

INTRODUÇÃO

Um bom número dos artigos de apresentação da vida e obra de Walter Benjamin costuma enfatizar a constância de sua má-sorte. Quase todos aludem ao “corcundinha”, o personagem de uma história infantil alemã que fascinava Benjamin e que ele, em *Infância em Berlim*, identifica a um certo senhor “sem jeito”. Em uma brincadeira, habitual entre os alemães, sua mãe costumava dizer que o senhor “sem jeito” lhe “mandara lembranças”, sempre que, menino, ele quebrava alguma coisa.¹ Na história, o corcundinha é o responsável pelos maus acontecimentos: é por culpa dele que as crianças inesperadamente tropeçam, derrubam e quebram, ou perdem coisas preciosas. É ele quem furta o vinho da jarra, o mingau da tigela, bem na hora em que se vai saboreá-los. Benjamin, escrevendo *Infância em Berlim*, sabia que o corcundinha fora e continuaria sendo seu companheiro vida a fora, andando a sua frente, interpondo-se no seu caminho com solicitude suspeita já que, sabia também, “*onde quer que ele aparecesse eu ficava a ver navios*”.² Refletindo sobre o personagem, tantos anos depois, Benjamin imagina ser pelo olhar que o corcundinha determina os infortúnios. Isto porque, escreve, “*aquele que é olhado pelo corcundinha não sabe prestar atenção. Nem a si mesmo nem ao corcundinha. Encontra-se sobressaltado em frente a uma pilha de cacos*”.³

A figura do corcundinha tornou-se emblemática. Em um dos últimos textos escritos por Benjamin, que ficou conhecido como *Teses sobre o conceito da História*, ele reaparece, em outro contexto, travestido de anjo – o *Angelus Novus* de

Alegorias da Dialética

um quadro de Paul Klee que Benjamin adquirira, imagem para ele do anjo da história. A passagem é bem conhecida: o anjo de Klee, com olhos escancarados, boca dilatada e asas abertas, encarando algo fixamente, é a imagem da história, como a de um anjo de rosto voltado para o passado, mas arrastado inexoravelmente para o futuro. Ele quer deter-se, mas é impelido pela tempestade do progresso sempre para diante, e assim é arrancado de sua tenebrosa visão:

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.⁴

A vida pessoal e a história entrelaçam-se como memória de cacos, de ruínas. Alguns anos antes de escrever este texto sobre a infância, que é do início dos anos 30, Benjamin considerara, em *Rua de mão única* (1924): “*Ser feliz significa poder tomar consciência de si mesmo sem susto*”.⁵ Certamente não era o seu caso: sobressaltos foram a matéria prima da vida de Benjamin. Nascido em uma família judaica berlinense, abastada e cultivada, Benjamin pertence a uma geração que viveu duas guerras mundiais, que assistiu perplexa, mas esperançosa, a liquidação dos valores burgueses, que apostou em uma nova cultura, anunciada nas artes e na revolução bolchevique, para depois submergir nos tempos sombrios da Europa nazista. Na sua curta vida, amargou a derrocada financeira da família, na crise da República de Weimar, o fracasso dos sonhos de uma carreira universitária com a recusa

Introdução

à sua tese sobre o barroco, o fim de qualquer expectativa de uma estabilidade econômica para que pudesse se dedicar a seu trabalho. Prisioneiro em um campo de trabalhos em Nevers, durante a ocupação, Benjamin esteve sob constante ameaça e seus anos de exílio em Paris, cidade que tanto amou, foram de uma tocante miséria financeira. Seu irmão foi morto em um campo de concentração, seu casamento fracassou, seus amores foram infelizes. Teve um filho, Stephan, para quem dedicou *Infância em Berlim*. Suicidou-se quando a polícia espanhola negou-lhe o visto para passar a fronteira, após uma fuga difícil, a pé, da França. Pretendia alcançar Portugal e dali partir para os Estados Unidos. No dia seguinte a sua morte, os companheiros de fuga tiveram permissão para atravessar a fronteira.

