



Por que um mundo todo nos detalhes do cotidiano?

HISTÓRIA E COTIDIANO EM WALTER BENJAMIN

JEANNE-MARIE GAGNEBIN



KLAUS GARBER



As notícias nos jornais da semana passada foram contraditórias a respeito da data da morte de Walter Benjamin. Uma série de colegas falou no dia 27 de setembro. O catálogo da exposição de Marbach, que temos em mão, reforça a informação de que Benjamin morreu no dia 26 de setembro, perto das 22 horas, depois de ter ingerido, na noite anterior, uma dose excessiva de morfina. O dia de hoje é o do cinquentenário de sua morte. Acho que devemos ter isto em mente durante nossos debates de hoje.

Perguntou-se, ontem, se é o corpo que domina o espírito ou vice-versa. Ocorreu-me imediatamente uma resposta, mas quis guardá-la para hoje - tanto mais que o amigo Willi Bolle interveio imediatamente e com grande presença de espírito. Lembrem a imagem de Walter Benjamin, "velho" aos apenas quarenta e oito anos, fugindo pelos Pirineus em companhia de Lisa Fittko, Henny Gurland e seu filho. Ele recusou a água que lhe trouxeram para se refrescar; ela deveria ser usada em benefício apenas dos três acompanhantes. Em lugar disso, lançou-se inconsciente sobre um charco para dele beber. Poderia estar contaminado. Mas agora tratava-se de sua própria vida, não da dos outros. Não é esta também uma resposta à pergunta que foi feita? Pensar e agir só eram possíveis para Benjamin dentro de horizontes teológicos. As últimas horas de sua vida também estiveram sob o sinal da veneração daqueles que casualmente haviam-se tornado o seu próximo.

Devo falar sobre a questão levantada pelos organizadores deste evento: "O mundo inteiro cabe nos detalhes do cotidiano?" História e cotidiano em Walter Benjamin. Tendo acabado de chegar, pela primeira vez na minha vida, à terra brasileira, fiquei sabendo desta minha tarefa, que me era desconhecida quando ainda estava na Alemanha. Naturalmente, durante os maravilhosos dias que passei em São Paulo, não tive oportunidade de me preparar para esta fala. Portanto, só me ficou a manhã do dia de hoje para reunir as minhas reflexões. Peço desculpas prévias, portanto, pelas improvisações a seguir. Além disso, devo reconhecer, também, que a situação do perigo, da qual Benjamin tanto gosta de falar, me brin-

dou com algumas idéias que antes nunca tinham vindo até mim. Nesta medida, esta pequena palestra poderá significar uma catástrofe para vocês, ouvintes; para mim este tratamento de choque foi proveitoso.

Um filólogo que se vê obrigado a se exprimir de forma sucinta lança mão de textos. Estes, felizmente, estão à sua disposição na bem escolhida e melhor cuidada biblioteca do Instituto Goethe. Nas ponderações epistemológicas da obra sobre as galerias podemos ler:

"É necessário um decidido afastamento do conceito da 'verdade atemporal'. Mas a verdade não é apenas - como o afirma o marxismo - uma função temporal do conhecimento, mas está fixada em um cerne temporal, que existe simultaneamente naquilo que é conhecido e naquele que conhece. Isso é tão verdadeiro, que o eterno é mais um rufo no vestido do que uma idéia" (V/1, p. 578).

Um rufo é uma tira de pano pregueada ou franzida que guarnece uma vestimenta. Já um vestido é algo de comum, uma peça de vestuário mais ou menos preciosa ou elegante; o rufo, o mais singelo da singeleza. E agora, o pesquisador de idéias, Walter Benjamin, que dedicou o seu livro sobre o drama barroco alemão, à idéia do drama barroco alemão, afirma poucos anos mais tarde, num fragmento do livro sobre as galerias, que o rufo no vestido seria mais apropriado, em qualquer caso, para representar o eterno, a verdade, do que a idéia. Esta frase contém, evidentemente, a resposta àquela pergunta. Vamos aproximar-nos dela, como sempre, percorrendo desvios, que levam sempre pela obra juvenil, sem cujo conhecimento preciso não há acesso à obra do Benjamin maduro. Podemos dizer que, já em suas primeiras obras metafísicas, Benjamin já toca ou trata de questões do mundo do cotidiano? Na minha opinião, a resposta deve ser: sim e não.

