



Por que o moderno envelhece tão rápido?

CONCEPÇÃO DA MODERNIDADE EM WALTER BENJAMIN

SÉRGIO PAULO ROUANET



BERND WITTE



nicialmente, tentarei aproximar-me desta questão do lado histórico, pois se trata de uma questão histórica. Mas, no final, gostaria também de tratar dos aspectos de atualidade desta questão, na medida em que estes aspectos me sejam acessíveis, tanto na Europa quanto, talvez, no Brasil.

Tratarei de cinco pontos. O primeiro ponto é sobretudo histórico, já que me referirei à formação do conceito de modernidade literária em Baudelaire. No segundo ponto falarei a respeito da impossibilidade de produtividade e, conseqüentemente, da destruição do sujeito na modernidade. O terceiro ponto trata da modernidade como antigüidade artificial. O quarto, da modernidade como drama, sendo que aqui deverei tratar das ambivalências da modernidade. Finalmente, no quinto ponto, com o qual pretendo chegar à atualidade, deverei falar sobre o pós-moderno, um tema que se apresenta como bem próximo quando nos perguntamos “por que o moderno envelhece tão rapidamente”.

1) *Em primeiro lugar, portanto, a radicalização da questão.*

Acho que todos nós pudemos verificar que estas sete questões que nos foram colocadas são extremamente frutíferas, e que foram colocadas de tal maneira que, por assim dizer, as centelhas saltaram tanto na mesa como no plenário. No caso desta última questão, sobre “por que o moderno envelhece tão rapidamente”, devo dizer que, embora se trate também de uma pergunta formulada corretamente, ela não o foi com suficiente radicalismo. E não o foi porque no conceito de moderno já está contido dialeticamente o conceito do envelhecimento.

Pode-se dizer que, justamente por esse motivo, o que é moderno hoje estará envelhecido ou fora de moda amanhã. Por isso os teóricos da modernidade criaram este conceito em analogia ao conceito de moda, e o primeiro que o fez foi Baudelaire. Ele é o inventor da palavra e da coisa, *la modernité*. Baudelaire estava consciente desse fato. Existe um ensaio seu, intitulado *Les Peintres de la Vie Moderne*, do qual gostaria de citar uma frase, que diz: “*Il cherche ce quelque*

chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire” (1). Aqui fica claro que Baudelaire sabe que está usando a palavra pela primeira vez, pois diz que não há nada melhor do que esta palavra “modernidade” para exprimir aquilo que estou querendo exprimir, a saber, esta eterna volatilização dos fenômenos.

Benjamin transfere esta palavra para o alemão, onde a palavra *Moderne* significava inicialmente algo totalmente diferente. Acho que é necessário ver também este aspecto: quando em alemão se fala em *Moderne*, trata-se na verdade do moderno nas artes, por volta da virada do século, do *Jugendstil*, ou seja, da arte, da literatura que se insurge contra o realismo do século XIX. Benjamin é, por seu lado, quem introduz no uso da língua alemã o conceito de modernidade, tal como foi criado por Baudelaire.

Ao mesmo tempo, porém, Benjamin radicaliza o conceito. Em Baudelaire, a *modernité* não é mais do que uma ampliação do conceito tradicional de arte. Esta palavra deve dar expressão à idéia de que também o que há de volátil, o fenômeno cotidiano, deve ser incluído na arte. É isso que Baudelaire denomina de *modernité*. A respeito disso, quero citar mais uma frase de Baudelaire, no mesmo ensaio já citado: “*La modernité c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art; dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable*” (2). Portanto, Baudelaire se atém ainda às leis da arte autônoma. Para ele, ainda existe algo de eterno, imutável, sendo uma metade a arte, e a outra metade é justamente o que há de fugidivo, de novo.

Enquanto Baudelaire se atém, ainda, a estas leis eternas, Benjamin pensa a arte na modernidade radicalmente, atendo-se às ordens da moda. A única lei que continua válida para Benjamin é a de que sempre e a qualquer preço é necessário o novo, que por sua vez se torna antiquado, com a mesma velocidade. Entendido desta forma, o conceito de modernidade é limítrofe, é um conceito-limiar, dentro do qual está fixado, antes de mais nada, o fato de que não existe uma substância do belo e de que não existe quaisquer leis de validade geral nem quaisquer valores eternos do estético.

BERNAD WITTE é professor da Universidade de Aachen (Alemanha).

Tradução de George Bernard Sperber

Até aqui vai o meu primeiro ponto, ao qual quero acrescentar apenas uma breve observação metodológica, para chamar a sua atenção sobre a maneira dialética-ambivalente com que Benjamin argumenta neste caso. Pois, embora com seu conceito de modernidade ele negue e esvazie a arte enquanto tal - se considerarmos a modernidade da maneira como ele a vê, em verdade não existe mais arte -, ele não deixa de se servir da arte, em primeira linha, de Baudelaire, mas também das representações plásticas, como por exemplo das imagens parisienses de Meyron, para chegar a este resultado. Poder-se-ia dizer que o seu comentário dos poemas de Baudelaire radicaliza aquilo que já está em cerne nesses mesmos poemas. Referindo-nos a nós mesmos, poderíamos dizer de outra maneira que Benjamin ainda tem diante de si uma arte substancial, a de Baudelaire, da qual ele pode se distanciar negativamente na sua reflexão sobre a modernidade. Nós, neste caso, encontramos-nos numa situação diferente. Para nós, por assim dizer, o ponto da negação de Benjamin é o ponto de partida, do qual precisamos nos afastar.

2) *A impossibilidade da produtividade na modernidade, ou o suicídio do sujeito.*

Aqui, me referirei sobretudo ao capítulo "A Modernidade" no livro de Benjamin sobre Baudelaire, em que Benjamin descreve Baudelaire como o poeta despossuído, que se apresenta semelhante ao lumpesinato. O que é importante para Benjamin, neste contexto, é que o poeta é alguém que não quer trabalhar. Ele descreve com luxo de detalhes o fato de Baudelaire ter apagado os traços de seu trabalho no poema, assim como descreve que no seu escritório não se podia encontrar nada que aludisse ao trabalho poético. Ele interpreta estes fatos como signos externos do fato de Baudelaire se ter insurgido contra a categoria central da burguesia, a saber, o trabalho. O trabalho é o centro da vida para o burguês, diz Benjamin, ou, em outras palavras, o burguês confere em sua fantasia "uma força criativa sobrenatural ao trabalho". O poeta se vê no papel do antiburguês. Ele prova a possibilidade de existir produção sem trabalho.

