

IMAGENS DIALÉTICAS: A REPRESENTAÇÃO DO PASSADO CULTURAL EM WALTER BENJAMIN

Matheus Fernandes Pinto

RESUMO

O artigo examina um conceito da obra de Walter Benjamin, o de “imagem dialética”, assim como o problema filosófico ao qual ele responde: o problema da representação do passado cultural. O que está em jogo aqui são as relações entre o passado e o presente do filósofo-historiador, resumidas na questão: como a memória do passado cultural incide sobre as lutas políticas do presente? Para responder a questão, abordamos a sincronia histórica entre o presente de Benjamin, marcado pela ascensão do fascismo, e o passado visado pela obra *Passagen-Werk* ou *Passagens*, a qual investiga a Paris do século XIX como fenômeno originário de uma série de elementos da vida contemporânea.

Palavras-chave: História. Cultura. Imagem dialética. Utopia. Fascismo.

DIALECTICAL IMAGES: THE REPRESENTATION OF CULTURAL PAST IN WALTER BENJAMIN

ABSTRACT

*The paper examines a concept from the work of Walter Benjamin, the concept of “dialectical image”, as well as the philosophical problem which he answers to: the problem of the representation of the cultural past. What is at stake here are the connections between the past and the present of the philosopher-historian, that can be summarized in the question: how the memory of the cultural past affects the political struggles of the present? To answer that question, we approach the historical synchrony between Benjamin’s present, marked by the rise of fascism, and the past targeted by his work called *Passagen-Werk*, which investigates 19th century Paris as the ur-phenomenon of a series of elements of contemporary life.*

Keywords: *History. Culture. Dialectical image. Utopia. Fascism.*

Introdução

Pensar a transmissão e a representação do passado cultural foi uma preocupação recorrente do filósofo e crítico de arte Walter Benjamin (1892-1940). Na sua obra, esta temática é abordada tanto do ponto de vista de um desejo nostálgico de restituição quanto da perspectiva do ímpeto revolucionário da crítica. Por um lado, o passado cultural envolve um reservatório de uma sabedoria popular, originalmente “oralizada”, que perpassa gerações e confere ao indivíduo um vínculo de pertencimento coletivo. Nesse sentido, Benjamin demonstra inquietação com a ruptura provocada pela modernidade capitalista, a qual gera consigo uma crise da “faculdade de intercambiar experiências” (BENJAMIN, 2012a, p. 213), desconectando o sujeito individual do passado coletivo e colocando a humanidade contemporânea em um estado de isolamento e desorientação. Em outros momentos, contudo, Benjamin interessou-se por um fenômeno oposto, isto é, o do dito “patrimônio cultural” como um cânone imposto pelas classes dominantes, com o propósito de provocar um esquecimento das dores das classes oprimidas ou de incutir nelas um desejo de subserviência. O ensaio “Sobre o conceito da história” ressalta o uso ideológico da história cultural como ferramenta para a perpetuação da opressão social. Declara assim que “nunca houve um documento da cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie” (BENJAMIN, 2012b, p. 245). De uma maneira ou de outra, constatamos que o passado cultural é algo que nos toca, que condiciona o nosso pensar e agir, e que se qualifica, portanto, como objeto da reflexão filosófica.

É preciso salientar, antes de mais nada, que a imagem que temos do passado cultural já faz parte de uma construção histórica, a qual abrange diversos movimentos simultâneos, desde iniciativas deliberadas de apagamento da memória, assim como as respectivas lutas pela sua conservação, até constantes reinterpretações bem ou mal intencionadas de um passado histórico que nunca permanece intacto em sua forma *original*. Ainda assim, quando observamos a apresentação vigente do que chamamos de “patrimônio cultural”, temos por vezes a impressão ilusória de um cânone imutável. Essa impressão, alega Benjamin, foi reforçada pela consciência histórica do século XIX. Do ponto de vista político, a consciência histórica do século XIX é condicionada pela situação da burguesia como uma classe que, após os arroubos revolucionários do século passado, preocupava-se agora com a

Mestre e doutorando em Filosofia (UFF). Brasileiro, residente em Niterói-RJ. Email:

matheusfermin17@gmail.com

consolidação do seu domínio, aposto com isso em uma leitura revisionista e conservadora da história. Já da perspectiva acadêmica, o século XIX assiste ao surgimento da doutrina historicista e da disciplina da história cultural ou *Kulturgeschichte*, ambas interessadas em uma reconstituição objetiva dos fenômenos históricos que seja independente da subjetividade do historiador ou, no caso, do estudioso da cultura. O *exposé* de 1939 ao *Passagen-Werk* - a breve introdução para propósitos de divulgação que Benjamin escreve ao seu projeto das *Passagens* -, delinea a fisionomia intelectual dessa consciência histórica que desponta no século XIX: ela pressupõe que os fenômenos culturais do passado são realidades factuais e imutáveis, em relação às quais o historiador da cultura assume os papéis de compilação e contemplação, mas nunca os de crítica e de engajamento política. A consciência histórica do século XIX assume “um ponto de vista que considera o curso do mundo como uma série ilimitada de fatos congelados em forma de coisas” e esquece que as expressões culturais “devem não apenas sua existência como ainda sua transmissão a um esforço constante da sociedade” (BENJAMIN, 2018b, p. 71).