Vejamos, por exemplo, o livro sobre o drama barroco alemão. Ele leva a sério o princípio benjaminiano de não respeitar o caráter territorial quando da análise de obras de arte. Coerentemente, a primeira parte conduz para as profundezas das teorias de soberania da época, para a imagem dos monarcas, seu vacilar entre os pólos do tirano e do mártir. Conduz até à melancolia do monarca, sua aflição, sua incapacidade de tomar decisões, leva para a fisiognomia

KLAUS GARBER é professor da Universidade de Aachen (Alemanha)

Tradução de George Bernard Sperber



DORA BENJAMIN

da corte, para a figura do intrigante, do jogador. No capítulo posterior sobre a melancolia, Benjamin não se furta a inspecionar aprofundadamente as concepções contemporâneas de melancolia, a interpretar os seus símbolos - cachorro, esfera, pedra -, a penetrar na doutrina que vê Saturno como o astro dos melancólicos, a tocar nas idéias da patologia humoral contemporânea, que vêem a bile como fonte orgânica do temperamento melancólico. De forma semelhante, o capítulo sobre a alegoria penetra nas estruturas mais íntimas da organização alegórica do texto. Personagens alegóricas, interlúdios, títulos dobrados, sentenças, versos alexandrinos, metáforas e pulverização da linguagem são objeto de interpretação. Benjamin penetra sem temor na teologia, na filosofia, na teoria do estado, na medicina, na astrologia, na teoria das emoções, na psicologia, na filosofia da linguagem, na mística e na especulação separatista-espiritualista contemporâneas, toda vez que destas disciplinas puder ser extraído algo de aproveitável para a análise do drama barroco alemão. Esta é a consequência de um processo fisiognômico que não mais entende as obras como expressão de experiências, mas como expressão histórica e que, como resultado, procura obter visões de conteúdo histórico a partir da fisiognomia de suas camadas temáticas. Neste caso, até o mais singelo detalhe pode chegar a ser sintomático. Portanto, não há nada que não possa ser transformado em objeto de observação minuciosa. A construção do mundo das idéias, do mundo das origens, conduz através de todos os campos da existência, na medida em que deixaram rastros no corpo das obras. Este ponto de partida marca a ruptura total com as ciências humanas contemporâneas. Conteúdos de verdade estão fixados em conteúdos objetivos. Graças a esta convicção, da qual nunca abriu mão, já o jovem Benjamin abriu para si um caminho de acesso ao mundo do cotidiano, através das camadas temáticas das obras. Quanto mais densa a representação da idéia, tanto mais íntima a amarração às peças constitutivas das obras, para, através da sua penetração, encontrar o caminho da verdade trans-estética.

A passagem da obra de juventude para a obra tardia pode também ser entendida como transposição da observação centrada na obra a todas as formas de manifestação da vida. A orientação pelo mundo do cotidiano já está presente, em germe, na exegese