Um segundo elemento que Benjamin consegue ler na figura do poeta Baudelaire é o de que o poeta da modernidade é um herói, e ele usa a palavra *Heros*, ou seja, um

herói da Antigüidade. E isso significa, para Benjamin, que o herói antigo que o poeta é a todo instante corre perigo de morte - por assim dizer, até o ponto extremo do suicídio. Em Benjamin podemos ler que "a modernidade tem que estar sob o signo do suicídio". Esta frase que, evidentemente, também é interpretável biograficamente (e eu abro mão de fazê-lo), esta frase tem uma coerência sistemática, a saber, ela alude como signo para o fato de que é impossível que o ser humano se torne criativamente ativo na modernidade. "As resistências que a modernidade opõe ao *élan* produtivo natural do homem estão em discordância com as suas forças" - também isto é uma citação de Benjamin. A produção da mente ou do espírito, a produção cultural, poder-se-ia dizer, tem como meta a efetividade e, com isso, a durabilidade. Mas efetividade e durabilidade são impossibilitadas pelo princípio da modernidade. Pois o que acaba de ser criado é imediatamente algo envelhecido e é vítima do desprezo e do esquecimento.

Por outro lado, porém, na Idade Moderna o sujeito se define justamente a partir de sua força produtiva. O que é um ser humano? Um ser humano é, segundo a resposta da antropologia moderna, influenciada pela estética do gênio, um ser que, a partir de si próprio, pode produzir algo. Esta condição fundamental da autoconsciência humana na Idade Moderna é revogada pelas características da modernidade. Por isso, a sua auto-extinção deve ser entendida enquanto signo, como alegoria da compreensão da própria impossibilidade. Todos sabemos que Benjamin acompanhou esta noção, na prática, até seu último extremo.

Benjamin elabora ainda mais o modelo do poeta visto como herói. Ele apresenta o poeta como apache, quer dizer, como rufião. "Apache" é uma palavra que estava na moda nos anos 20 e que denominava o rufião. Um outro papel em que se vê o poeta, nos poemas de Baudelaire, é o de catador de trapos. Contudo, o poeta é sempre descrito como marginal, como alguém que se ocupa das coisas somente e apenas quando elas caíram fora do seu contexto funcional. Isto se torna especialmente claro no símile do poeta e do catador de trapos. Como tal, ele é alguém que está à margem da sociedade burguesa, alguém que se ocupa com as coisas que estão à margem das concatenações funcionais da sociedade burguesa.

A ligação mais profunda entre o herói da Antigüidade e o poeta consiste em que a

¹ "Ele procura aquele objeto qualquer que nos será permitido chamar de modernidade; porque não se apresenta palavra melhor para exprimir a idéia em questão. Trata-se, para ele, de isolar da moda aquilo que ela pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório."

² "A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável."

luta de ambos está fadada, desde seu início, ao fracasso. Ambos estão predestinados à perdição. Na modernidade, porém, esta perdição carece da dignidade metafísica que distinguia o herói da Antigüidade. A sua perdição é tão certa quanto absurda. Nisso o poeta, como herói da modernidade, é o modelo e a encarnação daquilo que será também o destino das massas humanas nas grandes cidades, ou seja, uma morte sem sentido.

3) A modernidade como antigüidade artificial.

Benjamin lê a modernidade como antigüidade. É um velho *topos*, este, que contrapõe modernidade e antigüidade. Já apareceu no século XVI, na *Querelle des Anciens et Modernes*. Hans Robert Jauss escreveu longos ensaios a este respeito e eu não entrarei em pormenores a respeito. Só quero constatar, aqui, que também Baudelaire, no texto já citado, estabelece esta contraposição entre modernidade e antigüidade. Diz Baudelaire: “*En un mot, pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite*” (3). Portanto, Baudelaire já constata que a modernidade se torna antigüidade na medida em que entra em contato com a morte.

Isso é explicitado mais amplamente por Benjamin. Antes disso, porém, é necessário verificar que, quando Benjamin acredita que a modernidade pode ser lida como antigüidade, há outra coisa sendo implicada. Para ele isso também significa que a modernidade pode ser lida como texto canônico, como texto sacro. Ou seja, que a função de modelo que a antigüidade tinha é dissolvida e, por assim dizer, recai na modernidade.

A pergunta que se coloca é a seguinte: “Como é que isso é possível?” Para responder a essa pergunta Benjamin se refere sobretudo às *Flores do Mal*, de Baudelaire, pois aqui, segundo sua análise, Paris se apresenta sob o signo da decadência. À guisa de digressão quero dizer que é claro que isso também poderia ser visto de maneira diferente. A interpretação que Benjamin faz das *Flores do Mal* é extremamente subjetiva. As imagens da cidade, tal como são desenhadas nas *Flores do Mal*, devem ser entendidas, segundo Benjamin diz no seu capítulo “A Modernidade”, “como uma espécie de mimesis da morte”. “Aquilo em que a

modernidade se aparenta final e mais intimamente com a antigüidade é esta caducidade.” E caducidade é, naturalmente, uma outra palavra para morte.

Isso, portanto, é colocado de antemão, em primeira instância pela poesia de Baudelaire. Mas nesse ponto inicia-se a teoria própria de Benjamin, com a qual vai para muito além do objeto de que ele trata, isto é, Baudelaire. A esse respeito quero citar e comentar algumas frases da obra sobre as galerias, porque elas concernem exatamente a esta questão.

Estas frases são as seguintes: “Na medida em que o valor de uso das coisas fenece, as alienadas são esvaziadas e atraem significados enquanto cifras. Delas se apropria a subjetividade, na medida em que nelas introduz intenções de desejo e temor”. Temos, aqui, novamente o velho modelo do alegorista, que é transferido para o poeta moderno em geral. “Pelo fato de as coisas findas responderem pelas imagens das intenções subjetivas, estas se apresentam como não pertencendo ao passado, como eternas.” Isso significa: a modernidade como antigüidade. “Imagens dialéticas são constelações entre coisas alienadas e significações decadentes, que se detêm no instante da indiferença da morte e do significado. Enquanto as coisas são despertadas na aparência para parecerem novíssimas, a morte transforma as significações em antiqüíssimas. Não fazer estas reflexões é necessário considerar que durante o século XIX a quantidade de objetos esvaziados aumenta em quantidade e ritmo nunca antes conhecidos, pois o progresso tecnológico tira de circulação cada vez mais objetos de uso.”

Até aqui vai essa citação mais extensa. Mas acho que ela constitui o centro do contexto a ser tratado aqui. Aliás, essa citação também contém uma certa ironia, na medida em que, nesse trecho, Benjamin cita uma carta de Adorno, a qual passa a comentar. Portanto, o que os senhores acabaram de ouvir é, em parte, Adorno, que novamente responde a Benjamin. Trata-se do contexto de uma discussão bastante complicada, na qual não quero entrar. Apenas quero comentar brevemente o conteúdo objetivo destas frases. Pois nelas se demonstra até que ponto Benjamin é mais radical e vai além de Baudelaire. Nos tempos antigos, poderia ser dito, o fenecer das coisas e, com ele, a possibilidade de empregá-las como signos em contextos alegóricos, era produ-

3*Em uma palavra, para que toda modernidade seja digna de se tornar antigüidade, é necessário que a beleza misteriosa que a vida humana nela coloca involuntariamente lhe tenha sido extraída.*

zido mediante processos lentos, como que naturais, ou por catástrofes da natureza. A antigüidade torna-se antigüidade de duas formas: seja por morrer aos poucos, seja por ser enterrada por uma catástrofe natural, e o exemplo mais conhecido disso é naturalmente o de Pompéia e Herculano, soterradas por um monte de cinzas.

