sua continuação, os ensinamentos orientados para a práxis: o “romance, ao contrário, não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fin*, convida o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida” (BENJAMIN, 1987, p. 213). Um outro indício de tal processo de secularização seria, por outro lado, a consolidação de uma outra forma de comunicação, também apenas possível com o advento da imprensa: a informação jornalística. Radicalmente oposta à arte de contar (e recontar) “histórias surpreendentes”, esta forma industrial de comunicação caracteriza-se por enumerar uma série de fatos, que só quando novos apresentam relevância, acompanhando-os sempre de uma explicação – ausente na narrativa – que lhes dê plausibilidade, não havendo, portanto, espaço para aquela abertura, típica da narrativa, que dá ao ouvinte liberdade para interpretar a história a seu bel-prazer, mergulhando-a em sua experiência – de modo que daí extraia um ensinamento – e, ao mesmo tempo, conferindo-lhe amplitude de sentido.

Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Benjamin fornece-nos uma história da obra de arte pela perspectiva de sua reprodução material, de sua relação com o produtor e o consumidor, tendo como pano de fundo a proposta distinção entre “valor de culto” e “valor de exposição” das obras. No culto religioso medieval, o valor de exposição da obra quase não existia, sendo de culto praticamente todo o valor que lhe era atribuído; a obra permanecia escondida aos olhos do espectador, só se revelando na medida em que o mundo se dessacralizava. Na passagem do período feudal ao burguês teria ocorrido um aumento do “valor de exposição” da obra de arte, tendo esta, porém, sua “aura” conservada – caracterizada por Benjamin como “a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1987, p. 170), a aura corresponderia a uma espécie de invólucro da obra de arte, intimamente relacionado a seu “valor de culto”, que fascina e prende a atenção do espectador. Já a passagem do período “clássico” burguês para a sociedade de massa, segundo Benjamin, teria sido marcada pela perda da aura, devido à crescente tecnificação do mundo – e, portanto, sua dessacralização –, que teria atingido o próprio âmbito de reprodução das obras de arte, levando a seu consumo massificado.

Desconhecidas da sociedade capitalista, a narrativa e a experiência coletiva apresentariam, assim, a forma “aurática” de reprodução e recepção das obras de arte como sua correlata: por ser, mesmo quando escrita, essencialmente vinculada à tradição oral, a narrativa permanece sempre “aurática”. Segundo Benjamin, uma obra de arte só perde verdadeiramente sua “aura” quando a reprodutibilidade técnica não representa apenas uma possibilidade

externa à obra, posterior à sua produção – como a reprodução de uma pintura ou de um romance, já que este deve apenas sua *difusão* ao advento da imprensa, mas não sua existência propriamente dita –, mas que nela se inscreve como algo sem o qual sua existência não seria possível, sendo, portanto, interna ao modo de produção da obra – é o caso da fotografia e do cinema. Quando a obra existe como coisa única dotada de autoridade, ou seja, quando existe de modo aurático, inscreve-se, como culto – seja na forma propriamente religiosa, seja na de culto do belo –, na tradição, tornando-se, assim, fonte de legitimação das estruturas sociais, das relações de propriedade ali existentes, “sejam elas representadas pela Igreja, pela aristocracia, pela burguesia ou pelo mercado” (GATTI, 2009, p. 235). Ao ter sua existência única substituída por uma existência em série, a obra seria arrancada do domínio da tradição, já esvaziada e destituída de sua capacidade de orientar uma compreensão do mundo, deixando de se fundar no ritual e apresentando, deste modo, uma outra função social, passando a fundar-se numa *práxis* diretamente política, como afirma Benjamin.