NUM BOTE EM
IBIZA, BENJAMIN
É APONTADO
PELA SETA

da obra. Se a limitação às obras cair, o pensamento se liberta de sua hegemonia e tudo aquilo que foi aprovado pela história da arte passa a ser seu campo de atuação, qual riqueza infinita na descoberta de todas as manifestações do espírito objetivado. Nesta medida, a justaposição da obra sobre a tragédia e da via de mão única no ano de 1928 dá o que pensar. Lá, a descoberta aparentemente esotérica, mas em verdade já implicitamente materialista de um gênero de arte; cá, a escolha decidida de formações da vida social. Lá, o longo fôlego de um tratado estruturado até nos seus mínimos detalhes, mas em verdade composto de uma infinidade de minúsculas partículas de pensamento; cá, a consciente insistência nas formas simples do aforismo, do fragmento, do trecho. São três os caminhos que, na minha opinião, levam daqui para a obra tardia, dos anos 30. Continuidade e aperfeiçoamento da descoberta-exploração das obras, culminando no grandioso projeto baudelairiano dos últimos anos de vida; conquista de toda a gama da “forma simples”; orientação para a própria história de vida e sua decodificação histórica e conquista de espaços e topografias sociais, culminando no trabalho continuado, cá na *Infância Berlinense*, lá nas *Galerias Parisienses*. Diante da questão que nos foi colocada, permitam-me permanecer no

projeto gigantesco dos últimos treze anos, neste inesgotável torso póstumo, dirigindo sua atenção para duas ou três citações:

“Marx estabelece a relação causal entre economia e cultura. O que aqui importa é a relação de expressão. O que deve ser representado não é o surgimento econômico da cultura, mas a expressão da economia em sua cultura. Em outras palavras, trata-se de tentar captar um processo econômico enquanto fenômeno primitivo inteligível, do qual surgem todos os fenômenos vitais das galerias (e, nesta medida, do século XIX)” (*GSV/1*, pp. 573 e seg.).

É extremamente difícil captar a diferença. A coincidência entre Marx e Benjamin é bem maior do que esta e outras citações podem dar a entender. Marx demonstrou a pré-formação dos caracteres culturais pelas formas socio-econômicas de relacionamento. Trata-se, agora, de refinar o instrumental. Benjamin mostra-se desinteressado das deduções causais recentes, e pode fazê-lo, pois este trabalho já foi realizado. Para ele, o que deve ser debatido é muito menos um processo contrastivo do que um processo complementar. As microcélulas da vida social e cultural necessitam de uma decodificação. Projetá-las

de volta sobre a macroestrutura da base levaria apenas para os mesmos mecanismos de dedução. Em lugar disso, deve ser desenvolvido um processo que desvende, com e em cada figura decodificada, também uma nova visão no contexto econômico e social. Esta é a transformação da teoria benjaminiana da representação, tal como ele desenvolveu mais pormenorizadamente no prefácio ao livro sobre a tragédia, no contexto da pesquisa sobre as origens do projeto de Paris. Não existe uma teoria invariante da sociedade, que só precisasse ser aplicada a fenômenos culturais. Ambas estão pensadas como um organismo, dentro do qual todas as partes se comunicam entre si, se referem umas às outras, estão inteiramente intrincadas umas nas outras. O historiador da cultura movimenta-se neste cosmo de correspondências como um incansável farejador de pistas. Como na menor das partes está presente o todo, a menor célula de verdade observada não leva para um centro ominoso, mas para tudo o que é outro e vizinho. Com isso, a hierarquização da realidade é dispensada de uma vez por todas. A teoria de Marx é tão carente de comentário como o rufo no vestido. Não há nada que possa ser distinguido como primeiro, inicial, primordial. Daí a impossibilidade de estabelecer deduções, ilações, linhagens. O caráter inconcluso da obra sobre as galerias não é casual, mas necessário. O trabalho de comentar a realidade é infinito. Também para a sua obra sobre as galerias, Benjamin encontrou novamente a forma mais apropriada, a de um contínuo, a de um comentário cuja escrita pode se delongar indefinidamente e que se dirige para todos os campos da realidade de forma igualmente refletida. Todos os “fenômenos vitais” formam o pretexto da obra. Esta não está, porém, encerrada, mesmo depois de terem sido percorridos todos os campos. A aproximação se faz, necessariamente, de forma assintótica. Lado a lado com esta renúncia ao acabamento está, como ganha, a igualdade no peso de cada partícula de realidade observada. Também o Benjamin tardio não abriu mão de seu nominalismo representativo.