O que, ao meu entender, Benjamin pretende dizer é que a modernidade se caracteriza pelo fato de não mais deixar o envelhecimento e a morte aos cuidados dos processos naturais, mas de colaborar no seu planejamento e encenação. Este é o processo básico que se impôs durante a industrialização e que também foi transferido para o campo da cultura: as coisas não têm mais tempo de envelhecer. (Nesta medida, a questão não foi colocada com suficiente radicalismo.) As coisas não têm mais tempo suficiente para envelhecer, mas são produzidas de tal modo que são velhas desde o início e devem ser substituídas por coisas novas. Neste sentido, os objetos do século XIX, tal como estão espalhados e são apreendidos arquitetonicamente nas galerias, são concebidos de antemão como alegorizáveis e, portanto, como objetos passíveis de serem salvos.

O envelhecimento, se quisermos guardar esta palavra, deve ser entendido como a morte das coisas e dos valores culturais, co-produzida desde o início. Com isso, porém, entramos num contexto inteiramente novo, que vai para muito além do que Baudelaire dissera de início. Para resumir, gostaria de dizer que, para Benjamin, a antigüidade, neste confronto com a modernidade, não é mais entendida como um modelo que dita normas, mas como o mundo dos homens, sucumbido e marcado pela morte. A diferença fundamental é a seguinte: a antigüidade histórica transformou-se em tal devido a processos ou catástrofes naturais; na modernidade o processo de perecimento está incluído no processo de produção, ou seja, na forma da produção material. A novidade reside justamente nesta noção; ela é, por assim dizer, a componente materialista da teoria benjaminiana da modernidade.

4) *A ambivalência da modernidade.*

Com essa expressão quero dizer que o conceito de modernidade encerra um paradoxo. Sergio Rouanet salientou expressamente, em sua exposição, que com Benjamin todos os fenômenos assumem este ca-

ráter ambivalente, o caráter simultâneo de utopia e de mito, de promessa e de infernalidade. Dessa maneira poder-se-ia dizer que a modernidade é a síntese conceitual de todos estes fenômenos do século XIX. Nela estão expressos simultaneamente o positivo e o negativo. A modernidade é o inferno - esta frase de Benjamin já foi citada aqui repetidas vezes - mas enquanto tal é simultaneamente apocalíptica. Quer dizer que, por ser tão abjeta, por ser vista de forma tão negativa, ela é vista por Benjamin como tendo a maior proximidade possível com a salvação. Ela é indício de salvação futura.

Também a respeito deste aspecto gostaria de citar algumas frases do fascículo N da obra sobre as galerias. Numa delas, Benjamin fala da felicidade, a qual, para ele, serve sempre para definir simultaneamente salvação ou fim da história: "A felicidade

CAPA DA EDIÇÃO ORIGINAL DE ORIGEM DO DRAMA BARROCO ALEMAO, DE WB

Banco de dados



só é imaginável para nós no ar que respiramos, entre os homens com quem convivemos”. Esta é uma frase muito típica de Benjamin. Ela começa com uma observação muito singela, tirada, como quem diz, da vida cotidiana: só podemos imaginar a felicidade como algo que nós mesmos já vivenciamos. Para nós, não há felicidade no passado. “Em outras palavras, com a noção da felicidade vibra em nós a imagem da salvação - e é isso o que nos ensina aquele peculiar estado de coisas. Esta felicidade está embasada justamente no desconsolo e justamente no abandono que foram os nossos. Nossa vida é, dito de outra forma, um músculo que tem força suficiente para contrair todo o tempo histórico; ou, ainda de outra forma, a concepção legítima do tempo histórico descansa integralmente na imagem da salvação.” Em correlação com essa citação poderíamos dizer que a modernidade, enquanto tempo mais próximo da salvação, é messiânica ou se defronta com a salvação porque destrói *a priori* o contexto natural que representa o inferno.

Aqui ocorre uma inversão do esquema habitual do decurso da história, a qual sempre imaginamos como algo que corre em direção a uma meta. Esta noção está muito evidentemente marcada pela escatologia cristã. A noção de história, em Benjamin, à qual eu me refiro, é muito mais marcada pelo conceito judaico do tempo, dentro do qual a salvação pelo Messias pode irromper a qualquer momento, a qualquer instante e em qualquer tempo. Neste contexto torna-se plausível que o estágio mais abjeto, o estágio da modernidade, possa ser simultaneamente o mais próximo da salvação, porque ele co-produz de imediato a antinatureza, a mímesis da morte. Isso tanto no nível da produção de bens, como também no nível material da produção de casas, carros, aparelhos de TV. Todos nós estamos familiarizados com o fato desses objetos serem como que natimortos que, enquanto mercadoria produzida em massa, são concebidos como descartáveis. Só que isso é válido também no nível da produção cultural. Na medida em que também aqui as obras caem fora do seu contexto funcional no momento de sua produção, elas ganham condições de admitir significação enquanto signos.

A falta da natureza e da ingenuidade, que Benjamin constata na poesia de Baudelaire, mas não em sua teoria, é o motivo teórico de sua própria redefinição

da modernidade. Também por esse motivo, por exemplo, a lésbica é, para Benjamin, a verdadeira heroína da modernidade - fato que só quero mencionar, mas não interpretar. Com isso voltamos às questões de que tratamos ontem à noite, a saber, que Benjamin também era um marginal no campo sexual, coisa que pode ser confirmada repetidas vezes. Também aqui ele retoma motivos baudelairianos. Mas por que a lésbica é a heroína da modernidade, como diz Benjamin em seu livro sobre Baudelaire? Porque, na figura da lésbica, a mulher, que em geral é vista como a encarnação e a guardiã da vida natural, se me for permitida essa expressão, aparece inserida num contexto antinatural, num contexto contrário à natureza.

Neste contexto, Benjamin cita uma lésbica francesa do século XIX - ele costumava desencavar esse tipo de trechos obscuros -, uma certa Claire Demar, que proclama: “Chega de maternidade! Chega das leis do sangue!”. E é justamente disso que se trata na modernidade, da luta contra a maternidade, da luta contra as leis do sangue, na medida em que é nelas que a vida natural encontra a sua plenitude.

O momento da morte, inserido no processo de produção da modernidade, torna-se uma época de antinatureza, o que se exprime na arte moderna pelo fato de nela as coisas se tornarem alegorias. Benjamin mostra isso, por exemplo, nos quadros de Meyron, que representou Paris como uma cidade dos mortos, o que é visto por Benjamin como um exemplo típico da superposição de antiguidade e modernidade na alegoria. Aqui é necessário se perguntar: o que é que as coisas representam alegoricamente na modernidade? E a única resposta possível é: elas se tornam signos alegóricos da caducidade e mortalidade do homem e do mundo e, através disso, da sua necessidade de salvação.