Ele, portanto, não se atém apenas a uma perspectiva nostálgica – o que pode ser dito sobre Adorno – frente a tal processo de secularização e fragmentação, representado pela destruição da experiência, da narrativa e da aura, mas, olhando-o da perspectiva de uma nova função social revolucionária assumida pela arte, afirma que a humanidade deve assumir tal “pobreza de experiência” como a única possibilidade que a “impele a ir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a esquerda nem para a direita” (BENJAMIN, 1987, p. 116): refratário a tentativas de preservar ideais estéticos que não apresentam qualquer relação com a realidade histórica, de tentar recriar, a partir das isoladas vivências dos indivíduos, a aparência de uma experiência coletiva, de uma organicidade não mais existente – a rigor, desde a queda humana, tendo este processo se radicalizado com o capitalismo – nas relações dos homens entre si e com o mundo, Benjamin valoriza certas tendências da arte moderna que, a partir de uma tradição e experiência esfaceladas, esvaziadas e “pobres”, *constroem* uma nova linguagem, experimental e arbitrária, mobilizada não para a descrição desta realidade em fragmentos, mas para sua transformação, já que, como afirma Brecht, citado por Benjamin, hoje, menos que nunca, a mera “reprodução da realidade” pode nos dizer algo sobre ela. As “relações humanas, reificadas – numa fábrica, por exemplo –, não mais se manifestam. É preciso, pois, *construir* alguma coisa, algo de *artificial*, de *fabricado*” (BENJAMIN, 1987, p. 106).

Assim, a importante dimensão *construtiva*, ressaltada nas “teses” sobre a história como procedimento revolucionário oposto ao *aditivo*, aqui, em suas considerações sobre a linguagem artística, faz-se também presente como oposição a uma linguagem reificada,

tecnicizada, orientada, por meio de uma enumeração aditiva e coerente de seus fatos – como o faria a linguagem informativa –, para uma descrição da realidade, que não nos permite realmente conhecê-la, mas, ao contrário, mascara suas contradições. Este procedimento metodológico orientado para uma *construção* a partir das contradições do real revela-se comum a autores, profundamente influenciados por Benjamin, da chamada Teoria Crítica, como Horkheimer e Adorno, por exemplo, os quais se opõem a tendências filosóficas “positivistas” que, zelando pelo princípio lógico de não-contradição, esforçam-se por sintetizar seus “achados”, suas afirmações sobre a realidade social “de um modo maximamente completo, contínuo e sem contradições; portanto, não se trata de sistematização; mas do sistema da sociedade, que pré-ordena os procedimentos e os dados do conhecimento científico” (ADORNO, 1986, p. 63-64): a contradição não pode ser eliminada, pois o todo social – objeto de estudo – é ele mesmo contraditório, diriam os “teóricos críticos”.

III. Imagem, corpo, montagem: a “iluminação profana”

Considerando a incapacidade da linguagem discursiva, completamente instrumentalizada e esvaziada, em expor uma constelação de verdade, já que o homem moderno não é capaz de traduzir em palavras sua situação, pois encontra-se desprovido de experiência e, deste modo, do referencial de sentido enraizado na tradição, como interpretar a tarefa imputada por Benjamin ao crítico-historiador materialista: orientar-se, na crítica das obras de arte, pelos sofrimentos e esperanças frustradas dos vencidos, por sua experiência coletiva passada, de modo a expor uma constelação redentora e revolucionária da história, intimamente relacionada à transformação do presente e do próprio passado?

Este paradoxo, típico da modernidade, descreve, como observa Jeanne Marie, mais do que nossa específica situação histórica, apesar de nela encontrar, com a destruição da experiência pelo capitalismo, sua formulação mais radical e violenta: nascido “de uma exigência contraditória de memória, de reunião, de recolhimento, de salvação e, inversamente, de esquecimento, de dispersão, de despedaçamento, de destruição” (GAGNEBIN, 2009, p. 6), tal paradoxo encontra-se no coração da própria linguagem humana – e, portanto, de todas as suas formas de saber, já que estruturam-se lingüisticamente – posterior à queda, desprovida da imediaticidade da linguagem adâmica e de sua relação orgânica com a *physis*. Recordando a imagem, fornecida por Benjamin, do homem mudo diante de uma paisagem devastada pela Primeira Guerra, pode-se compreender a “saída” benjaminiana para a questão colocada – sem,