Mas agora, o outro lado:

“Desbravar regiões, nas quais até agora só vicejava a loucura. Avançar com o machado afiado da razão e, sem olhar para a direita nem para a esquerda, para não ser vítima do horror que atrai do

fundo da mata virgem. Todo chão teve que ser desbravado alguma vez pela razão, limpo do emaranhado da ilusão e do mito. Esta é a nossa tarefa para o chão do século XIX” (V/1, pp. 579 e seg.).

Benjamin perdeu-se na pletera dos fenômenos. Sabia que esta prodigalidade com o mais singelo vinha para o bem da interpolação mínima. Mas seria um mal-entendido grotesco fixá-lo no papel do fisiognomista. A decodificação das fisiognomias significava também ter um instrumental para a sua patologia. Não estava previsto e não era fácil de montar. Formou-se e transformou-se infindavelmente no próprio trabalho material. Mas precisava ser ganho e experimentado continuamente. Não havia lugar nenhum, no passado, que o oferecesse sem mais nem menos. Também a teoria de Marx devia ser tratada como expressão, ficava presa ao seu tempo, precisava continuar a ser escrita radicalmente. Só no presente é que se estrutura uma armadura, mas não independentemente de, nem prévia aos fenômenos históricos, mas ao digladiar-se com eles. Já ouvimos que há um cerne temporal que é inerente a quem conhece e àquilo que é conhecido. Não é nada mais nada menos do que o que é vivo em si. Benjamin afasta-se do marxismo ao se afastar da crítica da ideologia. Ir ao enalço de falsas consciências só podia significar para ele, durante toda sua vida, procurar os desejos e as esperanças de vida sempre nelas presentes. Assim como ele deixou de lado a hierarquização da realidade, deixou de lado também a estimação de valores. Ele queria mostrar, e mostrar significava ter sempre presente aquilo que é sempre bifronte, ambíguo, o entrelaçamento entre o amortecido e o vivo. Benjamin recusou a decodificação do século XIX como inferno, que Adorno lhe sugerira. Dele não haveria saída. Mas para Benjamin importam os fenômenos que se libertam da escuridão. A sua proposta metodológica de uma dialética da história da cultura visa justamente isso. Ela o diferencia não apenas da crítica da ideologia de qualquer matiz, diferencia-o também da costumeira história do cotidiano, ou da cultura, ou das mentalidades. O teórico e metafísico, que exigia da crítica da arte um compromisso com a verdade, não havia simplesmente desaparecido após o encontro com o marxismo. Ele se apresentaria, doravante, preferencialmente incógnito. Mas a vida isenta de sacrifícios era

ainda, ou era talvez mais do que nunca, o campo de forças oculto que fazia saltar a varinha de condão na jângal do passado. Tinha tanto valor quanto pudesse se afirmar ao se defrontar com a mais brutal das realidades. Por isso também o Benjamin tardio nunca se satisfez com a apresentação de correspondências. Ele não pode ser posto ao lado de nenhuma figura da pesquisa histórico(-cultural), mas sempre seguiu as origens teológicas de seu pensamento. Despertar do sonho continuou a ser a primeira e a última palavra de Benjamin. Nos tempos da República de Weimar, Benjamin queria ter sido o maior crítico de língua alemã. Como tal, também durante o exílio não emudecera. Manter-se fiel às promessas da teologia também significava perseverar criticamente perante a realidade. Na menor das células refletia-se o mundo, como na mônada de Leibniz. Mas este mundo não era mais um mundo harmônico e pré-estabilizado, mas um mundo saturado de crença. Exigia, ainda, a presença do artista da diferenciação, tal como se entendia a si próprio, até o fim, o materialista teológico - para o bem da legitimidade da imagem histórica, mesmo que fosse escondido no rufo do vestido que elevava quem o vestia, por cima do mundo insípido e de tudo o que está amortecido e morto, na esperança, no desejo, na procura da felicidade.