A modernidade se apresenta, portanto, como drama no sentido mais verdadeiro. “A modernidade heróica”, diz Benjamin, “é um drama, no qual o papel de herói está em disponibilidade”. O papel de herói está em disponibilidade porque todos têm que interpretá-lo. Todo homem tornou-se, por assim dizer, um herói neste drama, no qual o mundo, tal qual no drama barroco, está fadado à morte e é, portanto, privado de consolação. Mas, ao mesmo tempo, o mundo é prenhe de significado e portanto, passível de salvação.

5) *O último ponto consiste na seguinte questão: encontramos-nos ainda na modernidade ou já estamos em pleno pós-moderno?*

No processo de envelhecimento da modernidade, na caducidade e mortalidade nela institucionalizadas e que são simultaneamente a sua antinatureza, o niilismo da história faz o seu auto-retrato. Esse niilismo, que foi formulado pela primeira vez por Nietzsche em seu *Nascimento da Tragédia* como sendo o motivo de toda história, é suportado de forma heróica na modernidade porque ele prenuncia a salvação. Em Nietzsche, essa salvação é vista esteticamente. “O mundo se justifica pelo fato de somente poder ser justificado esteticamente”, diz Nietzsche. Em Benjamin, assim como em Marx - e nisto Benjamin é decididamente marxista -, a avaliação é feita em termos da escatologia, e a total nulidade do mundo mau é visto como signo de sua iminente salvação. Esta espécie de esperança se nutre da experiência das revoluções de 1789, 1848 e 1871. No caso de Benjamin fica perfeitamente claro que ele sempre recorre a este modelo francês de revolução. Nutre-se, porém, também, das expectativas nascidas a partir da revolução de 1917. É bom que se diga que esta época das revoluções européias já chegou ao seu fim na década de 30, a saber, com o triunfo do nacional-socialismo e com os processos stalinistas. Benjamin também via a situação dessa mesma forma. Para nós, esta época chegou definitivamente ao seu fim em 1989, com o descalabro do “socialismo real”, duzentos anos após seu começo.

Penso que chegamos, de fato, ao final da modernidade, na medida em que este modelo de revolução, que durante duzentos anos foi portador da história mundial, hoje não comporta mais nada. Esta esperança numa mudança a partir de uma revolução que trouxesse uma ordem social nova e inteiramente diferente foi enganosa. Com isso, a modernidade envelheceu definitivamente. A revolução de 1989 é apenas uma revolução aparente, na medida em que o velho mau, e com estes termos me refiro claramente ao sistema de livre mercado, triunfou sobre o sistema ainda pior, o stalinismo.

A arte ou os valores espirituais ou culturais não tiveram, aqui, qualquer papel. Como Jean Baudrillard constatou corretamente, a arte foi hoje em dia catapultada

para a esfera da simulação e não tem mais nenhuma influência sobre os processos políticos ou sociais. O desamparo dos escritores na ex-RDA, que foram, a bem dizer, os motores iniciais desta revolução, desta mudança das circunstâncias, este desamparo dos escritores hoje em dia, ante o atual processo de reunificação, mostra isso com toda clareza, segundo me parece. Os vencedores desta revolução são a Siemens e a Deutsche Bank. Eu diria que este é o estágio da modernidade européia hoje, um estágio que, neste sentido, não é mais modernidade, mas pós-modernidade.

Se vocês permitirem, vou tentar fazer algo a que me atrevo com toda espécie de reserva, porque não conheço o país. Vou tentar relacionar as poucas impressões que consegui captar nesta cidade com o conceito de modernidade, com o intuito de perguntar (e, por favor, entendam isto apenas como pergunta) se aqui ainda existe algo assim como o moderno, ou se também o Brasil se encontra na era do pós-moderno. Para tanto, quero partir das impressões que colhi. Vi São Paulo pela primeira vez da janela de meu hotel, e devo dizer que São Paulo parece uma cidade dos mortos, à maneira de Benjamin. De fato isso pode ser dito desta forma porque, vista do alto de um edifício de trinta andares, a cidade se apresenta ao observador como um submundo, como um reino das sombras, no qual os arranha-céus, em sua uniformidade, se apresentam como lápides num cemitério. E quando a gente passeia pela cidade, vê-se logo o inacabado e o que já está decaindo. Do lado do nosso hotel há um edifício alto, no qual a gente não fica sabendo se ainda está em construção ou se já está caindo aos pedaços, se já houve gente que morou nele, ou se ainda está para ser habitado. No momento, quem habita essa construção são os pássaros.

Portanto, é possível fazer aqui observações muito semelhantes às que Benjamin fez a respeito da Paris do século XIX. Mas eu penso que não é mais possível tirar qualquer consolo metafísico a partir destas observações. É a uniformidade do permanentemente uniforme o que ficou cristalizado aqui também enquanto arquitetura. Poder-se-ia dizer que faltam os traços da história, no sentido de algo que confira sentido a isto tudo, no sentido da memória de uma vida bem-sucedida, tal como ainda existe nas cidades européias, sobretudo na Paris que Benjamin conheceu, apesar das

destruições nelas provocadas pela modernidade. Tentar denominar os inexpressivos conglomerados de arranha-céus, ou mesmo as favelas, de ruínas seria um absurdo, porque uma ruína pressupõe uma forma bem-sucedida, cuja existência ela lembra através do modo de sua deficiência. Esta cidade aqui apresenta o rosto inescrutável da vida pululante, no qual nem o mais habilidoso vasculhador de pistas, como Benjamin o era, poderia encontrar qualquer vaticínio de felicidade.

SERGIO PAULO ROUANET

Logicamente, essa pergunta está subordinada a uma pergunta prévia: existe, em Benjamin, uma concepção da modernidade?

Em geral, Benjamin não reflete *sobre* a modernidade, limitando-se a descrever certos aspectos da vida social *dentro* da modernidade.

Assim, ele se refere constantemente às experiências do homem moderno no novo universo urbano. Em parte, essas reflexões se baseiam nos comentários de Baudelaire sobre o "heroísmo moderno". Para o autor das *Fleurs du Mal*, para viver a modernidade é necessária uma constituição heróica. As pressões que a vida moderna impõem ao homem são tais, que a mera sobrevivência exige forças superiores às dos personagens de Homero. Já Balzac tinha comparado um dos seus personagens, um simples caixeiro-viajante, a um gladiador da antiguidade. Nucingen e César Birotteau superam em coragem Ajax e Aquiles. Para Baudelaire, basta ler a *Gazette des Tribunaux* e o *Moniteur* para sentirmos, no destino dos grandes criminosos, o heroísmo que é próprio à nossa época. A modernidade é nosso destino, nosso heroísmo consiste em enfrentar esse destino, como na tragédia antiga, e muitas vezes o suicídio é o último gesto de heroísmo possível ao homem moderno. "As resistências que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural do homem são desproporcionais às suas forças. É compreensível que paralisado, ele se refugie na morte. A modernidade deve estar sob o signo do suicídio... Esse suicídio não é renúncia mas paixão heróica. É a conquista da modernidade na esfera das paixões" (1). O

SERGIO PAULO ROUANET ex-Secretário Nacional da Cultura, é diplomata e ensaísta, autor de, entre outros, *As Razões do Iluminismo* (Companhia das Letras).



