

Capitalismo, sonho coletivo: sobre a dimensão política do “onírico” no *Trabalho das passagens* de W. Benjamin¹

Aléxia Cruz Bretas²

Resumo: Se o elemento “onírico” pode ser considerado recorrente na obra de Walter Benjamin, o longo e atribulado processo de redação do *Trabalho das passagens* (1927-1940) aponta para uma verdadeira guinada no tratamento conferido a ele em seus escritos. Influenciado pelos estudos marxistas, o autor esboça a tese da modernidade como espaço-tempo onírico, propondo a caracterização do capitalismo como “sono povoado de sonhos”. Polêmicas, suas idéias encontram uma dura recepção por parte do Instituto de Pesquisa Social – o que acaba levando o então pesquisador-bolsista a modificá-las, e até suprimi-las. Compreender os motivos e as implicações subjacentes às divergências, tanto teóricas, quanto políticas, entre Adorno, Horkheimer e Benjamin se torna, portanto, crítico para uma reavaliação da dimensão histórica do “sonho coletivo”, particularmente no projeto das galerias.

Palavras-chave: Benjamin – passagens – imagens dialéticas – onírico – sonho coletivo – despertar.

No *Trabalho das passagens*,³ Benjamin anota: “O capitalismo é um fenômeno natural, a partir do qual um sono povoado de sonhos se abateu sobre a Europa e, com ele, uma reativação das forças míticas” (Benjamin 2, p. 391). Com a caracterização da modernidade como espaço-tempo onírico, a constelação do sonho deixa de ser uma

1 Este artigo é parte integrante do terceiro capítulo da dissertação de mestrado defendida pela autora, em 29 de junho de 2006. Cf. O sonho coletivo: o século XIX. In: BRETAS, Aléxia C. *A constelação do sonho: estética e política em Walter Benjamin*. Dissertação (Mestrado em Filosofia). São Paulo: FFLCH-USP, 2006. 162 p.

2 Mestre e Doutoranda do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. E-mail: alexia.bretas@gmail.com

referência estritamente circunstancial ou figurativa na obra do autor, para ser incorporada ao âmago mesmo de suas proposições teóricas.⁴ Não é, pois, exagero admitir que grande parte da celeuma em torno da produção benjaminiana tardia diga respeito precisamente a esse ponto – conforme é atestado sobretudo pela correspondência trocada com Adorno.

Tiedemann chama atenção para dois períodos bem nítidos na confecção do projeto das galerias. O primeiro tem início em meados de 1927, se estendendo até o outono de 1929. Sob impacto assumido d’*O camponês de Paris*, os primeiros esboços do *Passagen-Werk* vêm à luz como parte de um trabalho inicialmente chamado “As passagens parisienses: uma feeria dialética.” Nesse momento, as afinidades com Rua de mão única são notórias. O que pode ser confirmado numa carta enviada a Scholem, em que Benjamin explicita: “esta extrema concretude que se fez sentir lá [em *Einbahnstrasse*] em algumas instâncias – num jogo de criança, uma construção e uma situação da vida – deve agora [no *Passagen-Werk*] ser capturada ‘para uma época.’” (Benjamin 2, p. 932). O parentesco entre as duas obras pode ser inferido, além disso, pela significativa presença do elemento onírico. Com uma importante ressalva: enquanto em *Rua de mão única* sua abordagem é realizada de forma imediata, através de relatos protocolares, no *Trabalho das passagens*, o sonho ultrapassa a esfera estritamente autobiográfica e atinge, pelo viés das “imagens dialéticas,” a dimensão teórico-política *in nuce*. Portanto, se nessa primeira fase, Aragon – mas também Proust – são influências

3 O *Trabalho das passagens* – como usualmente é referido em português – corresponde à compilação dos manuscritos com os “Exposés”, “Materiais” e “Convolutos” do projeto inacabado de Benjamin sobre as galerias de Paris. Publicado na Alemanha por Rolf Tiedemann, em 1982, o *Passagen-Werk* recebe as traduções de “O livro das passagens” (*Le livre des passages*) em francês, “O projeto das arcadas” (*The Arcades Project*) em inglês, e “As passagens de Paris” (*I passages de Parigi*) em italiano.

4 Vale lembrar que o “onírico” é um aspecto relativamente constante na obra benjaminiana. Seja sob a perspectiva mística em “O arco-íris”, alegórica em *Origem do drama barroco alemão*, surrealista em “O Kitsch do sonho”, autobiográfica em *Rua de mão-única* ou experimental em *Haxixe*, o *topos* do sonho pode ser rastreado dos primeiros aos últimos textos. Como este artigo procura mostrar, o *Trabalho das passagens* representa uma importante virada no tratamento conferido ao tema por Walter Benjamin, sobretudo a partir de seus estudos marxistas. De *medium* de reflexão a “modelo da história”, a constelação do sonho é, nessa obra, fundamental em sua crítica da modernidade, adquirindo, desde então, um inequívoco acento teórico-político.

marcantes, a partir da década de 30, o sonho passa a ser tratado ainda de acordo com um outro registro: o marxista. Em conseqüência, o onírico deixa de consumir tão somente uma “rendição feérica ao particular” para se converter em um aspecto de enorme valor para a compreensão dos processos histórico-políticos propriamente ditos.

Esse, por sinal, é um dos principais motivos da querela entre Benjamin e Adorno. A julgar pela correspondência trocada entre os dois, a aproximação benjaminiana do marxismo significa, para este último, um nítido retrocesso diante das questões colocadas ao longo da década de 20 – seja no texto sobre “As afinidades eletivas de Goethe,” no livro *Origem do drama barroco alemão*, ou ainda na versão de 1929 do projeto das galerias.⁵ Já em relação às formulações dos anos 30, a opinião de Adorno não é constante. Seu parecer começa com um grande entusiasmo pelo desenvolvimento de um “projeto comum”, passando pela crítica e decepção quanto ao tratamento das categorias marxistas, até finalmente culminar com uma homenagem póstuma laudatória, onde não faltam elogios ao “pensador inesgotável” que ousou filosofar mesmo contra a própria filosofia (cf. Adorno 1, p. 223).

Apesar dos atritos, a colaboração com o Instituto de Pesquisa Social é, certamente, da maior importância para Benjamin. Como mostra Wiggershaus, a perspectiva de receber um salário fixo e continuar o desenvolvimento das pesquisas sobre o *Passagen-Werk* era, sem dúvida, uma esperança promissora para ele, em 1934. Talvez a única. Até então, o filósofo recebia um valor insuficiente de apenas quinhentos francos por mês, o que o obrigava a contar com o auxílio de amigos e parentes – como é o caso de Dora, Brecht e do próprio Adorno. Este tão logo é informado sobre a retomada do projeto das passagens, se mostra bastante satisfeito pelo prosseguimento de um trabalho marcado por tantos reveses. E escreve a Benjamin: “Não desejo nada mais do que isto: que o senhor seja tão forte quanto seu imenso tema exige, depois dessa longa e dolorosa interrupção.” Contente pelo amigo, Adorno espera que o projeto “realize, uma vez por todas, sem concessões, todo o conteúdo

5 Essa versão diz respeito aos fragmentos referidos como “Pariser Passagen II.” O conhecimento que Adorno tinha desse primeiro esboço do *Trabalho das passagens* era, sem dúvida, parcial e baseado apenas na leitura do texto feita pessoalmente por Benjamin em Königstein, entre setembro e outubro de 1929.

teológico e toda a literalidade nas teses mais extremas daquilo que lhe foi atribuído” (carta de Adorno a Benjamin, 6/11/1934). Suas expectativas, contudo, não se mostram inteiramente condizentes com as exigências feitas pelo Instituto a seus colaboradores. Com efeito, Adorno mesmo chega a admitir a Pollock sua preocupação quanto à aceitação das pesquisas de Benjamin. Segundo ele, as especulações benjaminianas estariam a tal ponto saturadas de metafísica, que dificilmente se enquadrariam sem problemas no plano de trabalho então definido por Horkheimer. Antecipando possíveis mal-entendidos, o próprio Benjamin se dispõe a dissipar toda e qualquer apreensão quanto ao projeto na época intitulado “Paris, capital do século XIX.” Ressaltando as analogias com o livro do Barroco, o filósofo garante que “o mundo das imagens dialéticas é protegido contra todas as objeções que a metafísica provoca” (carta de Benjamin a Adorno, 31/5/1935). Eloqüente, sua defesa é tão bem-recebida por Adorno, que este redige uma carta bastante assertiva a Horkheimer, onde deixa patente seu apoio aos estudos de Benjamin: “este trabalho não conterà nada que não possa ser defendido do ponto de vista do materialismo dialético. Ele [Benjamin] perdeu completamente o caráter de improvisação metafísica que lhe era próprio antes” (carta de Adorno a Horkheimer, Oxford, 1935). Além de certificar Horkheimer quanto à legitimidade das intenções do colega, Adorno não hesita em apontar a superioridade do projeto de Benjamin em relação às produções acadêmicas da época. Segundo sua perspectiva, a novidade da impositação benjaminiana reside na tentativa de definir o século XIX a partir da categoria das “imagens dialéticas.” Chamando atenção para a sintonia intelectual de Benjamin com os planos do próprio Instituto, Adorno cita o fato do caráter fetichista da mercadoria ser tomado pelo filósofo como “chave da consciência” e, sobretudo, do “inconsciente da burguesia do século XIX”.

Mesmo que pareçam escritos autônomos, Tiedemann chama atenção para o vínculo do *Passagen-Werk* com os textos dedicados a Baudelaire e o ensaio “A obra de arte na época de sua reproduzibilidade técnica.” A primeira versão deste último, por sinal, desencadeia sérias divergências entre seu autor e a direção da Revista de Pesquisa Social – sob cuja encomenda o artigo é escrito. Por conta do desacordo quanto

ao papel do intelectual na sociedade, Adorno prontamente se dirige a Horkheimer, lamentando a presumida interferência brechtiana.⁶ Logo na introdução, Benjamin recorre a Marx, colocando em primeiro plano o sentido do texto para o “combate político.” Conforme ele mesmo explicita, a razão de prescindir de noções estéticas tradicionais – como, por exemplo, gênio, estilo, forma e conteúdo – é tão somente evitar uma apropriação indevida pela propaganda fascista. “Os conceitos seguintes, novos na teoria da arte, (...) podem ser utilizados para a formulação de exigências revolucionárias na política artística (Benjamin 3, p. 166). Ainda nesse texto, o filósofo denuncia a “estetização da vida política,” mostrando os perigos inerentes à valorização “artística” da guerra, tão típica do nacional-socialismo. Comparando essa forma de auto-alienação com o exemplo mais perfeito da “arte pela arte,” Benjamin mostra o absurdo da campanha belicista, em que a humanidade vive sua própria destruição como uma experiência de puro prazer estético.⁷ Ele conclui: “Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo. O comunismo responde com a politização da arte” (Benjamin 3, p. 196). Com efeito, o engajamento assumido por Benjamin nesse ensaio – muito plausivelmente sob influência de Brecht – contrasta ponto por ponto com a orientação de neutralidade recomendada por Horkheimer aos colaboradores do Instituto de Pesquisa Social. O que, de certa forma, explica a exasperação de Adorno. Tanto que o próprio Horkheimer chega formalmente a “sugerir” o abandono da introdução do artigo sobre a obra de arte. Segundo suas instruções, expressões como “fascismo” e “comunismo” deveriam ser substituídas por “doutrina totalitária” e “forças construtivas da humanidade.” Suas orientações recomendam ainda a utilização do tom “mais científico possível,”

6 Adorno chega a usar a expressão “aquele selvagem” para se referir a Brecht, na mesma carta a Horkheimer onde comenta o manuscrito de Benjamin com o texto sobre a obra de arte. Que se recorde que este último, de fato, passa o verão de 1934 na casa de Brecht – então exilado na Dinamarca –, o que pode, sim, ter contribuído para o forte teor político do ensaio em questão.

7 Sobre os princípios estéticos subjacentes à ideologia nacional-socialista, bem como o imperativo de “embelezamento do mundo” encampado por Hitler como o principal objetivo do nazismo cf. o vídeo-documentário *Arquitetura da destruição*. Direção: Peter Cohen, 1992. São Paulo: Versátil. 1 DVD (121 min). P&B e colorido. Legendado. Tradução de: *Udergangens Arkitektur*.

desautorizando quaisquer termos e proposições que dêem margem a uma “interpretação política.” Palavras como “materialismo” chegam a ser, por isso, expressamente desaconselhadas. Para justificar as diretrizes adotadas, Horkheimer defende que a revista e o Instituto, na condição de “órgãos científicos,” devem se resguardar de “serem arrastados numa discussão política por parte dos jornais” (carta de Horkheimer a Adorno, 24/12/1937). A segunda versão do ensaio sobre a obra de arte leva, pois, em consideração as objeções realizadas, sendo atendidas as solicitações de Horkheimer em nome dos interesses do Instituto.

Entretanto, se os desentendimentos relativos ao ensaio sobre a obra de arte se referem sobretudo à questão do engajamento político, eles não são os únicos no longo e tumultuado processo de redação do *Passagen-Werk*. Além de Brecht, Jung é outra influência não grata. Tanto que a controvérsia em torno de uma presença positiva de sua teoria nos escritos de Benjamin se torna constante, a partir de 1934. As desavenças atingem o ápice, três anos depois, com a recomendação da direção do Instituto para que Benjamin abandone o projeto de um ensaio sobre Jung e se concentre no trabalho sobre Baudelaire. O “pomo da discórdia” entre eles se refere sobretudo à passagem do “Exposé de 1935” introduzida pela epígrafe de Michelet: “Cada época sonha a seguinte.” Benjamin escreve: “À forma dos novos meios de produção que, no começo, ainda são dominados pela forma antiga (Marx) correspondem imagens da consciência coletiva em que o novo se interpenetra com o antigo.” Ele prossegue: “Essas imagens são imagens do desejo e, nelas, a coletividade procura tanto superar quanto transfigurar (...) as deficiências da ordem social de produção” (Benjamin 2, p. 4). Na famosa carta de Hornberg, Adorno objeta que a representação das “imagens dialéticas” como sonho teria o inconveniente de “psicologizá-las”, submetendo-as ao que chama de encantamento ou feitiço da “psicologia burguesa”. Em carta datada de novembro de 1935, ele questiona: “Quem é o sujeito do sonho? (...) A noção de uma consciência coletiva foi inventada somente para desviar a atenção da verdadeira objetividade e seu correlato, a subjetividade alienada.” Adorno, aqui, parece não ter levado em conta suas próprias palavras em defesa das “imagens históricas,” proferidas em uma aula inaugural, no ano de 1931: “Elas [as imagens

dialéticas] não são deidades históricas mágicas a serem aceitas e veneradas. Antes pelo contrário: elas têm de ser produzidas pelo homem (...).” Ele é enfático: “Nesse ponto, elas se distinguem de maneira central das imagens arcaicas, das proto-imagens míticas, tal como a psicanálise as encontra, tal como Klages espera preservá-las como categorias de nosso conhecimento” (Adorno *apud* Nobre 12, p. 91). Como se percebe, as críticas de Adorno se dirigem muito mais a Klages e Jung do que ao próprio Benjamin, já que sua teoria nunca deixou de considerar o aspecto histórico fundamental na constituição das “imagens dialéticas” – apesar de ter, com efeito, se aproximado dos “teóricos da imagem arcaica” ao elaborá-la. Além disso, em sua própria “Caracterização de Walter Benjamin,” escrita dez anos após a morte do colega, Adorno parece ter revisto sua opinião e, praticamente, formula a resposta que *teria se dado* frente às objeções levantadas por ele mesmo quinze anos atrás. Após citar textualmente a mesmíssima passagem do “Exposé de 1935,” ele escreve: “Mas essas imagens eram, para Benjamin, mais que arquétipos do inconsciente coletivo, como o são para Jung: Benjamin as entendia como cristalizações objetivas do movimento coletivo e batizou-as com o nome de ‘imagens dialéticas’” (Adorno 1, p. 233).

Seja como for, a conjunção de, pelo menos, três matrizes teóricas divergentes⁸ contribui, sem dúvida, para a polêmica em torno de um tópico não menos controvertido: a utilização do “modelo do sonho” no tratamento das questões sociais. Primeiramente, há que se notar que o “estranhamento” (*unheimlich*) produzido pela configuração Marx-Freud-Jung – além de Aragon e Proust – se deve à peculiaridade do método de trabalho adotado por Benjamin: o da tensão sem resolução entre elementos “extremos.” Assim, o teor mesmo de sua teoria corre o risco de ser gravemente adulterado se suprimido qualquer um de seus aspectos “dissonantes.” O que, na época, infelizmente parece não ter sido levado em conta. Sob a perspectiva do freudo-marxismo do Instituto de Pesquisa Social, as formulações benjaminianas estariam

8 Que se recorde que o procedimento não é de todo estranho a Benjamin. Já na “premissa gnoseológica” do livro do Barroco, o filósofo deixa evidente sua simpatia pela tensão entre os “extremos” reunidos em “constelações” – dessa forma, não estandardizadas pela operação niveladora dos conceitos, conforme utilizados pelo sistema do século XIX (Cf. Benjamin 5, p. 56-7).

muito aquém do “cientificismo” salvaguardado pela direção de Horkheimer. De volta ao trecho do “Exposé de 1935,” Benjamin recorre a Marx ao colocar em primeiro plano a discussão política, com o aporte de categorias operatórias tipicamente materialistas, como “luta de classes” e “meios de produção.” Benjamin se apropria da tese de Freud que assume a origem desiderativa das imagens oníricas, buscando ainda em Jung a validação da existência de algo aparentado a um “inconsciente coletivo.” Ora, como logo se percebe, sua elaboração é muito mais “benjaminiana,” que propriamente marxista, freudiana ou junguiana exclusivamente, não encontrando respaldo – pelo menos, não na íntegra – na obra de qualquer um desses autores – o que, aliás, explica grande parte da hostilidade do Instituto em relação a ela. A propósito do *Passagen-Werk*, Cohen observa que a combinação das teorias marxista e psicanalítica representa “não somente uma de suas maiores seduções, como ainda um dos seus aspectos mais recalcitrantes, principalmente porque Benjamin nunca resolveu com clareza os detalhes dessa fusão” (Cohen 7, p. 99). De extração materialista-dialética, o marxismo, por exemplo, é contrário à “psicologização” das questões sociais e, por isso, condena a adoção de categorias de fundo “subjetivo,” como é o caso do “inconsciente” – tanto de Freud, quanto do próprio Jung. Amparada pela tese do sonho como realização de um desejo, a psicanálise freudiana, por seu turno, é refratária à aceitação da existência de imagens oníricas produzidas por uma “consciência coletiva” autônoma em relação à psique individual – haja vista a centralidade do tema no processo de ruptura com o ex-discípulo Jung. Com relação à psicologia analítica deste último, não há uma só evidência em sua teoria que autorize qualquer relação legítima entre a noção “arquetípica” – e, portanto, atemporal – do “inconsciente coletivo” com as construções históricas concretas.

Em todo caso, o núcleo duro da objeção de Adorno não se refere a nenhum desses pontos em particular, se concentrando no potencial utópico vislumbrado por Benjamin nas imagens oníricas – o que, segundo ele, seria inconcebível. Na leitura de Adorno, o sonho representaria a ameaça de regressão a um estágio arcaico “pré-kantiano” embebido no mito, não se coadunando com a mediação das “imagens dialéticas” – como em Klages, por exemplo. Nesse sentido, sua crítica se reporta

particularmente ao seguinte trecho do “Exposé de 1935”: “No sonho, a fantasia imagética aparece conjugada a elementos da proto-história (*Urgeschichte*), ou seja, a elementos de uma sociedade sem classes. Depositadas no inconsciente da coletividade, tais experiências, interpenetradas pelo novo, geram a utopia que deixa seu rastro em mil configurações da vida” (Benjamin 2, p. 4). Com base na proposição acima, Adorno discorda de uma representação positiva do sonho coletivo – que, para Benjamin, seria patente tanto nas “construções duradouras” quanto nas “modas fugazes” da cultura de massas. Firmemente contrário a uma apropriação “utópica” do onírico, Adorno parece, contudo, desconsiderar as últimas linhas do manuscrito em questão. Nelas, Benjamin assume sua orientação marxista, apresentando a própria dialética como o “órgão do despertar histórico” – isto é, como método para a superação do “sonho do mundo sobre si mesmo.” Retomando a epígrafe de Michelet, o filósofo explicita que cada época não apenas sonha a seguinte, como ainda, ao sonhar, “precipita seu despertar.” E resume: “A realização dos elementos oníricos, no curso do despertar, é o paradigma do pensamento dialético” (Benjamin 2, p. 13). Tanto que no “Konvolut N” – oportunamente aberto com a epígrafe de Marx –, Benjamin ainda o cita uma vez mais: “O mundo possui de longa data, na forma de um sonho, algo que só ao fazer-se consciente pode ser possuído na realidade” (Marx *apud* Benjamin 2, p. 467). Em última instância, a sentença pode ser tomada como divisa dos esforços benjaminianos, no sentido de precipitar – a partir de suas próprias “fantasmagorias” – um “conhecimento ainda não consciente” à espera de uma humanidade adormecida, isto é, alheia a isso. Entretanto, o “sonho coletivo” a que Benjamin se refere para pensar a “proto-história” do século XIX “espera secretamente pelo despertar”. Ao contrário de Aragon, Klages, Jung e do próprio Freud, a ênfase benjaminiana, aqui, não é tanto nas instâncias oníricas, mas sobretudo na tentativa de encontrar, pelo viés político, a constelação histórica do despertar – no limite, a categoria construtiva-chave para o *Passagen-Werk* entre os anos de 1934 e 1935, isto é, antes das interferências do Instituto. Por sinal, apenas nessa obra, Benjamin se refere ao despertar em diversas passagens e sob várias perspectivas: “momento crítico na leitura das imagens oníricas” nos “Materiais”, “paradigma do

pensamento dialético” no “Exposé de 1935”, “revolução copernicana da rememoração” e “cavalo de madeira dos gregos na Tróia dos sonhos” no “Konvolut K”, “reforma da consciência” no “Konvolut N”.

Nesse último, a propósito, Benjamin chega à seguinte formulação: “Seria talvez o despertar (*Erwachen*) a síntese da qual a consciência onírica (*Traumbewusstsein*) seria a tese, e a consciência desperta (*Wachbewusstsein*) a antítese?” (Benjamin 2, p. 463). A julgar pela pontuação interrogativa da sentença, o próprio filósofo não teria chegado a uma conclusão a respeito – o que só reforça seu valor, muito mais como uma questão ainda em desenvolvimento, que como uma proposição teórica plenamente acabada. De qualquer forma, a anotação tem o mérito de indicar a direção que as reflexões benjaminianas se encaminhavam, até a dura recepção encontrada por parte, quer do Instituto, quer do próprio Adorno. Por causa dela, Benjamin claramente abandona a idéia do sonho, procurando, em seu lugar, dar maior destaque à utilização das categorias marxistas propriamente ditas.

Não obstante, numa carta de novembro de 1938, Adorno acusa o filósofo de desrespeito ao hegel-marxismo *tout court*. E escreve: “a menos que eu muito me engane, esta dialética tem uma falha: a mediação” (Adorno *apud* Gagnebin 8, p. 229-30). Em relação ao ensaio sobre Baudelaire, o filósofo diverge, outra vez, da abordagem de Benjamin, considerando insuficiente a mediação teórica empregada por ele ao relacionar aspectos da lírica baudelairiana com características históricas de sua época. Criticando o que desqualifica como “apresentação deslumbrada da mera facticidade,” Adorno inscreve seu trabalho na “encruzilhada entre a magia e o positivismo”. E conclui: “Este lugar é enfeitado. Só a teoria permitiria quebrar o encanto: a sua própria, a boa, desabusada teoria especulativa” (Adorno *apud* Gagnebin 8, p. 229-30). Na visão do filósofo, Benjamin teria deixado de lado seus mais frutíferos pensamentos ao submetê-los ao crivo das categorias “materialistas” – que, para Adorno, não coincidem em absoluto com as marxistas. Ainda nessa carta, ele resume: “A razão (do meu desacordo teórico) está em que julgo infeliz, do ponto de vista do método, tornear ‘materialisticamente’ alguns traços singulares claramente reconhecíveis da super-estrutura, pondo-os em relação, sem mediação e até mesmo de

maneira causal, com os traços correspondentes da infra-estrutura” (Adorno *apud* Gagnebin 8, p. 229-30). E, aqui, Adorno toca num dos pontos certamente fundamentais para a compreensão da constelação benjaminiana das “imagens dialéticas” – e, portanto, do papel do sonho em sua teoria. Em carta a Scholem, Benjamin observa: “O isolamento em que vivo e, sobretudo, trabalho, acarreta uma dependência anormal que encontra o que faço. Dependência que não quer dizer suscetibilidade” (Benjamin *apud* Kothe 9, p. 93). Em resposta às críticas adornianas, o filósofo questiona a relação de determinação assumida entre a infra e a super-estrutura, alegando que Marx nunca pretendeu assumir uma relação causal entre elas. Modificando, portanto, a natureza do vínculo até então autorizado entre as bases materiais e a produção simbólica, Benjamin sustenta: “As condições sob as quais uma sociedade vive se exprimem na super-estrutura, da mesma forma que um estômago cheio não se reflete no conteúdo do sonho (...) mas nele se exprime” (Benjamin 2, p. 392). Rouanet chama atenção para a originalidade do tratamento benjaminiano da teoria marxista, considerando positiva a adoção do “modelo do sonho” como artifício heurístico. E pondera: “Preserva-se, assim, a autonomia relativa dos dois planos, ao mesmo tempo que se faz justiça à sua interação, evitando-se tanto a evaporação idealista dos fatos materiais em dados da consciência quanto a transformação desses dados em simples reflexos” (Rouanet 13, p. 121).

Em resumo: tendo retomado o projeto “Paris, capital do século XIX” – a partir de 1934, como pesquisador bolsista do Instituto de Pesquisa Social –, Benjamin redige seu texto programático – conhecido como “Exposé de 1935” –, privilegiando categorias construtivas-chave como, por exemplo: “imagens dialéticas,” “imagens do desejo,” “sonho,” “inconsciente da coletividade,” “fantasia imagética,” “mundo do sonho” e “despertar histórico.” Conforme se percebe, o aspecto onírico é, nesse momento, central para a articulação de sua teoria – o que explica sua presença marcante também nos “Materiais”. Entretanto, ao longo de sua interlocução com o Instituto – e, em particular, com Adorno –, o tema simplesmente desaparece ao longo das seis versões ao todo redigidas para a apresentação do *Trabalho das passagens*. Quando, já em 1939, Horkheimer solicita a Benjamin uma versão final para a obtenção de um

possível financiamento norte-americano, a ênfase do texto recai sobre categorias como “fantasmagoria,” “fetichismo da mercadoria” e “visão do inferno”, sendo o ensaio sobre Baudelaire, a partir de então, tomado como protótipo do *Passagen-Werk*. Cohen se detém nessa importante reviravolta metodológica, destacando a transformação da oposição entre o sonho e o despertar do “Exposé de 1935” na oposição entre as “fantasmagorias críticas” e as “mistificadoras” do “Exposé de 1939” (cf. Cohen 7, p. 70). Ora, não obstante as muitas e significativas diferenças entre as duas versões, há certamente uma ligação de fundo entre elas, cujo teor diz respeito ao âmago mesmo da teoria benjaminiana da modernidade como “espaço-tempo onírico” a definição do eterno retorno como “sonho coletivo”.

No “Konvolut S,” Benjamin escreve: “O sonho coletivo não conhece história. Os eventos acontecem como se fossem sempre idênticos e sempre novos.” E continua: “A sensação do mais novo e do mais moderno é, com efeito, somente uma formação onírica de eventos como ‘o eterno retorno do mesmo’” (Benjamin 2, p. 546). No contexto da lógica “oniro-capitalista” à qual Benjamin se reporta, a “novidade” é, portanto, a forma “fantasmagórica” assumida pelo “sempre-igual” ao ingressar no circuito infernal da produção e consumo de mercadorias. Como Rouanet observa, o recurso ao “modelo do sonho” tem, nesse caso, o mérito de colocar em evidência tanto as ambigüidades espaço-temporais características da modernidade benjaminiana, quanto a justaposição entre os aspectos materiais e espirituais tão típicos de sua leitura do jovem Marx – e condensadas no “metaconceito” de fantasmagoria. Em “Parque Central,” o filósofo anota: “Dialética da produção de mercadorias: a novidade do produto adquire um significado até então desconhecido; pela primeira vez, o sempre igual aparece de modo evidente na produção de massa” (Benjamin 4, p. 172). O enunciado é a base mesma da definição benjaminiana do “moderno” como “tempo do inferno”, desempenhando, por isso, um papel determinante na economia do *Trabalho das Passagens* – particularmente no “Konvolut D,” onde o autor discute a idéia do eterno retorno, a partir da constelação Nietzsche-Blanqui-Baudelaire.⁹ Em *A gaia ciência*, por exemplo, Nietzsche anuncia: “Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais

uma vez e por incontáveis vezes.” E acrescenta: “E nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, (...) terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma seqüência e ordem” (Nietzsche 11, p. 230). Antecipando em pelo menos dez anos a profecia nietzschiana, Blanqui por seu turno registra: “O que escrevo neste momento numa cela do Fort du Taureau eu já escrevi e devo escrever por toda a eternidade – numa mesa, com uma caneta, vestido como estou agora, em circunstâncias como estas” (Blanqui *apud* Benjamin 2, p. 112). Nas palavras de Benjamin, a concepção do universo que o autor desenvolve em *A eternidade pelos astros* coincide com a própria visão do inferno: “Sempre e em todo lugar na arena terrestre, o mesmo drama, o mesmo cenário, no mesmo palco estreito – uma humanidade barulhenta, iludida com a própria grandeza, acredita ser o universo, vivendo numa prisão como se fosse um reino imenso.” Ele acrescenta: “A mesma monotonia, a mesma imobilidade também nos outros corpos celestes. O universo se repete infinitamente” (Blanqui *apud* Benjamin 2, p. 113). Se Blanqui enfatiza o caráter “científico” de sua cosmovisão, depreendendo dela uma “angústia mítica”; o eterno retorno nietzschiano não é, a rigor, uma “tese cosmológica,” funcionando, antes, como “imperativo ético” (cf. Marton 10, p. 205). Razão pela qual sua doutrina resulta na divisa do *amor fati*: “o quanto você teria de estar bem consigo mesmo e com a vida, para não desejar nada além desta última, eterna confirmação e chancela?” (Nietzsche 11, p. 230). Em suma, enquanto Nietzsche responde à fatalidade do eterno retorno com a ética do “amor pelo destino”, Baudelaire propõe uma saída oposta: a de deliberada recusa à história-natureza. Motivo pelo qual Benjamin afirma que seu dandismo – diversamente da “resignação sem esperança” do último Blanqui – representa a contraparte da atitude nietzschiana. Não por acaso, em “Paris do Segundo Império”, o filósofo menciona um trecho onde Baudelaire se despede deste mundo “onde o sonho e a ação vivem a sós”. Benjamin pondera: “Seu sonho não estava tão só como lhe parecia, a ação de Blanqui foi irmã do sonho de Baudelaire. Ambos se entrelaçaram: são as

9 Ao se referir ao estilo incisivo da “visão infernal” descrita por Blanqui em *L’eternité par les astres*, Benjamin chama atenção para as “notáveis semelhanças” deste trabalho tanto com Baudelaire, quanto com Nietzsche (Cf. Benjamin 2, p. 112).

mãos entrelaçadas sobre uma pedra debaixo da qual Napoleão III enterrou as esperanças dos combatentes de Junho”¹⁰ (Benjamin 4, p. 98). Nessa passagem, a alusão ao registro onírico não é, certamente, gratuita. Pelo contrário: ela aponta para o vetor utópico vislumbrado por Benjamin nas “imagens oníricas” – note-se que, aqui, em particular, numa relação de parentesco inextrincável com o âmbito político da ação revolucionária. Como mostra Bolle, o estudo “materialista” sobre a “Paris do Segundo Império” em Baudelaire se propunha, em última instância, tornar legível um processo histórico-político muito próximo: a passagem da República de Weimar para o Terceiro Reich.

Abstract: If the “oneiric” element may be considered recurrent in Walter Benjamin’s texts, the long and troubled process of writing *The Arcades Project* (1927-1940) indicates a real turn at the way the motive of dream has been treated in his work since then. Influenced by marxist studies, Benjamin conceives the thesis of modernity as a oneiric space-time, characterizing capitalism as a “sleep full of dreams”. Polemic, his ideas find a harsh reception by the Institute of Social Research – what leads its scholar to modify and even remove them. To understand the reason and true implication beneath the theoretical and political divergences among Adorno, Horkheimer and Benjamin turns out to be critical to reevaluate the historical dimension of the “collective dream”, specially in the book of *Passages*.

Key-words: Benjamin – Arcades Project – dialectical images – oneiric – collective dream – awakening.

Bibliografia

1. ADORNO, Theodor W. Caracterização de Walter Benjamin. In: *Prismas*. São Paulo: Ática, 1997.

¹⁰ Os “combatentes” a que Benjamin se refere nessa passagem correspondem aos operários que, sob o comando do líder socialista Auguste Blanqui, participaram das insurreições populares de junho de 1848, em Paris, em favor de uma República democrática e social, contra o novo poder instituído.

2. BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*. Boston: Harvard University Press, 2002.
3. _____. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
4. _____. *Obras escolhidas III: Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
5. _____. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
6. BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*. São Paulo: Edusp, 2000.
7. COHEN, Margaret. Walter Benjamin’s Phantasmagoria. *New German Critique*, 48, p. 87-107, 1989.
8. GAGNEBIN, Jeanne Marie. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. *Discurso*, São Paulo, n. 13, p. 219-230, 1983.
9. KOTHE, Flávio. *Benjamin & Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.
10. MARTON, Scarlett. O eterno retorno do mesmo: tese cosmológica ou imperativo ético? In: NOVAES, Adauto (Org.). *Ética*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
11. NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
12. NOBRE, Marcos. Theodor Adorno e Walter Benjamin (1928-1940). In: *A dialética negativa de Theodor W. Adorno: a ontologia do estado falso*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
13. ROUANET, Sérgio Paulo. As galerias do sonho. In: *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
14. WIGGERSHAUS, Rolf. Walter Benjamin, o *Passanwerk*, o Instituto e Adorno. In: *A Escola de Frankfurt: história, desenvolvimento teórico, significação política*. Rio de Janeiro: Difel, 2002.