porém, tentar eliminar tal inevitável paradoxo – por meio do enfoque dado, na linguagem da obra de arte e de sua crítica, ao corpo, à imagem e à montagem como elementos que resistiriam a todo sentido tradicional preestabelecido pela linguagem discursiva, a partir dos quais poderia se dar aquela construção de uma nova linguagem, experimental e arbitrária – estes elementos, segundo Benjamin, remetem, em última instância, à própria forma de percepção da realidade do homem moderno. Eis o viés comum a suas considerações acerca de diversos fenômenos culturais contemporâneos.

Em seu ensaio *Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht*, Benjamin traz a questão da centralidade da figura do corpo humano, na constituição das obras de arte, como uma oposição – e, portanto, uma limitação – à esvaziada exposição narrativa, para um contexto caracterizado pela discussão da função pedagógica da arte. Porém, como observa Luciano Gatti, tal problema “não é apresentado da perspectiva de um ensino doutrinário, como se a obra de arte tivesse a partir de então a tarefa de transmitir ao seu público uma determinada verdade a respeito do mundo. Tratava-se, isto sim, da problematização da constituição e transmissão de um sentido verdadeiro a respeito da realidade no cenário de transformação das condições sociais e artísticas de produção e recepção das obras de arte” (GATTI, 2009, p. 135-136). Ao contrário do que acusou Adorno, o interesse de Benjamin pela figura do corpo humano não significa uma redução do homem a seu corpo, aceitando assim sua reificação, mas sim a exigência de rearticular radicalmente a forma de exposição literária por meio da construção de uma nova linguagem.

O teatro épico de Brecht modificou, renunciando a ações complexas, a relação funcional existente entre público e palco, texto e representação, diretor e atores; seu objetivo não é desenvolver ações, mas sim, por meio da interrupção do discurso e da ação – que afasta qualquer pretensão ilusionística, típica do tradicional teatro caracterizado pela “empatia” entre espectador e personagem –, “descobrir condições”: as reais e contraditórias condições da sociedade burguesa, que, quando arrancadas do “fluxo real da vida”, perdem sua habitual aparência natural e causam um choque no espectador, que as reconhece sob a forma do assombro. A interrupção da ação desmonta-a em seus elementos constitutivos, de modo que aparece um gesto; uma outra situação completamente nova é remontada, então, a partir do mesmo gesto: assim, a partir da possibilidade de um novo arranjo para os elementos constitutivos da situação anterior, vem à luz sua não necessidade, sua mutabilidade. Como observa Luciano Gatti, a força pedagógica das peças brechtianas, que consiste em mostrar aos espectadores que o homem e as situações constituem-se historicamente e, portanto, são modificáveis, “não é apresentada por Benjamin a partir da posição explícita do dramaturgo,

nem das muitas passagens em que os personagens comentam a encenação teatral como um processo de desmontagem e montagem de seus elementos” (GATTI, 2009, p. 162), mas sim a partir da força que possui a repetição de um mesmo gesto, em diferentes momentos-chave da peça, realizada por um jogo com os procedimentos de montagem, comum também ao rádio, à fotografia e ao cinema – eis porque Benjamin afirma que o teatro épico “está situado no ponto mais alto da técnica” (BENJAMIN, 1987, p. 83), com ela estabelecendo uma relação de aprendizado, e não de competição. Assim, Benjamin afirma, tanto do teatro épico quanto do cinema, que, apesar de cada situação ou “cena” apresentada possuir certa independência em relação às outras, é toda a sua série, formada pelo choque entre uma imagem montada à outra – e não por sua seqüência cronológica linear –, que constitui o sentido da obra. É importante ressaltar que o cinema que Benjamin tem em mente é o cinema mudo, em especial o de Chaplin e Eisenstein; este, sobretudo, devido à sua técnica de “montagem dialética” de imagens que foge à constituição, de um enredo narrativo sob clássicos moldes literários, tornou-se um marco na história do cinema, contribuindo para a criação de uma linguagem propriamente cinematográfica.