O FRANCÉS CHARLES BAUDELAIRE

herói moderno está predestinado ao fracasso. Ele não está previsto pela modernidade, que se revela como sua desgraça, sua má estrela.

Benjamin aceita em parte essa concepção do “herói moderno”: é o homem da cidade grande, duelista da multidão, que anda pela massa dando e recebendo estocadas, dando e recebendo choques. A onipresença das situações de choque introduziu na sensibilidade humana uma alteração qualitativa. O herói da multidão tem mais consciência que memória, é mais capaz de perceber que de lembrar-se, é mais sensível ao descontínuo da vivência que à continuidade da experiência. O órgão da vivência é a percepção, capaz de interceptar choques, enquanto o órgão da experiência é a memória; no mundo moderno todas as energias psíquicas têm que se concentrar na consciência imediata, para interceptar os choques da vida cotidiana, o que envolve o empobrecimento de outras instâncias, como a memória, e com isso o “herói moderno” perde todo contato com a tradição, transformando-se numa vítima da amnésia (2).

É nessa experiência do choque que Benjamin baseia em grande parte sua descrição da estética moderna. É o caso do cinema: o filme é a forma de arte correspondente à estrutura choqui-forme do mundo contemporâneo. “Nisso consiste o efeito de choque do filme, que como todo efeito de choque tem que ser interceptado por uma concentração mais intensa da consciência... O cinema é a forma de arte correspondente ao perigo de vida, cada vez mais ameaçador, que o homem de hoje precisa enfrentar”(3). É o caso, em geral, da arte moderna, uma arte pós-aurática. O fim da aura é um subproduto das técnicas modernas de reprodução, que destruíram a distância (*Entfernung*) e o caráter único (*Einmaligkeit*) das obras. Mas é também um fenômeno social, e não somente tecnológico: a obra não-aurática se funda justamente no novo tipo de percepção do homem moderno, voltado para a vida presente, para a proteção contra os riscos da cidade grande, para a vivência, para a proximidade.

O declínio da aura se baseia “em duas circunstâncias, que coincidem com a importância crescente das massas na vida de hoje: fazer as coisas se acercarem, humana e espacialmente, é uma preocupação tão apaixonada das massas atuais com sua

tendência a superar a unicidade dos fatos...”(4).

Enfim, Benjamin tenta descrever a estrutura temporal do coletivo no mundo moderno. Por um lado, o mundo moderno está sob o signo do novo. É o novo a serviço do volume de vendas, o novo da mercadoria, da moda, cuja única função é multiplicar o consumo. É a temporalidade descrita por Berman, a de um mundo sempre sujeito ao fluxo, em que nada é durável, em que as cidades se desfazem e refazem, um mundo em que “tudo o que é sólido desmancha-se no ar” (5). A modernidade é o novo que expulsa o antiquado e se define mesmo pelo distanciamento com relação ao antiquado. “Não houve declínio das passagens, mas transformação. De um golpe elas se converteram na fôrma vazia (*Hohlform*) a partir da qual a imagem da modernidade se fundiu. Nelas o século exibiu com arrogância seu passado mais recente” (6). Por outro lado, nada muda nesse mundo em que tudo muda. O mundo moderno tem dentro de si o passado e busca relacionar-se com a antigüidade. “De todas as relações em que a modernidade ingressa, a mais eminente é a relação com a antigüidade... A modernidade designa uma época; designa ao mesmo tempo a força que trabalha nessa época, assimilando-a à antigüidade” (7). Sujeito inexoravelmente à gravitação do velho, o mundo moderno não pode produzir o verdadeiramente novo. Por isso Benjamin pode dizer que “a modernidade contém em seu bojo a antigüidade, como um demônio que a assaltasse durante o sono” (8). O tempo da modernidade é a síntese dos dois tempos: o novo como sempre-igual, o sempre-igual no novo. É o tempo do capitalismo, em que as forças produtivas se renovam no interior de relações de produção inalteráveis. O que deveria ser mantido se perde para sempre - “tudo o que é sólido desmancha-se no ar” - o que deveria transformar-se se conserva. É um mundo em que o novo é sempre arcaico, em que o arcaico aparece com os traços do novo - o tempo do inferno. “Definição da *modernidade* como o novo no contexto do que sempre foi... A *modernidade* como o tempo do inferno. As punições infernais são em cada caso o mais novo que existe nesse domínio. Não é que *sempre a mesma coisa* aconteça, nem se trata, muito menos, do eterno retorno. Trata-se do fato de que o rosto do mundo nunca muda justamente no que é o mais novo, de que esse novo sempre permanece o mesmo, em todos os seus ele-

1 Walter Benjamin, “Das Paris des Second Empire bei Baudelaire”, in *Gesammelte Schriften*, vol. I, Frankfurt, Suhrkamp, 1978, p. 578.

2 W.B., “Ueber einige Motive bei Baudelaire”, in op. cit., p. 612-5.

3 W.B., “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”, in op. cit., p. 503.

4 Idem, *ibidem*, p. 477.

5 Marshall Berman, *All that is Solid Melts into Air*, New York, Simon and Schuster, 1989.

6 W.B., *Das Passagen-Werk*, GW, vol. V, Frankfurt, Suhrkamp, 1982, p. 678.

7 W.B., “Das Paris”..., in op. cit., p. 584.

8 W.B., *Das Passagen-Werk*, p. 470.

mentos. Isso constitui a eternidade do inferno. Determinar a totalidade dos traços em que a *modernidade* se manifesta significaria descrever o inferno” (9).

Por mais sugestivas que sejam essas intuições, elas são justamente isso: intuições. Sentimos falta de uma visão estrutural da modernidade, como ela foi desenvolvida por Weber, uma concepção que não se esgote numa descrição de fenômenos dentro da modernidade mas que tenha como objeto a própria modernidade.

Ora, tenho a impressão de que o *Trabalho das Passagens* contém exatamente a armação desse conceito estrutural de modernidade, e mais ainda: de que ela se constitui através de um diálogo implícito com Weber.

Sabemos que para Weber a modernidade é o produto de processos de racionalização que se desdobraram no Ocidente a partir da Reforma Protestante, e que incluem processos de racionalização cultural e social.

A racionalização cultural levou à diferenciação das esferas de valor (ciência, arte, moral, direito), inicialmente embutidas na religião, e à dessacralização ou desencantamento (*Entzauberung*) da tradição, depurada dos seus elementos míticos.

A racionalização social se manifestou, entre outras esferas, na vida econômica, caracterizada pelo cálculo racional dos custos, pela institucionalização do trabalho assalariado, por uma ideologia intramundana que favorecia o processo de acumulação e pela contínua incorporação da ciência e da técnica ao processo produtivo (10).

Essencial na teoria weberiana da modernização é em primeiro lugar o pressuposto de que existe uma relação inversa entre a esfera mítico-religiosa e a esfera da técnica e da economia. Onde a tradição religiosa permanece hegemônica não há processos cumulativos de desenvolvimento técnico; onde esses processos se desenvolvem, juntamente com o saber empírico que os viabiliza, não há tradição religiosa intacta. Em outras palavras, o progresso econômico e técnico, possibilitado pela *Entzauberung*, é ao mesmo tempo agente da *Entzauberung*, pois cada avanço do conhecimento empírico e da dominação sobre a natureza representa um recuo do universo mítico (11).