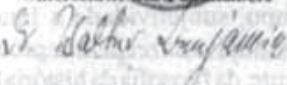

JEANNE M. GAGNEBIN

A questão “Por que um mundo todo nos detalhes do cotidiano?” remete a um dos aspectos mais instigantes do pensamento benjaminiano: à importância dos detalhes, dos objetos e dos costumes cotidianos, das coisas pequenas que passam despercebidas de tão familiares que são; também à importância dos restos, dos resquícios, daquilo que, geralmente, é rejeitado como detrito ou lixo. Esta significação do insignificante, Benjamin a encontra no cruzamento dos caminhos, aparentemente opostos, do surrealismo e do marxismo. Mas este motivo já correspondia à idéia profundamente benjaminiana de uma concentração de significações diversas na intensidade de uma forma única, espécie de mundo em minia-

tura ou, na terminologia leibniziana, de *mônada*. Não vou me demorar aqui na análise do conceito de *mônada* que atravessa toda obra de Benjamin, desde o prefácio à *Origem do Drama Barroco Alemão* até as teses últimas *Sobre o Conceito de História*. Gostaria somente de ressaltar que a mônada aponta para duas vertentes essenciais do pensamento benjaminiano: a imersão (*Versenkung*) no objeto, este traço mimético, quase objetivista que Adorno criticou, e a idéia de uma reunião, de uma coleção (*Versammlung*) salvadora dos fenômenos esparsos e perdidos no instante histórico fugidio, no *kairos* político. A atividade crítica e salvadora do pensamento exercer-se-ia, segundo Benjamin, não tanto nos amplos vôos totalizantes da razão mas, muito mais, na atenção concentrada e despojada no detalhe à primeira vista sem importância, ou então no estranho, no extremo, no desviante de que nenhuma média consegue dar conta.

Este movimento de atenção, de contração, de concentração do pensamento resiste às tentações das pretensas visões de conjunto (*Ueberblick*) e sublinha a força salvadora da *Beschränkung* - poderíamos traduzir este conceito fundamental do Idealismo alemão por *restrição*. Ora, a palavra *Beschränkung* tem o mesmo radical que a palavra bem mais trivial *Schrank*, armário, que constitui o título de um dos textos centrais da *Infância Berlinesa por volta de 1900*, o texto *Schränke* (Armários). Proponho então tentar responder à pergunta que nos é colocada com a ajuda desse pequeno texto. Como vocês sabem, a *Berliner Kindheit* não é uma narrativa autobiográfica tradicional que retrataria o desenvolvimento linear de uma criança desde seu nascimento até ela se tornar adulta. O texto é muito mais um conjunto de pequenos textos fragmentários que nenhuma diacronia clara organiza, mas que são interligados por uma rede de lugares e de instantes privilegiados. Fala-se nestas páginas de uma aprendizagem ao mesmo tempo erótica e intelectual, da descoberta de um território demarcado pelas tentações das ruas e, inseparavelmente, pelas seduções dos livros. Sexualidade e leitura se interpenetram e se metaforizam mutuamente, sobretudo nos belos textos que tratam de *loggias*, de esconderijos, da escrivania, de caixas ou de armários, enfim, destes lugares prediletos onde, como numa mulher ou como num livro, o eu pode se refugiar, desaparecer e

JEANNE MARIE
GAGNEBIN é
professora da Pontifícia
Universidade Católica
de São Paulo e da
Universidade Estadual
de Campinas.

		Ehefrau	
Unterschrift des Passinhabers  und seiner Ehefrau		Unterschrift der Ehefrau	
Es wird hiermit bescheinigt, daß der Inhaber die durch das obenstehende Lichtbild dargestellte Person ist und die darunter befindliche Unterschrift eigenhändig vollzogen hat.			
den 11. August 1948 			
PERSONENBESCHREIBUNG			
Beruf	Ehefrau		
Geburtsort	Breslau		
Geburtsort	15.7.1914		
Wohnort	S. Paulo		
Gestalt	mittel		
Gesicht	ruhm.		
Farbe der Augen	braun		
Farbe des Haares	schwarz		
Besond. Kennzeichen	keine		
KINDER			
Name		Alter	Geschlecht

FOLHA DE PASSAPORTE DE WB

se perder, mas também se encontrar e ter acesso ao outro.