O procedimento artístico de jogo com imagens e objetos por meio de sua montagem encontra-se também no coração do surrealismo. Movimento de vanguarda profundamente influenciado pelos estudos de Freud, é descrito por Giulio Carlo Argan como “teoria do irracional ou do inconsciente na arte”, entendendo o inconsciente como:

A região do indistinto: onde o ser humano não objetiva a realidade, mas constitui uma unidade com ela. [...] Tal como na teoria e na terapia psicanalíticas, na arte é de extrema importância a experiência onírica, na qual coisas que se afiguram distintas e não-relacionadas para a consciência revelam-se interligadas por relações tanto mais sólidas quanto mais ilógicas e incriticáveis (ARGAN, 1992, p. 360).

Qualquer semelhança com o procedimento benjaminiano de “constelar” não se afigura como mera coincidência, já que, segundo o próprio Benjamin, o seu “método” seria aquele do surrealismo. O “elemento de embriaguez” presente no surrealismo romperia com a percepção reificada e imediata do mundo – a embriaguez é, segundo Benjamin, “a única experiência na qual nos certificamos do mais imediato e do mais remoto; e nunca de um sem o outro” (BENJAMIN apud KONDER, 1989, p. 42) –, com a alucinação provocada, em nosso cotidiano, pela racionalidade instrumental: manifesta-se, na literatura surrealista, através da escrita automática, não-racional, que despeja sobre o papel o fluxo de imagens do inconsciente – “a linguagem tem precedência”, não apenas em relação ao sentido, mas também em relação ao “Eu”, afirma (BENJAMIN, 1987, p. 23). Nas artes plásticas,

manifesta-se na montagem de imagens e objetos, freqüentemente apenas de seus fragmentos, arrancados de seus habituais contextos e funções, de modo que o todo montado cause aquele efeito de choque e estranhamento, tão valorizado por Benjamin, que arranca o espectador do conformismo e imediatismo que o faz perceber como natural o mundo que o rodeia.

Benjamin apropria-se da noção de “inconsciente coletivo”, de Jung, o depositário das frustrações passadas e dos anseios para o futuro da humanidade, possuidora de um saber que não se dá bem conta de si mesmo, e lhe dá, ao contrário do fundo místico apresentado na formulação junguiana, um fundo materialista: estas “imagens de sonhos” e anseios frustrados das gerações passadas encontram-se nos próprios objetos que nos rodeiam, os quais, na medida em que vão envelhecendo, tornando-se antiquados, deslocados de seu contexto funcional – revelando-se, assim, como “imagens arcaicas” –, deixam com que elas transpareçam como “energias revolucionárias”. O “elemento de embriaguez” presente no surrealismo lhe teria permitido escapar à percepção lógico-reificada, deslocando os objetos da sociedade burguesa, seus detritos, de seus habituais contextos: assim, o surrealismo teria sido, segundo Benjamin, o primeiro a pressentir tais energias. “Sabemos que um elemento de embriaguez está vivo em cada ato revolucionário, mas isso não basta. Esse elemento é de caráter anárquico” (BENJAMIN, 1987, p. 32) e deve ser mobilizado para a revolução. A “iluminação” produzida pela embriaguez seria, assim, apenas uma propedêutica para a verdadeira iluminação, de “inspiração materialista e antropológica”: a “iluminação profana”, caracterizada pela passagem da instância do sonho e da embriaguez à do “despertar”. Deste modo, ele estabelece uma crítica ao surrealismo, questionando-se se os surrealistas teriam conseguido realizar esta passagem, orientada para a construção de uma nova realidade. Segundo Benjamin, “a reforma da consciência consiste *apenas* em despertar o mundo... do sonho de si mesmo” (BENJAMIN apud BRETAS, 2007, p. 3). Porém, como observa Olgária Matos, deve-se primeiramente “despertar *para* o sonho”, para só então “despertar *do* sonho” (MATOS apud BRETAS, 2008, p. 186) – este segundo despertar, o surrealismo não teria conseguido realizar.

Tendo em vista tais considerações, joga-se uma luz sobre a tarefa imputada ao crítico materialista. É a partir das próprias imagens e dos próprios objetos contidos, seja nas obras de arte, seja na realidade, que o sofrimento, as esperanças e os sonhos frustrados das gerações passadas – esse saber que a humanidade possui de forma adormecida, inconsciente – se fazem presentes, sendo possível ao crítico orientar-se, em sua pobreza de experiência, pela experiência coletiva dos vencidos. Passagem do sonho ao despertar, a “iluminação profana” exige um certo afastamento em relação à realidade – não excessivo, pois acarretaria seu

esquecimento e, assim, a incapacidade de analisá-la –, que deve ser mediada por um conhecimento, e reconhecimento, histórico: corresponderia, assim, àquele momento, descrito nas “teses”, no qual se toma um fenômeno empírico como mônada e, confrontando-a com o tempo histórico atual e com aquele no qual foi gerado, reconhece-se em seu interior, por um lado, uma imagem do sofrimento de um passado oprimido, e por outro, uma imagem do presente como o momento no qual a redenção revolucionária do passado e do presente é possível. Assim, forma-se uma “imagem dialética”, uma constelação verdadeira da história na qual se encontram sonho e despertar, passado e presente.

Benjamin, porém, não se limitou a formular esta exigência de, a partir de uma “iluminação profana”, “escovar a história a contrapelo”: colocou-a em prática ao longo de diversos ensaios, sendo o inacabado trabalho das *Passagens* o seu maior testemunho. Ele identificou “na descoberta do surrealismo o impulso original das ‘passagens’” (GATTI, 2009, p. 253): com efeito, nesta obra, esforçou-se para, a partir de descrições das ruas e passagens – as galerias comerciais – da cidade de Paris, construir “imagens dialéticas” que nos remetem às *origens* – o termo deve ser entendido em seu significado benjaminiano – da sociedade burguesa contemporânea e de seus males. Segundo ele, as galerias parisienses representavam miniaturas da sociedade burguesa como esta desejaria ser, representavam imagens do sonho da sociedade burguesa em realizar, em torno das mercadorias, passeios deslumbrantes, nos quais a cruel esfera da produção desapareceria, e assim, também suas contradições: restaria apenas o espaço de circulação e consumo das mercadorias. Restavam, no entanto, nas galerias, vestígios indiscretos reveladores da ambigüidade e contraditoriedade de tal sociedade, através dos quais a burguesia se denunciava. Nas passagens, a burguesia que se expressava seria anterior ao imperialismo, convicta na nobreza de sua causa, proclamadora da igualdade e da emancipação dos homens. O século XIX, ao mesmo tempo em que proporcionou um extraordinário desenvolvimento das forças produtivas, também contribuiu para o fortalecimento de um quadro retrógrado das relações de produção; ao mesmo tempo em que criava a possibilidade de realização de uma libertação, agravava as condições em que, frustrados, os homens sonhavam com ela: tudo isto se encontraria ali, nas passagens – já decadentes na época de Benjamin –, em suas vitrines, manequins e mercadorias. A burguesia, quando viu o caminho que tomavam as coisas e assumiu o imperialismo, renegou o sonho que havia tido; as passagens, por sua vez, tornaram-se registros arquitetônicos de tal sonho.