Em segundo lugar, Weber vê sem entusiasmo essa dialética da racionalização

econômica e da racionalização cultural. A *Entzauberung*, para ele, levou a uma perda de sentido, *Sinnverlust*, e o progresso técnico-econômico a uma perda de liberdade, *Freiheitsverlust*, a uma configuração social que aprisiona o homem numa “gaiola dura como o aço”, num *stahlhartes Gehäuse* (12), na qual não há mais lugar para os ideais éticos que embalam o berço do capitalismo nascente e que a todos transforma em “especialistas sem inteligência e em hedonistas sem coração” (13).

Em terceiro lugar, Weber recomenda, como resposta a essa modernidade desumanizante, uma ética do *amor fati*. A vida racionalizada é o destino do homem, e temos que ser suficientemente viris para aceitar, sem ilusões políticas ou religiosas, o caráter inelutável desse processo (14).

Cada um desses três pontos contém uma faceta da atitude weberiana com relação à modernidade. O primeiro a descreve, o segundo a avalia e o terceiro propõe uma ética, ou uma política, da modernidade.

Ora, Benjamin se opõe, ponto por ponto, a essas posições weberianas.

Primeiro, ele recusa a descrição, dizendo que a modernidade tal como ela se deu historicamente representa o reino do mito e não o do desencantamento. Em vez de despertar o homem do seu sonho mítico, a modernidade capitalista o mergulhou numa nova mitologia. “O capitalismo foi um fenômeno da natureza que submeteu a Europa a um *Traumtschlaf*, a um sono povoado de sonhos e provocou a reativação das forças míticas” (15). Uma coletividade sujeita a esse sono, acrescenta Benjamin, “não conhece história. Ela recebe o fluxo da história como sempre igual e como sempre novo. Tanto a sensação do novo e do moderno como o eterno retorno do idêntico constituem as formas da história de sonho” (16). Esse sonho coletivo se manifesta em todas as figuras culturais do século XIX: na moda (17), no interior (18), nos cassinos e museus, que Benjamin chama *Traumhauser*, casas de sonho (19), nas passagens (20), e na própria cidade em que se situam todos esses objetos e atividades, na Paris como cidade de sonho, *Traumstadt* (21). Todos esses sonhos emanam do “corpo” do coletivo, de sua base material: a infraestrutura se exprime na consciência coletiva do mesmo modo que as sensações somáticas do indivíduo adormecido se exprimem no conteúdo do sonho (22). As novas técnicas, longe de abolirem o mito,

9 Idem, *ibidem*, pp. 676 e 1010-11.

10 Cf. principalmente Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Tübingen, J. C. Mohr, 1978.

11 “Com cada aumento do racionalismo da ciência empírica a religião é crescentemente expulsa do reino do racional e relegada ao irracional, transformando-se em geral na esfera irracional ou anti-racional das forças superpessoais.” Max Weber, *op. cit.*, vol. 1, p. 564.

12 Idem, *ibidem*, p. 203.

13 Idem, *ibidem*, p. 204.

14 “O que é tão difícil ao homem moderno e principalmente às novas gerações é estar à altura de enfrentar esse cotidiano... É uma fraqueza não poder olhar de frente o destino de nossa época... É destino de nosso tempo, com os processos de racionalização e intelectualização que lhe são próprios, se sobretudo com os processos de desencantamento, que justamente os valores últimos e mais sublimes recuem do espaço público... Deve-se dizer a quem não puder suportar masculinamente esse destino do tempo, que regresse... aos braços compassivos e largamente abertos das antigas igrejas.” Max Weber, “Wissenschaft als Beruf”, in *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre*, Tübingen, J. C. B. Mohr, 1985, pp. 605 e 612.

15 W. B., *Das Passagen-Werk*, p. 494.

16 Idem, *ibidem*, pp. 678-9.

17 Idem, *ibidem*, p. 680.

18 Idem, *ibidem*, p. 286.

19 Idem, *ibidem*, pp. 511-23.

20 Idem, *ibidem*, p. 272.

21 Idem, *ibidem*, p. 517.

22 Idem, *ibidem*, p. 495.



formam também um sonho, geram os seus próprios mitos, como a arquitetura de ferro que imita igrejas góticas: também a técnica é *traumbefangene*, prisioneira do sonho (23). Em outras palavras, o progresso técnico e econômico não marcha, como para Weber, na mesma direção que o progresso cultural. Não há mais uma relação inversa entre mito e modernidade técnico-econômica. Esta não gera nenhuma *Entzauberung*, mas engendra fantasmagorias *sui generis*, sujeitas à temporalidade do mito, à do sempre igual. Em conseqüência, a modernidade não somente não significa o fim da magia como significa a radicalização do universo mágico.

Segundo, Benjamin recusa a avaliação, distanciando-se assim do pessimismo de Weber. Se Benjamin rejeita o progresso como ideologia, como fundamento de uma filosofia da história baseada num tempo vazio e homogêneo (24), ele não partilha com Weber a visão neoconservadora que vê com pessimismo a racionalização cultural e a socioeconômica. É preciso nesse ponto distinguir energeticamente a posição benjaminiana da sustentada por Adorno e Horkheimer, que como mostrou Habermas (25) aceitaram *in toto* o diagnóstico sombrio de Weber sobre os processos de modernização.

Benjamin advoga sem reservas a racionalização cultural, o desencantamento do mundo pela dissolução do universo mítico. Na batalha iluminista entre a razão e o mito, ele se coloca sem ambigüidade do lado da primeira. É necessário “avançar com o machado agudo da razão, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda, para não sucumbir ao horror que avança das profundezas da floresta virgem. A razão deve tornar transitáveis todos os terrenos, limpando-os dos arbustos da deência e do mito” (26). Mas o objetivo não é destruir a floresta, e sim abrir caminhos, instaurando uma nova relação com a natureza. É por isso que o desencantamento não significa em si mesmo nenhuma “perda de sentido”. A metáfora do “sonho” permite compreender o caráter *sui generis* do desencantamento benjaminiano. Vimos que o mito é equiparado ao sonho. Mas temos agora que acrescentar: o sonho não se esgota no mito. Levando às últimas conseqüências a teoria de Freud, Benjamin vê no sonho coletivo o entrelaçamento de duas instâncias, uma que produz imagens de desejo e outra que censura e dissimula essas imagens, uma instân-

cia que quer o novo e outra que quer perpetuar o existente, uma que impulsiona em direção ao despertar histórico e outra que eterniza o sono. Em outras palavras, o sonho do coletivo tem uma dimensão mítica, sem dúvida - é a correspondente às forças que se opõe ao desejo e defendem o existente - mas tem também uma dimensão utópica. Se é assim, o desencantamento benjaminiano é mais complexo que o descrito por Weber. Não se trata de recusar o sonho em nome da realidade e sim, num certo sentido, o de recusar uma realidade dominada pelo mito em nome de uma realidade capaz de incorporar o vetor utópico do sonho. *O verdadeiro desencantamento é a transformação em práxis dos momentos utópicos contidos no sonho coletivo.* O desencantamento weberiano, pelo contrário, ao dissolver o sonho exorciza a utopia e libera o mito, que se desprende da “superestrutura” e passa a aderir à realidade. O que Weber percebeu na forma equivocada do *Sinnverlust* foi simplesmente essa transformação da realidade em mito: o fim dos conteúdos utópicos da tradição, com sua promessa de renovação radical, e a aderência ao real dos conteúdos míticos, aprisionando o homem na “temporalidade do inferno”, a do eternamente idêntico.