Gostaria de ler para vocês as primeiras linhas deste texto, *Schränke*, numa tradução ligeiramente modificada:

“O primeiro armário que se abriu por minha vontade foi a cômoda. Bastava-me puxar o puxador, e a porta, impelida pela mola, se soltava do fecho. Lá dentro ficava guardada minha roupa. Mas entre todas as minhas camisas, calças, coletes, que deviam estar ali e dos quais não sei mais, havia algo que não se perdeu e que fazia minha ida a este armário parecer sempre uma aventura atraente. Era preciso abrir caminho até os cantos mais recônditos; então deparava com minhas meias que ali jaziam amontadas, enroladas e dobradas na maneira tradicional, de sorte que cada par tinha o aspecto de um bolso. Nada superava o prazer de mergulhar a mão em seu interior tão profundamente quanto possível. E não apenas pelo calor da lã. Era ‘o trazido junto’

(‘das Mitgebrachte’), enrolado naquele interior que eu sentia na minha mão e que, desse modo, me atraía para aquela profundidade. Quando encerrava no punho e confirmava, tanto quanto possível, a posse daquela massa suave e lanosa, começava então a segunda etapa da brincadeira que trazia a empolgante revelação. Pois agora me punha a desembulhar ‘o trazido junto’ de seu bolso de lã. Eu o puxava cada vez mais próximo de mim até que se consumasse o espantoso: ‘o trazido junto’ tinha sido totalmente extraído do seu bolso, porém este último não estava mais. Não me cansava de provar aquela verdade enigmática: que a forma e o conteúdo, o envoltório e o envolvido, ‘o trazido junto’ e o bolso, eram uma única coisa - e, sem dúvida, uma terceira: aquela meia em que ambos haviam se convertido” (1).

Mais tarde, no mesmo texto, Benjamin fala de um outro armário e dos seus fascinantes segredos: o armário de livros proibidos

¹ Obras Escolhidas II, São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 122. No original alemão: “Der erste Schrank, der aufging, wann ich wollte, war die Kommode. Ich halte nur am Knopf zu ziehen, so schnappte die Tür aus ihrem Schlosse mir entgegen. Drinnen lag meine Wäsche aufbewahrt. Unter all meinen Hemden, Hosen, Leibchen, die dort gelegen haben müssen und von denen ich nichts mehr weis, war aber etwas, das sich nicht verloren hat und mir den Zugang zu diesem Schranke stets von neuem lockend und abenteuerlich erschiene. Ich musste mir Bahn bis in den hinteren Winkel machen, dann stieß ich auf meine Strümpfe, welche da gehäuft und in jener althergebrachter Art, gerollt und eingeschlagen, ruhten, so dass jedes Paar das Aussehen einer kleinen Tasche hatte. Nichts ging mir über das Vergnügen, meine Hand so tief wie möglich in ihr Inneres zu versenken. Und nicht nur ihrer wolgigen Wärme wegen. Es war ‘das Mitgebrachte’, das ich immer im eingerollten Innern in der Hand hielt und das mich derart in die Tiefe zog. Wenn ich es mit der Faust umspannt und

mich nach Kräften in dem Besitz der weichen, wollenen Masse bestätigt hatte, fing der zweite Teil des Spiels an, der die atemraubende Enthüllung brachte. Denn nun ging ich daran, 'das Mitgebrachte' aus seiner wollenen Tasche auszuwickeln. Ich zog es immer näher an mich heran, bis das Bestürzende vollzogen war: 'das Mitgebrachte' seiner Tasche ganz entwunden, jedoch sie selbst nicht mehr vorhanden war: Nicht oft genug konnte ich so die Probe auf jene rätselhafte Wahrheit machen: dass Form und Inhalt, Hülle und Verhülltes, 'das Mitgebrachte' und die Tasche eines waren. Eines - und zwar ein Drittes: jener Strumpf, in den sie beide sich verwandelt hatten' (Ges. Schr. IV-1, pp. 283-4).

2 Obras Escolhidas I, São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 39. No original alemão: "Die Ähnlichkeit des Einen mit dem Andern, mit der wir rechnen, die im Wachen uns beschäftigt, umspielt nur die tiefere der Traumwelt, in der, was vorgeht, nie identisch, sondern ähnlich: sich selber undurchschaubar ähnlich, auftaucht. Kinder kennen ein Wahrzeichen dieser Welt, den Strumpf, der die Struktur der Traumwelt hat, wenn er im Wäschekasten, eingerollt, 'Tasche' und 'Mitgebrachtes' zugleich ist. Und wie sie selbst sich nicht erstätigen können, dies beides: Tasche und was drin liegt, mit einem Griff in etwas Drittes zu verwandeln: in den Strumpf, so war Proust unersättlich, die Attrappe, das Ich, mit einem Griff zu entleeren, um immer wieder jenes Dritte: das Bild, das seine Neugier, nein sein Heimweh stillte, einzubringen" (Ges. Schr. II-1, S. 314).

dos, porém nunca fechado à chave. O texto termina com a evocação das gavetas do quarto de criança, primeiros lugares onde se desdobra a paixão do colecionador. A relação da mão infantil à meia prefigura, portanto, a relação do adulto aos livros e aos objetos colecionados, a relação à cultura. A descrição desta brincadeira cotidiana é também a descrição exemplar de uma iniciação sensível - e erótica - ao mundo da cultura, em particular ao mundo da *tradição*, daquilo que é trazido junto, transmitido de geração em geração no seu invólucro precioso (o tradutor brasileiro J. C. Martins Barbosa tinha até traduzido, de maneira apressada, "*das Mitgebrachte*" por "a tradição"). É uma relação de fascínio mas também de subversão crítica. A criança não descobre um segredo inefável dentro das meias e dos livros mas, muito mais, o avesso inseparável da superfície. O seu desejo não diz respeito a uma verdade escondida mas sim a este movimento de mútua transformação e aniquilação que o gesto de desfazer e refazer a meia-bolso efetua. Há, portanto, aqui, uma crítica bem-humorada mas contundente à separação tão freqüente entre conteúdo e forma, interior e exterior, verdade e aparência. Esta partilha faz geralmente do "conteúdo" algo de profundo e de escondido sob uma forma indiferente; a forma é desvalorizada como superficial ao mesmo tempo que se reserva o acesso à verdade a poucos iniciados. Assim se garante uma idéia de cultura pretensamente profunda e, seguramente, antidemocrática. A mão infantil que desmancha a meia-bolso para, em seguida, experimentar a sua recomposição segue o mesmo impulso crítico que guiará, mais tarde, as análises benjaminianas da cultura. Penetra dentro da meia ou do livro, com cuidado mas sem respeito exagerado, não para descobrir uma mensagem misteriosa e sagrada, mas para experimentar, para tocar de perto, para seguir com o dedo os contornos desta arquitetura íntima que une o fora e o dentro, o som e o sentido, o significativo e o significado (Benjamin dizia também, no ensaio sobre *As Afinidades Eletivas* de Goethe, o *Sachgehalt* e o *Wahrheitsgehalt*, o teor "coisal" e o teor de verdade).

É esta arquitetura, esta estrutura específica que constitui a obra na sua unidade e unicidade, que a torna essencial e verdadeira. Mas esta verdade não repousa, repito, numa substância tão suprema como secreta, sempre idêntica a si mesma. Remete muito mais à experiência do vazio e da ausência

que testemunha o espanto do menino, ao desmanchar a meia-bolso, tão suavemente plena e definitivamente vazia. Se houvesse, dentro da meia, algo que a preenchesse realmente, não haveria possibilidade da brincadeira, não haveria este gesto de desfazer e refazer, esta experiência de destruição e de restituição que marca todo pensamento de Benjamin. Dito em outras palavras, sem a presença do vazio, sem a presença da ausência, não poderia haver este jogo da significação que constitui a cultura.