As *Passagens* renderam a Benjamin duras críticas por parte de Adorno. Seu conceito central, as “imagens dialéticas”, encontro de sonho e despertar, de passado e presente, careciam, aos olhos de Adorno, de mediação teórico-conceitual e, portanto, de “dialética”: na

construção dessas imagens, Benjamin “colaria” fatos da superestrutura da sociedade a fatos da infra-estrutura – sobretudo de caráter econômico –, colocando-os não em uma relação dialética, mas em imediata relação causal, prescindindo de interpretação, de mediação orientada pela perspectiva da totalidade social, “como se o material montado falasse por si mesmo” (ADORNO apud GATTI, 2009, p. 205). O termo “interpretação”, porém, assume significado bastante distinto para cada um destes autores, como observa Luciano Gatti: enquanto Adorno o entende como este trabalho de mediação conceitual dos fatos pela totalidade social, sem o qual se cairia “na encruzilhada de magia e positivismo” (ADORNO apud AGAMBEN, 2008, p. 135), para Benjamin, “interpretar” corresponderia, justamente, àquela rearticulação das imagens extremas que diante dele reluzem, expondo-as em uma nova constelação; Benjamin mostra-se totalmente refratário a um trabalho “interpretativo” desprendido dos próprios fenômenos; Adorno, por sua vez, acusa-o de, deste modo, proceder como um “marxista vulgar”, determinista. Parece interessante, tendo em vista tal embate, a consideração de Agamben acerca da discussão: para Benjamin, a relação entre infra-estrutura e superestrutura não seria nem de imediata determinação causal, nem de mediação dialética, mas sim de “unidade imediata dos dois termos na práxis” (AGAMBEN, 2008, p. 145). Decompor a realidade em dois níveis ontologicamente distintos e opostos, segundo Agamben, seria permanecer cúmplice da metafísica ocidental, a qual tanto Benjamin quanto Adorno desejavam criticar.

Referências Bibliográficas:

ADORNO, Theodor. “Capitalismo Tardio ou Sociedade Industrial”. Tradução de Flávio R. Kothe. In: Cohn, Gabriel (Org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Editora Ática, 1986;

AGAMBEN, Giorgio. “O príncipe e o sapo: o problema do método em Adorno e Benjamin”. In: *Infância e História: Destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008;

ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992;

BENJAMIN, Walter. “As Afinidades Eletivas de Goethe”. In: *Ensaio reunidos: Escritos sobre Goethe*. São Paulo: Editora 34/ Duas Cidades, 2009;

_____. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo – Obras Escolhidas III*. 3ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 2000;

_____. *Escritos Sobre Mito e Linguagem*. São Paulo: Editora 34/ Duas Cidades, 2011;

_____. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura – Obras Escolhidas I*. 3ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987;

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

BRETAS, Alécia. *A Constelação do sonho em Walter Benjamin*. São Paulo: Humanitas, 2008;

_____. Pensar ao mesmo tempo dialética e não-dialeticamente: Adorno, leitor de Benjamin. *Revista Controvérsia*, v. 3, n° 2, 2007;

BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do Olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG / Chapecó: Editora Universitária Argos, 2002;

FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, a genealogia e a história”. In: Machado, R. (Org.). *Microfísica do Poder*. 7ª Edição. Rio de Janeiro: Graal, 1988;

FREITAG, Bárbara. *A Teoria Crítica: ontem e hoje*. 4ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993;

GAGNEBIN, Jeanne M. *História e Narração em Walter Benjamin*. 2ª Edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009;

_____. Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 46, n° 112, 2005;

GATTI, Luciano. *Constelações: Crítica e Verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo: Edições Loyola, 2009;

HABERMAS, Jürgen. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2002;

KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: O Marxismo da Melancolia*. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1989;

MARX, Karl. *O Capital: Crítica da Economia Política – Volume I*. São Paulo: Abril Cultural, 1983;

_____. *Manuscritos Econômico-Filosóficos*. Lisboa: Edições 70, 1975;

WIGGERSHAUS, Rolf. *A Escola de Frankfurt*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.