O presente artigo busca esclarecer o ponto de ruptura de Benjamin com a consciência histórica burguesa, a consciência histórica coisificada do século XIX, contra a qual o autor elabora uma metodologia própria para o estudo filosófico do passado cultural, cuja formulação mais abrangente se encontra no *Passagen-Werk*. O *Projeto das Passagens*, ou apenas *Passagens*, é a obra inacabada de Benjamin sobre a Paris do século XIX enquanto fenômeno originário da metrópole capitalista e da cultura de massas do século XX. O que distingue o projeto benjaminiano do historicismo e da história cultural convencionais é a tentativa de pensar o passado a partir dos problemas e anseios políticos do presente, empreitada esta na qual o passado cultural se vê deslocado de seu eixo original. O projeto, desenvolvido pelo autor desde 1927 e que contou com o financiamento do Instituto de Pesquisa Social de Frankfurt, não foi concluído à época da morte de Benjamin em 1940, quando cometeu suicídio na fronteira entre França e Espanha, enquanto fugia das tropas nazistas. O que restou do trabalho é um conjunto de notas e citações compiladas em uma série de arquivos, ou *Konvoluts*, sendo o mais relevante para a nossa questão o Arquivo N, no qual o autor formula os princípios metodológicos de sua história cultural filosófica. No centro das discussões está o conceito de *imagem dialética*, cuja função do *Projeto das Passagens* é bem definida por Max Pensky quando diz que “a

Mestre e doutorando em Filosofia (UFF). Brasileiro, residente em Niterói-RJ. Email:

matheusfermin17@gmail.com

centralidade das imagens dialéticas (...) só é equiparada por sua obscuridade” (PENSKY, 2006, p. 179). É contra a fragmentariedade e aparente opacidade do conceito que nos confrontaremos nas próximas páginas, com o intuito de fornecer uma leitura possível da metodologia crítica de Benjamin para a representação do passado cultural.

1 A revolução copernicana da história cultural

A primeira aparição do conceito de imagem dialética já o envolve no interior da dinâmica entre o passado e o presente do historiador da cultura. Escreve Benjamin: “a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação” (BENJAMIN, 2018b, p. 766). Há muito o que destrinchar nesse pequeno trecho. Em primeiro lugar, no entanto, vale a pena registrar o caráter cênico dessa definição: o encontro entre passado e presente é explosivo, provoca um lampejo e forma algo tão chamativo e luminoso quanto as constelações no céu. De fato, o tipo de representação do passado cultural almejada por Benjamin tem um tom de urgência, afinal de contas, “a apresentação materialista da história leva o passado a colocar o presente numa situação crítica” (BENJAMIN, 2018b, p. 780). Já nos distanciamos assim da ideia de uma postura neutra e contemplativa perante o passado cultural; o historiador da cultura de Benjamin é alguém que se volta para o passado ávido de respostas para as questões que mais o assolam no presente. Representar o passado desta ou daquela maneira se torna uma questão decisiva para o futuro da humanidade. Se o historiador da cultura conseguir juntar as peças do presente e do passado em um mosaico frutífero, em uma constelação arrebatadora, ele contribuirá para a transformação social; caso contrário, pode estar perdida uma chance de redimir o passado e, com isso, de refrear a opressão social no presente.

Ao propor este contato explosivo entre passado e presente, Benjamin lança uma polêmica contra o método do historicismo e as propostas de história cultural que se fundam sobre ele. O historicismo surge no século XIX como uma tentativa de fundamentar a historiografia em fundamentos objetivos, independentes das inclinações subjetivas do historiador. Esse desejo está explícito no manuscrito de Leopold Ranke, “Sobre o caráter da ciência histórica”, de 1830. Ranke valoriza mais a função descritiva e factual da história do que a pedagógica e judicativa; é crítico, aliás, do fato de que “julgamos o passado pela lente do presente” (RANKE, 1973, p.

Mestre e doutorando em Filosofia (UFF). Brasileiro, residente em Niterói-RJ. Email:

matheusfermin17@gmail.com

41), postura esta que “pode ser o modo de proceder da política, mas não é verdadeiramente histórica” (RANKE, 1973, p. 42.). O historicismo se caracteriza pela busca da “imparcialidade” (RANKE, 1973, p. 41), por elevar-se acima dos conflitos terrenos dos humanos e computá-los de maneira rigorosamente factual. O *Projeto das Passagens* não abandona de vez todos os pressupostos do historicismo. É verdade que a filosofia materialista da história, diferentemente do historicismo, intenciona politizar e intervir na história, mas nem por isso o materialismo exime-se de uma preocupação com o factualismo e com a objetividade da história. Benjamin, em particular, tenta escapar das armadilhas subjetivistas da narração da história ao enfatizar no seu livro a presença material dos objetos do passado. É o que nos mostra o índice dos arquivos do *Passagen-Werk*: “Paris antiga, catacumbas, demolições, declínio de Paris”, “construção em ferro”, “as ruas de Paris”, “espelhos”, “tipos de iluminação”, “Saint-Simon, ferrovias”, “a boneca, o autômato”. O testemunho material dos objetos - e especialmente o dos objetos criados e então descartados pelo capitalismo, os quais já possuem em si um significado político - carrega consigo um núcleo de objetividade que não é redutível às apropriações ideológicas da consciência dos viventes de seu tempo. É esta radicalização do princípio materialista que dá forma ao método de “montagem” do *Projeto das Passagens*: “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar” (BENJAMIN, 2018, p. 764).