Ora, a mesma metáfora aparece também no belíssimo ensaio de Benjamin sobre Proust. Ela ilustra aqui a relação entre tempo, subjetividade e imagem, relação constitutiva da *recherche* proustiana e, igualmente, da filosofia da história benjaminiana. Cito rapidamente:

"A semelhança entre dois seres, a que estamos habituados e com que nos confrontamos em estado de vigília, é apenas um reflexo impreciso da semelhança mais profunda que reina no mundo dos sonhos, em que os acontecimentos não são nunca idênticos, mas semelhantes, impenetravelmente semelhantes a si mesmos. As crianças conhecem um indício (*Wahrzeichen*) desse mundo, a meia, que tem a estrutura do mundo dos sonhos, quando está enrolada, na gaveta de roupas, e é ao mesmo tempo 'bolsa' ('bolso') e 'conteúdo' ('das Mitgebrachte', o 'trazido junto'). E, assim como as crianças não se cansam de transformar, com um só gesto, a bolsa (o bolso) e o que está dentro dela (dele), numa terceira coisa - a meia -, assim também Proust não se cansava de esvaziar com um só gesto a armadilha (*die Attrappe*), o Eu, para evocar sempre de novo o terceiro elemento: a imagem, que saciava sua curiosidade, ou melhor, sua nostalgia" (2).

Proust não procura, segundo a interpretação benjaminiana, uma definição psicológica da própria identidade, mas destrói as falsas profundidades do eu, num gesto análogo ao da criança. Não há mais este ego pleno que ocupa todos os lugares disponíveis da enunciação. A voz narrativa da *recherche* não se reduz a uma única identidade totalizante mas é constituída por uma pluralidade de eus esfacelados. Agora, Proust não desfaz a identidade do eu para aniquilá-lo, mas, muito mais, para reencon-



trar e talvez redimir o sujeito na sua relação constitutiva com a linguagem e com o tempo. É justamente pelas frestas e pelos intervalos deste texto ao mesmo tempo esburacado e denso que pode surgir o passado no presente como surge o sonho na vigília e, poderíamos acrescentar, o inconsciente na fala. Benjamin insiste no “culto apaixonado das semelhanças” em Proust e ressalta que a busca das semelhanças não deve ser confundida com a procura da identidade. Se pode haver uma salvação do passado no e pelo presente, é porque o passado nunca volta como era, na repetição de um pseudo-idêntico. Ao ressurgir no presente, ele se mostra como sendo, ao mesmo tempo, irremediavelmente perdido enquanto passado, mas também como transformado por este seu ressurgir: o passado é outro e, no entanto, semelhante a si mesmo. Por isso a sua imagem não é simples cópia, reprodução do mesmo. É uma imagem dialética,

como a chama Benjamin. Dialética porque junta o passado e o presente numa intensidade temporal diferente de ambos; dialética também porque o passado, neste seu ressurgir, não é repetição de si mesmo; tampouco pode o presente, nesta relação de interpelação pelo passado, continuar igual a si mesmo. Ambos continuam a ser passado e presente mas, no entanto, diferentes de si mesmos na imagem fugitiva que, ao reuni-los, indica a possibilidade da sua redenção.

Feliz não-coincidência consigo mesmo que jazia nas meias infantis enroladas na gaveta, e que, agora, também designa a figura benjaminiana da redenção, seja na história individual do sujeito, cujo paradigma é a narração proustiana, seja na história que nos é comum, se soubermos não fechar o presente ao apelo do passado, se soubermos, nas famosas palavras das *Teses*, deixar aberta a pequena porta pela qual poderia entrar o Messias.

WB EM IBIZA