O olhar da má-sorte o acompanhou. Benjamin, no entanto, não esqueceu a recomendação da canção infantil, com a qual encerrou o *Infância em Berlim*: “*Por favor, eu te peço, criancinha/Que reze também pelo corcundinha*”. A sua “prece” será a construção da mais vigorosa reflexão crítica sobre este mundo em ruínas, sobre a época catastrófica que foi a sua. Reflexão que, em larga medida, ainda vale para a compreensão da nossa época e que, mais do que isto, forneceu instrumentos teóricos cuja riqueza não paramos de descobrir. As milhares de páginas que escreveu sobre filosofia, sobre história, sobre literatura, sobre arte, cinema, fotografia – muitos trabalhos só recentemente editados, outros que, como aconteceu com tantos, talvez ainda durmam em algum arquivo a ser descoberto – transfiguram a presença sinistra do corcundinha. Benjamin escreveu que a acuidade do olhar do corcundinha era capaz de furtrar a própria imagem daquele para quem se dirigia “... *nunca o vi. Só ele me via. E tanto mais nítido quanto menos eu me via a mim mesmo*”.⁶ A obra de Benjamin é a reconstrução de um mundo, de uma

época, a retomada dos fragmentos, das ruínas desse passado, em montagem que quer tornar visível, isto é, mostrar, de forma imediata, em uma imagem, o conhecimento capaz de tornar este passado inteligível e, simultaneamente, elucidar o presente. A memória da infância em Berlim não é a busca do passado ou da subjetividade do menino Benjamin, mas a do entrecruzamento de vida pessoal e história. O olhar do corcundinha transfigura-se no olhar do crítico que é capaz de se ver tanto mais nítido quanto menos se vê a si mesmo, isto é, quanto menos psicologizante for.

Infância em Berlim é um dos mais belos exemplos de prosa filosófica intensamente voltada para a problemática de sua forma. Benjamin vinha publicando em jornais, no início dos anos 30, uma série de textos curtos, como que retratos em miniatura de sua infância e juventude em Berlim, no começo do século. Estes “retratos” constituíam exemplos do que chamava de *imagens dialéticas* de uma época, isto é, experimentos de linguagem capazes de apresentar-se como um conhecimento instantâneo, de acordo com as exigências epistemológicas de Benjamin que pretendia, em sua obra, fornecer essa visibilidade altamente crítica de uma dada realidade. Os textos foram reunidos e publicados em 1970 com o título *Crônica berlinense*.⁷ Estão na origem de *Infância em Berlim*, mas, para que este livro surgisse, uma modificação decisiva foi levada a cabo: Benjamin suprimiu todas as referências biográficas do primeiro. Rememorações da infância desprovidas de referências biográficas é, certamente, uma novidade, mesmo em um autor que justificava a excelência de seu estilo por só usar o pronome *eu* na sua correspondência.⁸ Há, implícita nesta novidade, uma redefinição de memória e este constituirá um dos temas fundamentais no pensamento de Benjamin. A memória evocada não é aquela, intransferível, do autor, mas a que não está restrita à subjetividade e pode ser

partilhada em uma experiência coletiva. A infância, período tão fugaz quanto o mundo e os valores da alta burguesia berlinense – ainda presa ao século XIX já morto e alheia à sua própria época –, será iluminada pelo olhar do adulto que obtém, na rememoração, a compreensão de sua vida adulta presente. Berlim, em 1900, será rememorado pelo crítico, para que o presente de uma geração se torne compreensível. Memória incrustada nas ruas, nos monumentos, no zoológico e nas praças, mas também nos objetos – uns tão recentes, como o telefone! Interessa a Benjamin a percepção infantil, mitológica, do mundo das coisas. O trabalho do crítico é, usando a expressão fundamental para Benjamin, a mortificação deste mundo que, no processo, revela a sua inteligibilidade dialética em “*imagens e alegorias*”.⁹