Benjamin não tem tampouco nenhuma dificuldade em aceitar a inovação tecnológica. É o capitalismo que aprisiona o homem numa “gaiola de aço”, não a técnica em si mesma. Ao contrário, há em Benjamin vestígios de um messianismo técnico, de uma crença nos efeitos emancipatórios da técnica. Ele está certamente nos antípodas da crítica cultural alemã que no século XIX rejeitou a fotografia em nome da pintura e no século XX rejeitou o cinema em nome do teatro. Tanto a fotografia como o cinema têm para Benjamin uma clara vocação libertadora (27). Na querela que opôs no século passado a *Ecole des Beaux Arts* à *Ecole Polytechnique*, os arquitetos, que queriam “embelezar” as construções de ferro esculpindo florões neoclássicos nesse material novo, aos engenheiros, que pretendiam derivar novas formas das propriedades dos novos materiais (28). Benjamin coloca-se inequivocamente no campo dos engenheiros. Em si mesma, a técnica não tem por que levar a qualquer “perda de liberdade”. Ela só é repressiva quando serve de fundamento para o mito do progresso linear e automático, ou quando é usada para fins destrutivos, como

23 Idem, *ibidem*, p. 213.

24 W.B., *Ueber den Begriff der Geschichte*, GS, vol. I, p. 701.

25 Juergen Habermas, *Theorie des kommunikativen Handelns*, Frankfurt, Suhrkamp, 1961.

26 W.B., *Das Passagen-Werk*, p. 571.

27 O valor político da fotografia está para Benjamin no fato de que “por suas características técnicas, a fotografia pode e deve subordinar-se a um segmento temporal específico (duração do período de exposição) em contraste com a pintura. Sua significação política está contida, *in nuce*, nessa precisão cronológica”. WB, *op. cit.*, p. 844. Quanto ao cinema, seu valor político está em constituir um veículo para a mobilização das massas, nas condições modificadas do aparelho sensorial humano, que exigem a dispersão (*Zerstreuung*) e não o recolhimento (*Sammlung*). WB, *Das Kunstwerk...*, *in op. cit.*, p. 482.

28 Cf. particularmente o “Konvolut r, Ecole Polytechnique”, *in Das Passagen-Werk*, pp. 962-9.

na guerra. Inscrita em novas relações sociais, ela seria instrumento de um “trabalho, que, longe de explorar a natureza, libera as criações que dormem, como virtualidades, em seu ventre” (29).

Terceiro, nada mais longe de Benjamin que uma ética neo-nietzschiana de aceitação do mundo moderno como destino. É a posição de Weber, como vimos. Para ele, esse destino deve ser suportado com estoicismo “ másculo”. Weber ilustra essa ética com um contra-exemplo, o dos judeus, que crêem na possibilidade de que o destino venha a ser vencido pelo Messias. “Guardião, quanto tempo durará ainda a noite? O guardião diz: a manhã virá, mas ainda é noite. Se quiseres perguntar, volta de novo.” Essa parábola judaica, citada por Weber, simboliza para ele uma atitude irresponsável. A pergunta traduz uma esperança utópica, um *Sehnen* e um *Harren*, uma tenacidade, uma aspiração, cujo único efeito é desviar a atenção do homem das *Forderungen des Tages*, das exigências do cotidiano (30).

Para Benjamin, não se trata de aceitar o destino, mas de desafiá-lo, e ele o faz recorrendo precisamente às categorias do pensamento judaico e do messianismo judaico, que Weber rejeita. Mas a parábola de Weber exprime um tipo de messianismo que é o oposto do desejado por Benjamin. Ela ilustra o messianismo da espera, do *Sehnen* e *Harren*, em tudo semelhante ao do historicismo, da *continuum* social-democracia e do marxismo ortodoxo: o que se baseia no determinismo da etapa, pressupondo que o amanhã só raiará no momento certo, consumados os tempos e amadurecidas as condições objetivas. É o messianismo do tempo contínuo, enquanto o Messias de Benjamin quer romper o *continuum*, dinamitá-lo, para despertar os mortos e salvar os passados oprimidos. Estranhamente, a mesma fantasia sexual permeia a ética da recusa, de Benjamin, e a ética da aceitação estóica, para Weber: a fantasia da virilidade. Também para Benjamin é preciso ser viril, mas a virilidade não consiste em dizer sim à modernidade perversa e sim em recusá-la. O historiador dialético “deixa a outros a tarefa de se esgotar no bordel do historicismo, com a meretriz *era uma vez*. Ele fica senhor das suas forças, suficientemente másculo para fazer saltar pelos ares o da história” (31).

Aparece assim, nas entrelinhas desse diálogo implícito com Weber, uma concep-

ção alternativa de modernidade. Weber se preocupa apenas com a descrição da modernidade “real”, a que se realizou sob o capitalismo. Benjamin critica essa descrição, como vimos. Mas além disso, ele faz algo de inconcebível para Weber: opõe à modernidade empírica uma modernidade normativa, que só poderá realizar-se com a mudança das relações sociais.

Na modernidade normativa, esboçada pelo Iluminismo, a técnica está a serviço do homem e a esfera cultural é autenticamente secularizada, ou seja, o homem se liberta do mito e as energias utópicas da tradição migram para a esfera da práxis, historicizando-se. A modernidade realizada pelo capitalismo se afasta do modelo normativo, porque nela a técnica é instrumento de opressão e a esfera cultural secularizou-se no pior sentido, deixando intacto o mito, que agora se confunde com a realidade, e esvaziando os potenciais utópicos da tradição. A distância entre a modernidade teleológica e a modernidade real abre um espaço para a crítica - o real é denunciado à luz do normativo - e para a utopia - ela torna visíveis os contornos de uma “outra” modernidade.

Essa dualidade explica a coexistência, em Benjamin, de lados antimodernos e modernos, do Benjamin que denuncia a modernidade, atribuindo-lhe traços infernais, com o Benjamin que saúda o potencial revolucionário da técnica e da sensibilidade moderna. Não há contradição, porque ele está falando de duas modernidades, a que é hostil ao homem e a que aponta um caminho para sua emancipação. A modernidade é um *telos* e nesse sentido Benjamin é modernista; é uma perversão, e nesse sentido ele é um crítico da modernidade; e é uma tarefa, e nesse sentido ele é um modernizador, movido pela vontade política de transformar a modernidade real à luz da modernidade teleológica, não por um processo gradativo de racionalização, mas por uma explosão brusca, apocalíptica, que introduza o reino da verdadeira modernidade - a messiânica.

A construção desse conceito “anti-weberiano” de modernidade, em Benjamin, é evidentemente conjectural, o que não chega a ser um mal irreparável. Mas há boas e más conjecturas, e esta seria péssima se não houvesse algum indício de que Benjamin conhecia efetivamente a obra de Weber.

Felizmente esse indício aparece num texto recém-publicado. Entre os trabalhos

29 W. B., *Ueber den Begriff...*, p. 699.

30 Max Weber, *Wissenschaft als Beruf*, p. 613.

31 W. B., *Ueber den Begriff...*, p. 702.

inéditos reunidos no vol. VI dos *Gesammelte Schriften* há um curioso esboço de Benjamin, presumivelmente de 1921, intitulado *Capitalismo como Religião*. Nele Benjamin sustenta que o capitalismo deve ser visto como uma religião, no sentido mais literal. É uma religião sem dogmas, que consta exclusivamente do culto, ou seja, a própria prática do capitalismo. Esse culto sem teologia é permanente, não conhece dias úteis, já que todos os dias da semana são dias santos. E é um culto que não visa a expiação, a atenuação da culpa, mas a culpabilização sistemática, crescente, cuja tendência é envolver a humanidade inteira, e em última instância arrastar Deus no universo da culpa. Esse texto é duplamente interessante.

Em primeiro lugar, ele constitui uma das primeiras fontes para a idéia de que o capitalismo, longe de ter contribuído para a secularização do mundo, reforçou, ao contrário, a esfera mítica. A formulação, aqui, é mais radical. O capitalismo não levou apenas à “reativação das forças míticas”, como Benjamin diria no *Trabalho das Passagens*, mas substituiu-se a elas, transformando-se ele próprio em religião.

Mas é sobretudo interessante porque a tese é articulada expressamente com referência a Weber e em oposição a ele. Um dos pontos de partida dessa reflexão, segundo a bibliografia anexada ao esboço, é justamente uma das obras de Weber mais ricas para a temática da modernidade, os *Ensaio sobre a Sociologia da Religião*. Benjamin defende a idéia da natureza religiosa do capitalismo distanciando-se da tese weberiana sobre as influências causais do calvinismo sobre o capitalismo. Benjamin quer demonstrar “a estrutura religiosa do capitalismo, não somente, segundo opina Weber, como uma configuração condicionada pela religião, mas como um fenômeno essencialmente religioso”. Em outra referência polêmica a Weber, Benjamin diz mais adiante que, “na época da Reforma, o cristianismo não se limitou a favorecer a emergência do capitalismo, mas transformou-se nele” (32).

Esse texto comprova, no mínimo, que Benjamin conhecia Weber e que, discordando dele, negava que a modernização capitalista tivesse abolido o universo religioso. Essa tese se tornaria decisiva no *Trabalho das Passagens*, como vimos. Como apenas seis anos separam o período de redação do esboço que estamos comentando da época em que Benjamin começou a to-

mar suas primeiras notas para o *Trabalho das Passagens*, a hipótese deste artigo de que Benjamin construiu uma teoria da modernidade contra e a partir de Weber adquire alguma plausibilidade.

Podemos agora voltar à pergunta do simpósio. Ela é formulada com uma ambigüidade provocativa. “Moderno” pode ser interpretado seja como sinônimo de “novo”, “atual” ou “contemporâneo”, seja como sinônimo de “modernidade”, enquanto configuração estrutural. No primeiro sentido, a pergunta é a seguinte: por que em nossa época tudo muda tão rapidamente, por que o novo de ontem se transforma tão depressa no antiquado de hoje? No segundo sentido, a questão é outra: por que esse período a que chamamos modernidade, dotado de certas características estruturais (fé na razão e na ciência, moralidade secular, racionalidade empresarial, dominação burocrático-legal), está envelhecendo tão rapidamente? Há uma terceira pergunta, que sintetiza as outras duas: em que medida estaria envelhecendo essa época chamada modernidade, que entre suas características estruturais tem a de decretar o contínuo envelhecimento de todas as coisas? No primeiro caso, a questão é o envelhecimento do novo; no segundo, o envelhecimento da modernidade; no terceiro, o envelhecimento da modernidade como estrutura cujo princípio de funcionamento exige o contínuo envelhecimento do novo.

Benjamin responderia à primeira pergunta dizendo que é da essência da modernidade capitalista a eterna produção do novo e portanto a geração incessante do velho. O “novo” é um afrodisíaco para estimular as vendas, e cada vez que esse elixir é aplicado o novo de ontem envelhece, transformando-se em sucata temporal. Ao mesmo tempo, nesse mundo em que tudo se altera, tudo permanece idêntico, porque não muda a lógica do sistema: o novo está a serviço do mesmo.

Responderia à segunda pergunta contestando, em parte, o diagnóstico do qual ela deriva. O que está envelhecendo não é a modernidade como projeto, e sim uma forma específica de realização desse projeto. Não é a razão, a ciência e a liberdade que se tornaram obsoletas, e sim um certo uso da razão, da ciência e da liberdade. Em seu sentido normativo e teleológico, a modernidade não envelheceu, pela simples razão de que nunca se realizou. A tarefa política é acelerar o envelhecimento da modernidade empírica, para abrir espaço à

32 W.B., *Kapitalismus als Religion*, GW, vol. VI, Frankfurt, Suhrkamp, 1986, pp. 100 e 102.



FOTO DO PASSAPORTE DE WB

modernidade normativa, com sua razão dialética, sua ciência libertadora e sua liberdade concreta.

Enfim, responderia à terceira pergunta admitindo que o contínuo envelhecimento do “moderno” é um traço estrutural da “modernidade”; exprimindo votos para que essa modernidade que se produz e reproduz pela obsolescência institucionalizada esteja efetivamente em declínio; e afirmando (talvez sem grande convicção) que numa modernidade futura, mais próxima da modernidade normativa, o homem estaria liberto da necessidade de produzir sistematicamente o novo e seu irmão inimigo, o velho. Nessa modernidade, o novo e o sempre igual deixariam de ser duas figuras da

catástrofe, e passariam a ser os dois rostos da felicidade. Ser feliz é viver alegrias novas - é a felicidade como hino. E é reviver alegrias antigas - a felicidade como elegia. No primeiro caso, a felicidade “é o inédito, o que não foi nunca, a culminância da beatitude”. No segundo, “é o eterno mais uma vez, a eterna restauração da felicidade original, da primeira felicidade” (33).

A pergunta (ou as perguntas) do simpósio dirigem-se apenas à estrutura temporal da modernidade. Mas creio que a reconstrução proposta nesta palestra é suficientemente consistente para esclarecer, dentro do universo teórico de Walter Benjamin, outros aspectos da temática da modernidade.

33 W.B., *Zum Bilde Prousts*, GS, Frankfurt, Suhrkamp, 1977, p. 313.