A separação definitiva de Benjamin com a *Kulturgeschichte*, contudo, está em sua insistência em relacionar o passado com os problemas do presente, contrapondo-se assim ao ideal do historiador como um sujeito invisível e do objeto histórico como um fato congelado e inerte, perpetuamente idêntico a si mesmo. Esses ideais são, antes de mais nada, uma fantasia ou, nas palavras de Benjamin, uma *fantasmagoria*, pois pressupõe que os fatos histórico-culturais subsistem sozinhos, sem a necessidade do trabalho humano de preservação e transmissão da história. Contra o historicismo fantasmagórico da história cultural, Benjamin propõe uma “revolução copernicana na visão histórica” (BENJAMIN, 2018b, p. 660). Assim como Copérnico demonstrou que a Terra gravita em torno do Sol, e não sob a sua própria órbita, Benjamin pretende construir um método historiográfico no qual o passado deve responder às perguntas colocadas pelo presente, e não permanecer limitado à consciência de seu tempo originário. Nas palavras do autor: “considerava-se como o

Mestre e doutorando em Filosofia (UFF). Brasileiro, residente em Niterói-RJ. Email:

matheusfermin17@gmail.com

ponto fixo ‘o ocorrido’ e conferia-se ao presente o esforço de se aproximar (...) Agora esta relação deve ser invertida” (BENJAMIN, 2018b, p. 660). Inverter a perspectiva do historicismo é explicitar a condição material da pesquisa histórica: a de que o passado, por mais imparcial e objetiva que seja a historiografia, é sempre revisitado pela lente de um presente específico, determinado por problemas específicos e por uma configuração particular da luta de classes. O *Projeto das Passagens* não tenta remediar a condição material da pesquisa histórica, mas, ao contrário, assumi-la de frente, assumindo com isso também o compromisso político do filósofo-historiador.

O *Passagen-Werk* rompe com a consciência histórica burguesa ao declarar a natureza política da disciplina, quer ela esteja ciente disso ou não. O historiador cultural toma decisões políticas ao enfatizar um grupo de obras em detrimentos de outras (ao confirmar ou não, por exemplo, a divisão canônica entre as obras superiores e as inferiores), ao demarcar quem é o público da produção cultural (a burguesia ou o proletariado, o adulto ou a criança, e assim por diante), ao relacionar ou não o contexto político geral à obra individual, ao considerar ou não as repercussões do passado cultural sobre o presente, ao tematizar ou não as apropriações modernas aos monumentos do passado, entre outras formas de intervenção política na história da cultura. Na metodologia de *Passagens*, o historiador cultural assume sua posição política e não se coloca acima das disputas sociais dos seres humanos. “Atribui-se à política o primado sobre a história” (BENJAMIN, 2018b, p. 660), afirma Benjamin. E, no caso do autor do *Projeto das Passagens*, a sua posição política é a do marxismo e a sua interpretação política da história é a do materialismo histórico. Em razão disto, a história cultural benjaminiana não perde de vista as cicatrizes da luta de classes sobre o domínio social e cultural, assim como não perde de vista o compromisso ético em fazer jus à memória dos oprimidos.

A posição do materialismo histórico de Benjamin sobre o passado cultural é exemplificada pela já citada passagem de “Sobre o conceito da história”, segundo a qual todo documento da cultura é um documento da barbárie. Se a história da humanidade é a história da dominação de classes, a história da cultura, por sua vez, se encontra invariavelmente contaminada pelo seu uso político como instrumento de conformação à dominação social. O historiador que se contenta em meramente reproduzir o cânone da história cultural está fadado a também reproduzir a função ideológica da cultura, como monumento em homenagem aos “vencedores” da luta de

Mestre e doutorando em Filosofia (UFF). Brasileiro, residente em Niterói-RJ. Email:

matheusfermin17@gmail.com

classes. O historiador materialista, ao contrário, procura salvar o passado cultural de sua instrumentalização ideológica, isto é, procura salvar as obras culturais “não apenas - nem principalmente - do descrédito e do desprezo em que caíram, mas da catástrofe, que é representada muitas vezes por um tipo de tradição, sua ‘celebração como patrimônio’” (BENJAMIN, 2018b, p. 784). O *Passagen-Werk* aposta que os produtos culturais do passado podem ser salvos “pela demonstração de que existe neles uma ruptura ou descontinuidade” (BENJAMIN, 2016, p. 784). A imagem dialética é produto justamente de um olhar crítico do presente que, ao voltar-se sobre o passado, pretende destruir a representação de homogeneidade cultural que impera sobre um lugar e um tempo e escancarar a presença de contradições naquilo que fora transmitido na forma de um “patrimônio cultural”.

2 O sincronismo entre o passado e o presente

O encontro que o historiador da cultura promove entre dois lócus temporais, um passado determinado e o presente atual, não é de modo algum acidental ou arbitrário. Benjamin vê a imagem dialética nascendo do sincronismo que existe entre duas épocas históricas específicas. Escreve assim que o “O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época” (BENJAMIN, 2018b, p. 768). Ou ainda em outra passagem: “Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade” (BENJAMIN, 2018b, p. 768). A concepção de fundo do *Passagen-Werk* ilustra muito bem como Benjamin imaginava a operação desse sincronismo histórico, pois também o *Projeto das Passagens* resulta do encontro explosivo entre duas épocas. De um lado, temos o presente benjaminiano, ou seja, a Alemanha da República de Weimar, com as feridas latentes da Primeira Guerra Mundial, despedaçada por uma hiperinflação galopante e imersa em uma instabilidade política de golpes e insurreições. Do outro lado, temos a majestosa Paris do século XIX, arquitetada pelas reformas modernizantes do prefeito Haussmann, que demoliu as ruas estreitas da Paris medieval e construiu com seus largos bulevares uma metrópole considerada por seus contemporâneos como um paraíso na terra, ou, nas palavras de Benjamin, “a capital do século XIX”. Qual o fio de significado que liga dois períodos históricos aparentemente tão diferentes? De que modo a Alemanha de Weimar, que

Mestre e doutorando em Filosofia (UFF). Brasileiro, residente em Niterói-RJ. Email:

matheusfermin17@gmail.com

logo seria a Alemanha de Hitler, *torna legível* a Paris de Haussmann, e como a produção cultural de ambos os lócus temporais explicita a possibilidade de seu sincronismo?

Em diversos momentos, a obra benjaminiana é testemunho de como a Alemanha de Weimar não soube assimilar a tragédia da Primeira Guerra na forma de conhecimento histórico, permitindo-lhe assim afastar-se do ciclo vicioso que se iniciou com o imperialismo do Segundo Reich. Ao contrário, a Alemanha, nas asas do nazismo, sonhava mais uma vez com um novo império, com um Terceiro Reich. A República de Weimar, a primeira democracia da Alemanha moderna, nasceu do ímpeto socialista dos partidos de esquerda da década de 20; seu sonho era o de mobilizar as massas trabalhadoras feridas pela guerra em nome do fim da exploração do trabalho. Todavia, outra força obtinha maior êxito na mobilização das massas alemãs: os espetáculos de massas do século XX e, entre eles, principalmente o cinema, que atraía multidões encantadas pelo brilho capitalista do *american way of life* dos filmes de Hollywood. Benjamin comenta sobre a identificação das massas com a estrela de cinema como um obstáculo à consciência de classe do público, no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (BENJAMIN, 2015, p. 79). O ensaio, porém, é ainda mais enfático ao descrever como o fascismo se apropria da cultura de massas em um exercício de manipulação política da população. O princípio do fascismo é a “estetização da política” (BENJAMIN, 2015, p. 94), a transformação da política em um espetáculo e, é importante ressaltar, em um espetáculo tecnicamente manipulado com o intuito de fabricar uma imagem falsa, e ainda assim extremamente convincente, de prosperidade e harmonia social. Sem essa prestidigitação cultural - visível em toda a estética nazista, seja em seus desfiles coreografados, em suas performances radiofônicas, em suas propagandas cinematográficas, em seus uniformes estilizados, em seus monumentos imponentes ou em sua intrincada simbologia mística -, o fascismo não seria capaz de mobilizar as massas e ao mesmo tempo extirpar os seus direitos políticos (BENJAMIN, 2015, p. 94).

O ensaio d’*A obra de arte* é uma boa pista para compreendermos o retrato do presente com o qual Benjamin espera contrastar o passado cultural da Paris de XIX. De que modo o fenômeno da estetização da política e da alienação das massas na indústria cultural torna legível “um saber ainda não consciente do ocorrido”

Mestre e doutorando em Filosofia (UFF). Brasileiro, residente em Niterói-RJ. Email:

matheusfermin17@gmail.com

(BENJAMIN, 2018b, p. 660) quando voltamos nossos olhos à França do Segundo Império? A representação dominante da Paris de Haussmann durante o século XIX, registradas pelos inúmeros cronistas da época cujas palavras foram compiladas no *Passagen-Werk*, foi a da metrópole modelo de modernização, a da cidade que transformava em realidade as fantasias mais íntimas de seus cidadãos. A imagem mítica da Paris de Haussmann continuou incólume durante boa parte do século XX, muito embora com a ressalva de que o distanciamento histórico e a caducidade dos símbolos de outrora agora alimentassem a possibilidade de uma perspectiva crítica sobre o passado cultural. Sob o olhar retrospectivo da contemporaneidade, torna-se mais nítido como a modernização urbana promovida pela administração Haussmann caminhou de mãos dadas com o governo ditatorial de Napoleão III e a repressão das mobilizações proletárias. Por trás do êxtase dos bulevares e da extasiante experiência da *flânerie* pelas multidões e fachadas de lojas, estava uma finalidade política e militar: “a largura das ruas deve impossibilitar que sejam erguidas barricadas, e novas ruas devem estabelecer o caminho mais curto entre os quartéis e os bairros operários” (BENJAMIN, 2018b, p. 68). A demolição do centro medieval de Paris e a construção de novos edifícios estilizados provocou uma inflação mobiliária que expulsou “o proletariado para os subúrbios” (BENJAMIN, 2018b, p. 67). Em suma, o “embelezamento estratégico” (BENJAMIN, 2018b, p. 68) das reformas de Haussmann ocultava as marcas da opressão sobre a classe trabalhadora e otimizava os meios de controle das revoltas populares.

O projeto urbanístico de Haussmann coincide com outro fenômeno importante, a espetacularização do consumo de massa, que também pode ser associada à estetização da política na contemporaneidade de Benjamin. Nos dois *exposés* que Benjamin escreveu como introdução ao *Projeto das Passagens*, ambos intitulados “Paris, a capital do século XIX”, é clara a ênfase nas *fantasmagorias* da metrópole parisiense. O termo fantasmagoria remete aos espetáculos ópticos do século XIX nos quais um público assistia embasbacado à projeção de imagens de figuras históricas, reencenando, por exemplo, eventos da Revolução Francesa. A palavra também é utilizada por Marx na célebre seção de *O Capital* sobre o fetiche da mercadoria. Ali, Marx expõe como o modo de produção capitalista faz com que enxerguemos a economia como um processo determinado pela natureza das “coisas”, as mercadorias, enquanto que os seres humanos ocupam apenas um papel secundário

Mestre e doutorando em Filosofia (UFF). Brasileiro, residente em Niterói-RJ. Email:

matheusfermin17@gmail.com

e subserviente. O fetichismo do capitalismo, para Marx, consiste em “uma relação determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (MARX, 2017, p. 147). É somente porque o capitalismo enxerga a economia como um processo centrado em coisas e não em pessoas, é que ele é capaz de conceber o progresso meramente como uma questão de acumulação material, e não de aperfeiçoamento dos direitos humanos. Ambas as definições de fantasmagoria estão presentes no uso que Benjamin faz do conceito. Ao definir a cultura de massas da Paris do século XIX como fantasmagórica, Benjamin remete tanto à espetacularização pública e ilusionista das fantasmagorias originais, quanto ao fetichismo capitalista que confunde a abundância material com o progresso social.

As fantasmagorias parisienses são os fenômenos de origem da estetização da política que Benjamin enxerga, em diferentes graus, tanto na indústria cultural capitalista quanto na mobilização fascista. Os objetos culturais comentados por Benjamin em *Passagens* - as galerias comerciais, as exposições universais, a moda, os jogos de azar, a fotografia, a publicidade entre outros - são fenômenos públicos que colonizam o lazer e a distração do habitante da metrópole, e que ao mesmo tempo justificam sub-repticiamente a ordem capitalista, ao promover a ilusão do progresso social como uma conquista essencialmente apolítica, a ser alcançada pelo desenvolvimento técnico ou pela exploração capitalista dos lucros. As fantasmagorias incentivam o comportamento voyeurista das massas que comemoram uma riqueza e uma evolução tecnológica da qual elas mesmas não fazem parte, elas são “uma escola onde as multidões, forçosamente afastadas do consumo, se imbuíram do valor de troca das mercadorias a ponto de se identificarem com ele. ‘É proibido tocar nos objetos expostos’” (BENJAMIN, 2018b, p. 77). Assim como no caso das reformas urbanas de Haussmann, Benjamin enxerga a razão de ser das fantasmagorias da cultura de massas na função de desmobilizar politicamente as massas e conformá-las a um projeto de Estado ditatorial. Mecanismos estes que, meio século depois, Benjamin ainda encontrava em ação no projeto estético-político da direita fascista.

3 O olhar estereoscópico para as sombras históricas

O encontro explosivo entre os projetos estético-políticos do fascismo e da Paris do Segundo Império rompe com a imagem idealizada e mítica da origem da cultura de

Mestre e doutorando em Filosofia (UFF). Brasileiro, residente em Niterói-RJ. Email:

matheusfermin17@gmail.com

massas na metrópole parisiense do século XIX. Gera-se assim uma imagem dialética, que só nasce da flexão entre o passado cultural e o “agora da cognoscibilidade” (BENJAMIN, 2018b, p. 768). Citando o crítico cultural Rudolf Borchardt, Benjamin explicita como o “lado pedagógico deste projeto” era o de educar o leitor em uma tipo de leitura do passado cultural que nunca perdesse de vista as questões da atualidade: “Educar em nós o *medium* criador de imagens para um olhar estereoscópico e dimensional para a profundidade das sombras históricas” (BENJAMIN, 2018b, p. 768). Quando falamos do método de história cultural benjaminiano, portanto, nos deparamos sempre com essa justaposição estereoscópica do antes e do agora. Mas o que surpreende, dada as coordenadas metodológicas do filósofo, é constatar que *Passagens* raramente aborda diretamente a contemporaneidade de Benjamin, isto é, a cultura e os problemas da Alemanha da década de 1930. A função operada pelo presente no método benjaminiano ocorre num momento anterior à exposição final do passado cultural, ou seja, quando nos deparamos com a imagem dialética em sua completude, o presente já não está mais visível. O que então acontece nesse ínterim de um processo constituído por três momentos: 1) o do passado cultural em sua imagem mítica e canônica, 2) o do passado cultural confrontado com o agora da cognoscibilidade e 3) o da imagem dialética, no qual o passado cultural se revela transformado pela intervenção crítica do presente.

Para explicar esse processo, Benjamin fala, em primeiro lugar, de uma atualização ou de uma “presentificação das circunstâncias do passado” (BENJAMIN, 2018b, p. 665). Estamos assim no plano do saber ainda não-consciente do ocorrido, isto é, no plano dos eventos cujo significado e abrangência só se tornam claros à compreensão da posteridade. É o caso da abordagem benjaminiana das fantasmagorias parisienses, que toma em conta o fato de que a promessa de satisfação dos desejos humanos realizado por elas não se concretizou efetivamente, ou seja, o fato da caducidade dos objetos da cultura de massas, que logo são substituídos por novas mercadorias igualmente perecíveis. Em outras palavras, a obsolescência dos produtos da cultura de massas é algo que se tornou mais evidente com o passar do tempo, no século XX, e que nos permite, hoje, um outro grau de clareza em relação ao passado cultural legado pela Paris de Haussmann. De fato, Benjamin afirma que o passado cultural torna-se gradualmente mais rico de significado na medida em que é recepcionado pela posterioridade. O filósofo adota aqui um

Mestre e doutorando em Filosofia (UFF). Brasileiro, residente em Niterói-RJ. Email:

matheusfermin17@gmail.com

recurso explicativo semelhante àquele de sua tese de doutorado sobre *O conceito de crítica de arte no primeiro romantismo*, na qual afirma-se que a potência da obra de arte é expandida e intensificada com cada crítica de que se torna objeto. De maneira similar, Benjamin alega que o passado cultural é “elevado de seu ser interior para a concretude superior do ser agora” (BENJAMIN, 2018a, p. 76) quando é recepcionado pela posteridade. Em outro momento, aponta em seu método uma “crescente condensação (integração) da realidade, na qual tudo é que passado (em seu tempo) pode adquirir um grau mais alto de atualidade do que no próprio momento de sua existência” (BENJAMIN, 2018b, p. 665). Portanto, mesmo que o presente não seja diretamente tematizado pelo *Passagen-Werk*, a contemporaneidade ainda se faz sentir pela maneira com que presentifica o passado, pelo modo com que a consciência do presente intensifica a consciência dos viventes de uma época passada, alcançando um retrato da história cultural mais completo e mais complexo do que o original.

O presente ainda tem um segundo papel relevante na elaboração da imagem dialética. Sob o olhar do presente, o passado cultural perde o caráter de homogeneidade e se polariza em forças opostas. A polarização imaginada por Benjamin ocorre entre a *história anterior* e a *história posterior* dos fenômenos observados. Nas palavras de Benjamin: “cada fato histórico apresentado dialeticamente se polariza, tornando-se um campo de forças no qual se processa o confronto entre sua história anterior e sua história posterior” (BENJAMIN, 2018b, p. 779). O autor ainda completa o seu comentário afirmando que o passado “se transforma neste campo de forças quando a atualidade penetra nele”, de modo que “tal polarização ocorre fora do fato, na própria atualidade” (BENJAMIN, 2018b, p. 779). Os termos são elusivos e escapam a uma definição precisa, mas a interpretação do conjunto do *Passagen-Werk*, como argumentamos adiante, nos leva a entendê-los em uma vida determinada. Podemos assim compreender a história anterior como as aspirações originais de uma época cultural - talvez necessariamente ingênuas e incompletas, devido a imediatez de suas formulações - e a história posterior como a inevitável caducidade daquelas aspirações, como a percepção crítica que a posteridade lança sobre seu passado. O que Benjamin reconhece aqui é como a interpretação do fenômeno histórico-cultural se polariza nas dicotomias entre passado-presente e utopia-realidade.

A imagem dialética tematiza conscientemente essa polaridade em seu método historiográfico. No caso do *Passagen-Werk*, é evidente uma polarização entre a utopia da cultura de massas da Paris do século XIX e a percepção da posterior obsolescência de seus produtos. Se já tecemos um comentário sobre o segundo aspecto, é salutar abordar também o primeiro. O *Projeto das Passagens* tenta resgatar o imaginário utópico que ainda estava estreitamente relacionado com a cultura de massas no século XIX, e que encontrou expressão máxima nas fabulações do socialismo utópico de Charles Fourier e de Saint-Simon. O desenvolvimento técnico-científico da Segunda Revolução Industrial trouxe consigo a esperança de que as novas técnicas de reprodução em massa realizariam finalmente os sonhos de igualdade e bem-estar universal idealizados pela Revolução Francesa. E a cultura da época, como não podia deixar de ser, deu forma e expressão a estes sonhos utópicos, ainda que de maneira fantasmagórica, como sublinha a análise de Benjamin.

As exposições universais, por exemplos, eram grandes feiras da indústria realizadas em diferentes metrópoles mundiais e que reuniam delegações de vários países, alimentando a utopia modernista do progresso técnico-científico como promotor da abundância universal de bens e a utopia iluminista de uma federação internacional e pacífica de nações. A análise crítica nos revela, contudo, a dimensão fantasmagórica destes eventos: o que eles representavam na verdade não era a paz global, mas a aliança comercial entre as potências do imperialismo europeu, aliança esta que não era imune à escravização de outros povos ou mesmo à eclosão de guerras economicamente motivadas na Europa; o avanço industrial exibido nas exposições de maneira alguma se traduziu em progresso social e político, uma vez que servia somente ao aperfeiçoamento de um sistema econômico ao qual só interessa a exploração da maior parte da população, a classe trabalhadora. As exposições universais, no entanto, não se resumem ao seu lado fantasmagórico: a reunião de delegações de operários na Exposição Universal de Paris de 1899 contribuiu para a formação da Segunda Internacional e a amálgama entre lazer e indústria inculcou nas massas a possibilidade de uma outra relação com a técnica que não fosse a da subordinação humana. Não obstante, a possibilidade de uma interpretação politicamente utópica das exposições universais talvez não esteja exatamente no que elas efetivamente conquistaram em termos emancipatórios, mas sim na capacidade das gerações posteriores de redimir os sonhos arruinados da

Mestre e doutorando em Filosofia (UFF). Brasileiro, residente em Niterói-RJ. Email:

matheusfermin17@gmail.com

classe trabalhadora, a partir do conhecimento histórico-político legado pelas imagens dialéticas.

As exposições universais são exemplos de fenômenos que Benjamin explora tanto em sua dimensão fantasmagórica quanto em sua dimensão utópica. Contra o cinismo e fatalismo que no século XX já começava a permear a relação da Europa com a técnica - vide o manifesto futurista de Marinetti quando formula que a “a guerra é bela porque enriquece um campo florido com as orquídeas ígneas da metralhadoras” (Marinetti apud BENJAMIN, 2015, p. 92) - o *Passagen-Werk* busca rememorar o conteúdo utópico da nova indústria e da nova cultura de massas, na medida em que o mesmo possa ser redimido pela vontade política revolucionária. Benjamin escreve sobre as “imagens do desejo” do século XIX, nas quais “o coletivo procura tanto superar quanto transfigurar as imperfeições do produto social” (BENJAMIN, 2018b, p. 55). Também enaltece a “utopia que deixou seu rastro em mil configurações da vida” e que no fim das contas remonta ao desejo ancestral da humanidade por uma “sociedade sem classes” (BENJAMIN, 2018b, p. 56). A comentadora Susan Buck-Morss, no magistral *Dialética do Olhar*, afirma que as imagens dialéticas de Benjamin justapõem as dimensões utópica e real da modernização capitalista com o intuito de provocar duas reações diferentes no leitor. A primeira é a de “estudar a história empírica em busca das razões pelas quais a técnica apesar de tudo veio a aterrorizar a humanidade” (BUCK-MORSS, 1991, p. 245). Enquanto que a segunda é a de “transformar a raiva da humanidade traída em energia para a mobilização política com o propósito de nos libertar” (BUCK-MORSS, 1991, p. 245) dos ciclos viciosos da modernidade capitalista. Não é acidental, portanto, que o primeiro título dado por Benjamin ao projeto tenha sido o de “Passagens Parisienses: um conto de fadas dialético” (TIEDEMANN, 2018, p. 17). Um dos propósitos de *Passagens* é o de retomar o conteúdo utópico - o conto de fadas - da cultura de massas, mas provendo-o da análise crítica materialista - da dialética - que o permitiria deixar o estado de fantasmagoria e se tornar uma fagulha de transformação política. Nas palavras de Susan Buck-Morss: “contado apropriadamente, este conto de fadas usaria o desencantamento para encantar o mundo. (...) Ele dissolveria o sonho, empoderando politicamente o coletivo com o conhecimento histórico necessário para realizar o sonho” (BUCK-MORSS, 1983, p. 225).

A pergunta que fazemos, então, é se a exploração benjaminiana da utopia parisiense culmina em um desacordo com a análise crítica de suas fantasmagorias. A resposta mais adequada com o projeto de Benjamin está em afirmar que a finalidade da imagem dialética é justamente a de destacar o desacordo, a contradição, que existe entre o passado cultural e a perspectiva crítica do presente. Segundo a fórmula benjaminiana: “a imagem é a dialética na imobilidade” (BENJAMIN, 2018b, p. 767). A fórmula se contrapõe a uma concepção rasa de dialética, na qual a oposição entre dois termos, uma tese e uma antítese, acaba por culminar em uma síntese que supera a ambos e gera uma reconciliação dos opostos. Já a imagem dialética benjaminiana pretende imobilizar o momento de contradição entre os polos opostos e considerar este desacordo mesmo como o verdadeiro conhecimento crítico que podemos alcançar em relação à história. É a imobilidade da dialética de Benjamin, por mais ilógico que este enunciado possa parecer, quem garante o dinamismo da recepção da cultura, salvando a mesma de sua representação em um “patrimônio cultural” petrificado e indiferente aos problemas da contemporaneidade. Nas palavras Didi-Huberman: “Há de fato uma estrutura em obra nas imagens dialéticas, mas ela não produz formas bem-formadas, estáveis ou regulares: produz formas em formação, transformações, portanto efeitos de perpétuas *deformações*. No nível do sentido, ela produz ambiguidade” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 173). Didi-Huberman diz que a imagem dialética é crítica porque ela é “uma imagem que critica a imagem” ou “uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 172). De fato, a imagem dialética é uma representação do passado cultural que frustra a nossa expectativa do conhecimento histórico como algo fixo e estável, mostrando-nos ao contrário uma tensão dinâmica entre forças. Na imagem dialética, ao tentarmos enxergar um passado que supomos morto e congelado na distância temporal, acabamos por enxergar o presente e por colocar o presente em estado de emergência; ela é uma imagem que nos olha, e nos olha provocativamente como propõe Didi-Huberman.

A concepção do conhecimento histórico como uma dialética imóvel entre opostos é reproduzida por Benjamin no ensaio *Sobre o conceito de história*: “Pensar não inclui apenas o movimento dos pensamentos, mas também sua imobilização. Quando o pensamento para, bruscamente, numa constelação saturada de tensões, ele lhe comunica um choque, através do qual ela se cristaliza numa mônada”

Mestre e doutorando em Filosofia (UFF). Brasileiro, residente em Niterói-RJ. Email:

matheusfermin17@gmail.com

(BENJAMIN, 2012b, p. 251). O *Projeto das Passagens* é precisamente esta constelação saturada de tensões, na qual elementos díspares como as imagens do desejo da cultura de massas e o fetichismo da indústria cultural convivem sem reconciliação. A imagem dialética, portanto, é necessariamente incompleta, ela não procura definir categoricamente o valor e o sentido do passado cultural, por saber que os movimentos decisivos na história da recepção de uma expressão cultural ainda estão sempre para acontecer, no futuro de sua apropriação crítica. Citando a frase do poeta Gottfried Keller “a verdade não nos escapará”, Benjamin acrescenta “assim é formulado o conceito de verdade com o qual pretende-se romper nestas exposições” (BENJAMIN, 2018b, p. 769). O *Passagen-Werk* foi construído sob o pressuposto de que a história completa da cultura de massas não é a da alienação e da manipulação política, seja porque existem exemplos de rupturas no interior desta tendência estrutural, seja porque a apropriação redentora da indústria cultural deve ser mantida sob o horizonte de possibilidades do crítico da cultura. A este, diante da estetização da política provocada pelo fascismo em sua contemporaneidade, cabe fomentar na reconstituição que faz do passado cultural a centelha da redenção crítica que é demandada pelo presente.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão.**

Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2018a.

_____. “O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In___: **Walter Benjamin: magia e técnica, arte e política** (Obras escolhidas 1). São Paulo: Brasiliense, 2012^a

_____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica.** Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre, 2015.

_____. **Passagens.** Tradução de Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão e Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018b.

_____. “Sobre o conceito da história”. In___: **Walter Benjamin: magia e técnica, arte e política** (Obras escolhidas 1). São Paulo: Brasiliense, 2012b.

BUCK-MORSS, Susan. “Benjamin’s Passagen-Werk: Redeeming Mass Culture for the Revolution”. **New German Critique**, No. 29 (Spring - Summer, 1983), p. 211-240.

Mestre e doutorando em Filosofia (UFF). Brasileiro, residente em Niterói-RJ. Email:

matheusfermin17@gmail.com

_____. **The dialectics of seeing**. Cambridge: Mit Press, 1991.

CAYGILL, Howard. "Walter Benjamin's concept of cultural history". In___: **Cambridge Companion to Walter Benjamin**. Cambridge: Cambridge Press, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

MARX, Karl. **O Capital**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2017.

PENSKY, Max. "Method and Time: Benjamin's Dialectical Images". In___: **Cambridge Companion to Walter Benjamin**. Cambridge: Cambridge Press, 2006.

RANKE, Leopold. "On the Character of Historical Science". In___: **The Theory and Practice of History**. Nova York: The Bobbs-Merrill Company, 1973.

TIEDEMANN, Rolf. "Introdução à edição alemã (1982). In___: **Passagens**. Tradução de Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão e Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018b.