Infância em Berlim não é a tentativa de capturar no passado uma identidade presente evanescente. O entrecruzamento, na memória, de passado e presente não responde a uma negação do tempo, como em Proust, o autor tão amado por Benjamin – que foi seu tradutor – e que, sem dúvida, serve-lhe de modelo neste trabalho. Se a noção proustiana de “*mémoire involontaire*” foi determinante para a análise benjaminiana da memória, como se pode ler principalmente no ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”,¹⁰ há uma diferença decisiva entre ambos. Peter Szondi, em um excelente e já clássico estudo sobre *Infância em Berlim*, considera que, em Proust, a busca do passado, na sua coincidência com o presente, procuraria suprimir o tempo e, especialmente, suprimir o futuro e a chegada inevitável da morte. Já em Benjamin, haveria antes uma afirmação da temporalidade e a procura, no passado, do futuro: se Proust procura no presente os ecos do passado, Benjamin ouviria no passado os primeiros acordes do futuro.¹¹ As imagens dessas memórias não tentam apreender uma interioridade, mas, ao contrário, o sujeito

aqui se despsicologiza, renuncia à unificação de um “eu” para se deixar captar na dispersão exterior das coisas. Escrevendo sobre a ida da criança ao fotógrafo, Benjamin afirma: *“ficava desorientado quando exigiam de mim semelhança a mim mesmo”*, ao mesmo tempo que, reconhecendo-se nos objetos do ateliê, sentia-se *“desfigurado pela semelhança com tudo que está à minha volta”*.¹² A criança identificada ao mundo das coisas – ou seja, como autoriza a epistemologia de Benjamin, a infância como diluição das categorias de sujeito e objeto – determina um exercício de escrita da memória que suspende as oposições interioridade e exterioridade, o “dentro” e o “fora”. O “eu” é a percepção simultânea do espaço e do tempo históricos: *“Como um molusco em sua concha, eu vivia no século XIX, que está agora diante de mim como uma concha vazia. Levo-a ao ouvido”*.¹³

O que Benjamin ouve, aqueles primeiros acordes do futuro, é o que o ritmo contínuo da história fez calar. Não são os canhões das batalhas, a música de Offenbach, a sirene das fábricas, a algazarra na bolsa de valores. Ele escuta, antes, os insignificantes ruídos cotidianos, o estalo da lâmpada de gás ao se apagar, o barulho dos carros nas ruas, uma canção infantil. Ele reúne o seu arquivo das insignificâncias, do que é desprezado na ordenação da história progressiva – exercita o método do historiador materialista. O futuro, aqui, não é a projeção grandiosa do tempo na linha evolutiva da história, mas o seu desvio em direção ao passado, para que um ato de justiça possa libertá-lo. A história é a tarefa nunca concluída, que toda geração precisa assumir, de libertar o futuro no passado, isto é, de retomar as possibilidades malogradas do passado, daquilo que poderia ter ganhado vida, mas que foi soterrado nas ruínas do *continuum* da história. O compromisso de libertar o futuro, contido como apelo e promessa no passado, é a possibilidade de modificação do presente, subtraído do jugo da continuidade histórica. Nos escritos

da década de 30, a “*concha vazia*” do século XIX emitirá incessantemente o seu rumor. As análises de Benjamin de formas literárias declinantes, do fim da obra de arte aurática, do desaparecimento da experiência, não são nostálgicos exercícios de erudição. O que está em jogo é a elaboração de uma arqueologia da modernidade, a exigência de formulação de conceitos radicalmente originais do tempo, da história e da historiografia que possibilitem a problematização de sua contemporaneidade.

Na época de Benjamin, o declínio da experiência, isto é, do que ele entende como a “*matéria de tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva*”,¹⁴ é definitivo: “*Porque nunca houve experiência mais radicalmente desmoralizada que a experiência estratégica pela guerra de trincheiras, a experiência do corpo pela fome, a experiência moral pelos governantes*”.¹⁵ Questionando o advento de uma cultura que não está mais vinculada a esta experiência, Benjamin analisa um outro tipo de experiência, característico da modernidade. Feito de isolamento, de sobressalto e de incomunicabilidade, ele é exemplarmente representado pela geração muda de espanto – a sua geração – a que Benjamin se refere no seu ensaio de 1933, “Experiência e pobreza” e também no ensaio “O narrador”, de 1936: “*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 de explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano*”.¹⁶ A “experiência” (*die Erfahrung*) e a “vivência” (*das Erlebnis*) são categorias fundamentais na análise da modernidade de Benjamin. A “*rememoração*” (*das Eingedenken*)¹⁷ é a forma própria da memória moderna, que não se nutre mais espontaneamente da experiência transmissível, mas requer uma atitude, a saber, uma escrita: o romance, a historiografia, uma nova lírica.

É neste contexto teórico que se pode situar a conjugação, em Benjamin, do privado e da história, como aparece nesta antibiografia que é *Infância em Berlim*. Peter Sloterdijk usa a bela expressão de Nietzsche, “*pensador em cena*”, para designar um tipo de filósofo que elabora o que se poderia chamar de uma “*reflexão dramatizada*”, onde vida e obra, de forma exemplar, entrelaçam-se e constituem-se mutuamente.¹⁸ A necessidade desta articulação sempre foi clara para Benjamin, cuja honestidade só se compara à grandeza intelectual de sua obra. Mais do que isto, ela é uma exigência teórica explicitada como o método do “historiador materialista” que: “*extrai da época uma vida determinada e, da obra composta durante essa vida, uma obra determinada. Seu método resulta em que na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico são preservados e transcendidos*”.¹⁹ No singular é vencida a antinomia do particular e do universal: “*na análise do pequeno momento singular se descobre o cristal do acontecimento total*”.²⁰

Este livro quer mostrar como, em Benjamin, pensamento e escrita se esclarecem mutuamente. A filosofia é, para ele, uma forma de prosa que dispensa a coerência dedutiva da ciência, a lógica do sistema, o caráter coercitivo da demonstração matemática. A “sobriedade prosaica” é o único estilo que lhe convém: uma escrita que detém o leitor a cada frase, para distanciar-lo do objeto e forçá-lo à reflexão. A filosofia é um trabalho de problematização na escrita e, também, na leitura. Em um procedimento alegórico que mortifica os fenômenos para salvá-los, isto é, para furtá-los de uma certa forma de transmissão – uma tradição que é catástrofe – tudo se transforma em texto. A filosofia de Benjamin quer “*ler o real como um texto*”.²¹

Experiência e linguagem são os dois grandes temas que estruturam a filosofia de Benjamin: é deles que me ocupo

Introdução

prioritariamente neste livro. Eles estão presentes desde os seus primeiros ensaios, escritos entre 1911 e 1918, e permanecem fundamentais nos textos dos anos 30. Minha leitura não quer, contudo, encontrar qualquer continuidade evolutiva em uma obra que fez da descontinuidade questão, exigência epistemológica e forma de escrita. Se esse núcleo teórico e temático permanece, ele é modificado em novas configurações. O ensaio, o fragmento, o aforismo – formas privilegiadas da descontinuidade – dão expressão em sua escrita ao ritmo intermitente que Benjamin reconhece como adequado ao pensamento, que volta, recomeça sempre e faz do desvio o seu método.²² A leitura que faço está atenta a este movimento: ela tem como chave a convicção que só a compreensão da dimensão filosófica da escrita de Benjamin permite compreender a riqueza de sua obra tão diversificada.

Nos escritos do período juvenil, paralelamente a uma revisão crítica da filosofia de Kant, foram elaboradas noções que pretendiam garantir o que chama de “totalidade concreta da experiência” contra a conceituação kantiana de experiência, reduzida ao âmbito do conhecimento científico. Sua crítica à fundamentação do conhecimento, na filosofia moderna, a partir das categorias dicotômicas de sujeito e objeto, encontra na tentativa de Kant de ultrapassá-la – a proposta do *sujeito transcendental* – a persistência velada da antinomia. É a reflexão sobre a natureza da linguagem que irá proporcionar-lhe a saída para os impasses da filosofia do sujeito e permitir-lhe a construção de um conceito de experiência capaz de integrar dimensões que haviam sido dele excluídas pela insuficiência básica da visão de mundo do Esclarecimento. Nietzsche é outra forte influência neste período, no que diz respeito a uma crítica da cultura. Benjamin partilha com Nietzsche a aversão aos valores iluministas da modernidade: