



## Semiose e pensamento poético em Walter Benjamin<sup>1</sup>

Reuben da Cunha Rocha<sup>2</sup>  
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

### RESUMO

A partir da articulação, no Trabalho das Passagens, entre projeto cognitivo e pesquisa formal, o presente artigo propõe uma leitura do pensamento de Walter Benjamin como um no qual os problemas são, também, fundamentalmente problemas de ordem semiótica. Para isto, trata as *Passagens* como signo, em suas potencialidades de significação e materialidade, mais do que em suas implicações filosóficas, pertinentes aos estudos de filosofia da história já muito e melhor realizados sobre a obra de Benjamin. Aqui, trata-se antes de operar a partir da poética do uso dos materiais – pela qual as *Passagens* se constroem – para dar visibilidade a um tipo de vinculação com o objeto que, nesta obra, responde àquilo que Décio Pignatari propõe, a partir de Paul Valéry e Roman Jakobson, como conhecimento poético, um em que as propriedades icônicas da linguagem sobrepõem-se ao regime simbólico do verbal.

**PALAVRAS-CHAVE:** Walter Benjamin; semiose; pensamento poético; *Passagens*

### 1. Walter Benjamin, pensamento e linguagem

Walter Benjamin não faz jus à imagem que Paul Valéry concebe dos filósofos – animais conceituais cuja tendência geral é distinguir os pensamentos da concretude de sua formulação, pouco sensíveis a que “a ideia de uma forma seja igual (...) à ideia que requer uma forma”, resistentes à observação de que, sendo obra escrita, também a filosofia, como a arte, trará sempre na base o problema de sua apresentação, e que se cria enquanto se investiga. Para Valéry, as sutilezas de pensamento põem-se à prova nas suas implicações sensíveis, de modo que, “se refutarmos um Platão, um Spinoza, (...) não resta nada, absolutamente nada, *se não restarem obras de arte*” (1998, p. 203, 215). Isto não se dá por qualquer apuro estilístico, que Benjamin de fato possui, pela verve literária rara de sua escrita, mas pela correspondência radical entre o pensamento e sua apresentação, no centro da qual se encontra o entendimento da natureza sígnica das próprias ideias. A de Walter Benjamin é uma escrita que se pensa enquanto pensa sobre o escrito, uma que tem o peso das questões, não sendo “secundária, superficial ou

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação, do XI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP. Email: reubencr@gmail.com.



gratuita, nenhuma ‘perfumaria’: ela nasce dessa reflexão, característica da modernidade (...), sobre a linguagem como fator constitutivo e incontornável do pensamento”, conforme Jeanne Marie Gagnebin (2007, p.90). Defrontando-se com os limites da linguagem, opta por trabalhar em suas possibilidades, e, como o próprio tópico da natureza do conhecimento, cada problema que encontra é também um problema expressivo, de modo a não ser, simplesmente, o caso de um “pensador sensível”, mas de um pensamento que, pronunciando-se enquanto forma, trabalha os signos ao invés de trabalhar “com” eles.

Esta, conforme Paul Zumthor (2007), é a prerrogativa de um saber poético, de uma captação poética dos objetos, cujo envolvimento se produz via imaginação. Tomada crítico-criativa que, por consequência e para de fato instituir-se, se lança em formas, propondo uma relação que atualize os textos ao invés de explicá-los.

De maneira menos vaga, Décio Pignatari caracteriza o poético como modalidade de saber cuja investida se dá ao nível das relações formais que o signo-pensamento estabelece. Da informação estrutural, que é o seu nível de primeiridade, aquele da organização icônica da linguagem (PIGNATARI, 2004a, p.50). Um saber que traz para a metalinguagem analítica os processos de síntese que conduzem à criação, pois se deriva do próprio fenômeno observado, isto é, parte de um aprendizado da forma.

Um pensamento que se aprofunda ao aproximar-se de seu objeto – fundamento que Pignatari colhe em Paul Valéry, de quem depreende, filtrado por Peirce, este método “heurístico-semiótico”, que estabelece sínteses qualitativas e afinidades processuais, e reveste a metalinguagem de propriedades icônicas, pois opera por figuras. A metalinguagem, máquina lógica, usualmente pende para o sintagma, eixo de combinação das articulações sintáticas hierarquizantes do universo verbal, em oposição ao eixo de paradigma, cujas relações são de analogia e similaridade. Tal método sobrepõe e projeta o eixo de similaridade sobre o de contiguidade – e a análise passa a funcionar como o signo verbal funciona sob a regência da função poética da linguagem (Jakobson), projetando o ícone no símbolo, isto é, dando relevo às suas propriedades sensíveis. “Fazer poesia é transformar o símbolo (palavra) em ícone (figura)”, projetando uma analógica sobre a lógica da linguagem – “uma ideia para ser sentida e não apenas entendida, explicada, descascada”, que não “fala sobre”, mas faz linguagem para mostrar o seu objeto (PIGNATARI, 2004b, p.18, 37).

*Passagens*, projeto do qual Walter Benjamin se ocupou por 13 anos, de 1927 até sua morte, em 1940, é um ponto alto da visibilidade destes atributos em seu pensamento,



que não distingue o compreender e o criar, a teoria e os materiais de trabalho, e para o qual “os problemas da composição são recíprocos dos problemas da análise” (VALÉRY, 1998: 89). Está no coração desta obra o entendimento de que “um método científico se distingue pelo fato de, ao encontrar novos objetos, desenvolver novos métodos”, como a forma, na arte, conduz a novos conteúdos, e desenvolve novas formas, reciprocamente. Daí que pensar signifique jogar perpetuamente com a linguagem – para Benjamin, é o próprio modo como as palavras são dispostas que as transforma em conceitos. “O decisivo é a arte de posicioná-las” (2007: 515).

Nas *Passagens*, o problema mais profundo de uma teoria do conhecimento se constrói à base da experimentação de materiais, da perseguição da concretude que torne determinada época, o século XIX, visível. Benjamin ambiciona a conquista de um rosto, uma fisionomia para esta época, “tal qual ela se manifesta aqui ou ali em jogos infantis, em um edifício, em uma situação existencial” (BENJAMIN *apud* TIEDEMANN, 2007, p.16) – para o que se faz necessário encontrar o método. Seu esforço construtivo é o de uma configuração textual que se relacione não apenas com o objeto em causa, mas com certa compreensão da história e da tarefa historiográfica, um pensamento historiográfico em que os pressupostos investigativos exigem a formulação de um edifício sensível.

Obra terminantemente em obras, inacabada, o signo *Passagens* é uma constelação de esboços, ensaios de um empreendimento cujo rosto é apenas programático. Composta pelos dois *exposés* e alguns outros ensaios curtos, finalizados, que explicam o projeto e não se destinavam à publicação, e um vasto conjunto intitulado “Notas e Materiais”, que rascunham o projeto – fragmentos e citações dos quais não se tem muita ideia de qual função ocupariam no livro que não foi escrito, sobretudo ao se levar em conta a quantidade de suas variações, nuances e repetições ao longo das galerias temáticas em que se dividem, e nos próprios *exposés* e outras obras, como os trabalhos sobre Baudelaire. “Embora ocorram inúmeras reflexões teóricas ou interpretativas, ao final elas praticamente tendem a desaparecer diante do volume de citações”, e “não faltam aquelas que são contraditórias entre si ou simplesmente incompatíveis. (...) Nem sempre é possível distinguir a simples interpretação do trecho citado da própria posição de Benjamin” (TIEDEMANN, 2007, p.15).

No entanto, o signo *Passagens* funciona, o texto que se impõe no lugar da obra que ele próprio seria não cessa de ofertar possibilidades de leitura. Willi Bolle, num estudo fundamental, defende que “uma vez publicados, os ‘esboços’ e *exposés*, ‘materiais’ e ‘notas’ não pertencem mais exclusivamente ao autor, mas entram na dinâmica do



processo de recepção”, e seu caráter inacabado sugere que a obra seja “continuada e ‘potenciada’ pelos leitores” (1994, p.60-1). Em todo caso, o fichário “N – Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”, das “Notas e Materiais”, fornece um vasto panorama teórico e metodológico, e serve de guia do projeto, permitindo jogar, na leitura, entre a orientação conceitual dos resíduos e os efeitos semióticos dos mesmos, pois além de tudo oferecem modos de relacionar-se com a teoria que também procedem aos pedaços, sempre e apenas em chave potencial.

Entre o projeto cognitivo esboçado por Benjamin e seu empreendimento material, o que se persegue aqui são os atributos materiais de seu próprio pensamento, a dimensão sensível de sua visada historiográfica, em que está em jogo “o comentário de uma realidade”, isto é, “uma interpretação de seus pormenores” (BENJAMIN, 2007, p.502). Evidentemente, as questões que a obra suscita são muitas e de naturezas diversas, seu repertório de problemas é tão vasto quanto a espessura de seu volume, e são, no geral são, mais pertinentes aos estudos de filosofia da história. Aqui se trata de apreender desta filosofia a forma, sacar da forma os sentidos e as potencialidades de significação.

## **2. Uma filosofia material do século XIX**

*Passagens*, fundamentalmente, volta-se ao “caráter expressivo dos primeiros produtos industriais, das primeiras construções industriais, das primeiras máquinas, mas também das primeiras lojas de departamentos, reclames etc.” – “persigo a origem das formas e das transformações das passagens parisienses desde seu surgimento até seu ocaso” (p.504). Nestes lances de superfície, Benjamin vislumbra a própria essência produtiva do capitalismo, a concretude da economia no passar das formas históricas – não por reflexão e refração – processos causais que supõem uma origem econômica para a cultura –, mas por desdobramentos expressivos, “exatamente como o estômago estufado de um homem que dorme” (p.437). Seu projeto imbui de significidade o materialismo histórico, ambicionando revelar, inclusive, a influência da cultura material sobre o pensamento de Marx e, ao mesmo tempo, de que maneira o próprio marxismo “compartilha o caráter expressivo dos produtos materiais que lhe são contemporâneos” (p.502).

Compreende os processos econômicos como fenômenos perceptivos, restando ao historiador apreender suas formas – o que ele faz por um “saber sensível”, tal qual o que atribui ao *flâneur*, “que não apenas se alimenta daquilo que se apresenta sensível aos



seus olhos, mas também consegue apoderar-se do simples saber e mesmo de dados inertes como de algo experienciado e vivido” (p.959). Isto se dá a ver na minúcia de observação que Benjamin dedica às mercadorias sem futuro, aniquiladas pelo desenvolvimento social, e que conservam ainda “substâncias vitais” para a época seguinte, para “o nosso conhecimento, ou se preferirmos, para a radioscopia da situação da classe burguesa no momento em que nela surgem os primeiros sinais de decadência” (p.500). Seu vigor interpretativo chega-se analogamente dos materiais que captura, algo do que um exemplo é a comparação que o autor faz entre a experiência estética fundamental da arquitetura daquele século, guardada numa citação de Sigfried Giedion – “através da fina rede de ferro estendida no ar, passa o fluxo das coisas” –, e a estrutura filosófica devida à pesquisa histórica, “sutil, porém resistente” (p.501). Ao mesmo tempo em que arranca figuras da época aos objetos e temas de trabalho, enxerga lances metodológicos pela energia metafórica que emprega na leitura.

Sua defesa de uma história material dá-se a ver plenamente na visada conjunta, coordenada, de certa sequência de citações (um evento de montagem conceitual que, é provável, devemos ao acaso, mas de alto teor significante) – “não existe história da política, do direito, da ciência etc., da arte, da religião etc.” (Marx); “a matéria, mostrando-se em seu esplendor poético e sensual, sorri ao homem inteiro” (Marx & Engels); “lamento só ter podido tratar de maneira muito incompleta os fatos da vida cotidiana – alimentação, vestuário, habitação, costumes de família, direito privado, divertimentos, relações sociais – que sempre constituíram o interesse principal da vida para a imensa maioria dos indivíduos” (Charles Seignobos); “o que distingue aquilo que é verdadeiramente geral é sua fertilidade” (Paul Valéry). A potência interpretativa do detalhe, contra a fragilidade dos sistemas abstratos, associa-se ainda à percepção de que o próprio conceito de cultura material é um fenômeno recente. Ele parece ter faltado, por exemplo, ao clero que no início da Idade Média “promoveu uma guerra de aniquilamento contra os testemunhos da Antiguidade” – é uma compreensão de cultura para a qual ainda se faz necessário encontrar o método de pesquisa (p.509-510).

## **2.1. Visibilidade, montagem**

O pensamento de Benjamin elege para inimigo a narrativa histórica que sugere e pretende mostrar “como as coisas efetivamente ocorreram”, que o autor considera ter



sido o “narcótico mais poderoso do século”<sup>3</sup>. Para Benjamin, a impossibilidade de acessar desta maneira o passado é evidente, daí que lhe interesse a construção, não a reconstrução das eras (p.512). Construção total, diante da qual a própria teoria ceda – “a concretude apaga o pensamento, a abstração o acende. Toda antítese é abstrata, toda síntese, concreta. (A síntese apaga o pensamento.)” (p.947). Nisto sua recusa radical à continuidade – “para que um fragmento do passado seja tocado pela atualidade não pode haver qualquer continuidade entre eles” –, uma recusa no âmbito da filosofia da história que encontra um aliado na montagem.

“Aplicar à história o princípio da montagem. Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. (...) Portanto, romper com o naturalismo vulgar” (p.503). O problema historiográfico, assim, não é sequer um problema narrativo, mas um de visibilidade. “A história se decompõe em imagens, não em histórias” (p.518); “a representação materialista da história é imagética” (p.505). “Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar” (p.502). É, entre outras coisas, um método às voltas com um dilema tipicamente moderno, no qual ainda nós sobrevivemos, o da avalanche informativa. “É necessário expor a dificuldade particular do trabalho historiográfico para o período posterior ao fim do século XVIII. Depois do surgimento da grande imprensa, as fontes tornam-se ilimitadas” (p.508).

A questão da montagem é a da estruturalidade de um pensamento que desconfia da apresentação, lateja de consciência de linguagem – chama atenção para sua própria natureza material, abolindo estratégias textuais que simulem transparência. O recurso ao desvio – fundamental para a sabotagem da narrativa histórica linear e do pensamento filosófico sistemático (GAGNEBIN, 2007, p.89) – trabalha para um reposicionamento de ideias e modelos cognitivos a partir dos próprios signos e práticas semióticas. A montagem benjaminiana cria significantes icônicos por sobre os significantes verbais, em operação metalinguística que resulta em nova linguagem-objeto, pois funciona pela reorganização da própria linguagem-objeto (confundida com o material de trabalho). Cria uma sintaxe visual por sobre a sintaxe verbal, pelo modo como as organiza, e liberta-se, neste engenho icônico, da “ilusão da contiguidade” (PIGNATARI, 2004a, p.185).

Para Benjamin, pensar de outra maneira é indissociável dum escrever de outra maneira, e ele “insiste nos momentos de descontinuidade, de salto, de interrupção, nas lacunas e

---

<sup>3</sup> Várias questões apresentadas aqui se encontram, também, nas “Teses sobre o conceito de História”.



nos rasgos do real e do pensar, momentos em que, na linguagem poética, a cesura configura” (GAGNEBIN, 2007, p.90). Exibe-se um saber de relações, qual o “signo poético-semiótico, que vela e revela a natureza da linguagem, que é um possível de formas” (PIGNATARI, 2004a, p.74). Este o “lado pedagógico” das *Passagens* – “educar em nós o *medium* criador de imagens para um olhar estereoscópico e dimensional para a profundidade das sombras históricas”, na expressão que a obra empresta de Rudolf Borchardt (p.500).

Assim, convergem para a escrita benjaminiana todas as conquistas poéticas das vanguardas e das mídias de seu tempo (BOLLE, 1994, p.92), e a própria disposição experimental do ambiente artístico europeu da primeira metade do século XX. A escrita não-linear e diagramática do jornal seria considerada por ele “a posição literária mais importante” à época da escrita de “O autor como produtor”, e o cinema lhe entusiasma ainda mais, por realizar radicalmente o princípio da fragmentação – “os elementos isolados ‘não significam nada’, o sentido nasce a partir de uma combinatória ‘segundo uma nova lei’”, alterando a natureza da feitura artística e a da própria percepção. A montagem *produz*, sugere e estabelece ligações que a rigor não existem. O vigor de sua técnica é um pelo qual “a percepção humana ganhou um acesso especial à intimidade dos processos – nele, a aparência é já uma análise” (XAVIER, 2003, p.33, 42) <sup>4</sup>.

“Poder analítico” em que a vanguarda arma a tenda da utopia, e é com este contexto de recepção que Benjamin conversa, partilha a expectativa de subversão oferecida pela imagem – a de desautomatizar processos psíquicos, algo não distante do que Paul Valéry descreve como pensamento profundo, um que pensa o mais distante possível do automatismo verbal (1998, p.243). A aproximação de Benjamin (sempre experimental, não apenas reflexiva) das tecnologias de seu tempo, assim como a montagem nas *Passagens*, significa este aprofundamento no inusitado, bem como o significam seu interesse pelo limiar de sono e vigília – informado pela linguagem do surrealismo e experienciado no consumo do haxixe.

O sonho e a droga romperiam “as formas congeladas e petrificadas nas quais tanto o pensamento quanto seu objeto, sujeito e objeto, transformaram-se sob a pressão da produção industrial” (TIEDEMANN, 2007, p.18). Ambos são propiciadores de

---

<sup>4</sup> “Com Benjamin, [e em relação às vanguardas, a promessa da imagem] assume um contorno histórico mais bem demarcado, é formulada por um pensamento mais sensível à contradição e ao caráter das forças sociais em conflito” (XAVIER, 2003, p.44). Estão em jogo as tensões próprias de certa recepção inaugural do cinema pela arte de vanguarda, para quem o cinema se destina à tarefa da redenção – uma promessa abortada, não cumprida, questão na qual o trabalho de Xavier avança, e que deixo de lado por razões de escopo.



conexões veladas, ou insuspeitas, entre eventos díspares – algo que, para forjar também aqui um lance conectivo, o sociólogo Charles Wright Mills destacaria como uma das qualidades fundamentais que a pesquisa deve emprestar à imaginação<sup>5</sup>, lançando-se em práticas que, evidenciando semelhanças e diferenças, alterando perspectivas e proporções, desmobilizam expectativa de significados, fazendo necessário patinar nas sensações, nas impressões, confiar na percepção como a única aparelhada para investigar a semiose dos encontros.

O fascínio pelas rupturas, pelas transformações da sensibilidade, aparece em textos como “Pequena história da fotografia” e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, sob o ponto de vista da refuncionalização da arte. Denunciando nas discussões da sua época uma apreciação fetichista, “fundamentalmente antitécnica” (BENJAMIN, 1994, p.92), que pressente na novidade tecnológica a decadência artística, Benjamin opera um deslocamento de princípio – não se trata de indagar se o cinema e a fotografia são arte, de “justificá-los diante do mesmo tribunal que eles derrubaram”, mas de entender que estas técnicas modificam a própria natureza da arte, sua função social e os modos sociais de percepção. Daí que, no dizer de Enzensberger, Benjamin tenha sido “a única grande exceção” à incapacidade da esquerda de compreender as mídias eletrônicas sem a nostalgia que caracterizou por tantas décadas os estudos dos meios, empreendidos por órfãos de uma tradição exclusivista segundo a qual “qualidades individuais do artista” resultariam em obras dotadas de uma “essência harmônica, propiciadora de alegria”, como na expressão lamentosa de um Lukács lembrada com mordacidade pelo autor (2003, p.79). Também aqui tudo se desloca, a começar do artista – a criatividade é um fetiche “cujo pai é o espírito de contradição e cuja mãe é a imitação” (BENJAMIN, 1994, p.105), e já na abertura do texto sobre a reprodutibilidade saem de cena “numerosos conceitos tradicionais – como criatividade e gênio, validade eterna e estilo, forma e conteúdo” (p.165).

A refuncionalização da arte, do artista e do ato criador nos põe na direção de uma nova caracterização do pensamento? A fotografia instaura o inconsciente ótico – o instante do clique no qual a obra se realiza escapa à deliberação do fotógrafo, revelando-se a ele somente na revelação da própria foto. O cinema inaugura uma forma de criação

---

<sup>5</sup> Mills credita à imaginação a destreza de associar elementos desconexos, crucial para a ovulação de ideias. A articulação de perspectivas, combinando eventos e coordenando disparidades, para ele, somente é possível a um “estado de espírito lúdico”, e caracteriza tanto o esforço imaginativo quanto o empenho na compreensão do mundo – forças que, conjugadas, são um modo de integrar-se aos eventos, contra a alienação departamental. Cf. MILLS, 2009, p.42-8.





irrealizável fora da coletividade e inviável fora da reprodução, dispendiosa demais para ser sequer imaginada como objeto único. No ensaio sobre o surrealismo, ao se referir ao sonho, Benjamin o posiciona em relação ao sujeito como aquilo que lhe “mina a individualidade, como um dente oco” (1994, p.23). Pequenos indícios duma transformação na sensibilidade coletiva que já contém os primeiros sinais de uma série de abalos nas concepções de autoria, autor e criação que no século 20 se difundem por práticas culturais as mais diversas – transformação que excede as técnicas que lhe servem de catalisadoras e convergem para o conjunto das configurações sociais. Se a fotografia instaura o inconsciente ótico, a montagem ativa um inconsciente textual? Em todo caso, libera energias diversas das da lógica, que interferem no regime simbólico de funcionamento da palavra.

Na justaposição de imagens do sonho, e na justaposição entre o sono e a vigília, Benjamin avista um modo de se aproximar das relações entre as épocas. Pensar o século XIX em seu caráter onírico em relação ao seu sucessor – significando tanto negar-lhe o caráter de período morto e enterrado quanto sugerir que algo nele permanece enquanto projeto, até ser realizado pelo século seguinte – o do seu despertar.

A figura do *flâneur*, também disto, é emblemática – pertence e não pertence ao seu tempo, não se sente em casa na grande cidade, mas ainda assim prefigura o modo de vida da metrópole. O *flâneur*, transeunte, é a própria imagem do transitório, daí que fale à sua época e à seguinte, e sirva de figura à própria modernidade. O transitório é signo da obsolescência moderna, que esvazia as mercadorias à medida que as substitui (sem esquecer que o *flâneur* se encaminha ao mercado para encontrar um comprador para si próprio), e em cuja ambiguidade Benjamin capta o enorme poder interpretativo. A deterioração acelerada da mercadoria enxerta de problemas contemporâneos as ruínas do passado, nos quais se formula um modo próprio de interpretação. Toda uma dinâmica de significação presente nos objetos esquecidos, percebida por Benjamin também, por exemplo, na figura do colecionador, que reveste de subjetividade artefatos destituídos de valor de uso (pois já obsoletos) e de valor de troca (pois já adquiridos). “À medida que o valor de uso morre nas coisas, as coisas alienadas são esvaziadas, atraindo para si significados, como cifras. A subjetividade se apossa delas à medida que as investe de intenções de desejo e temor” – quanto aos sentidos, não há objetos mortos.

## 2.2. A imagem dialética



Este potencial de leitura insinuado nas coisas, mais uma vez, se replica na própria concepção que o autor faz da história, encontrando uma figura teórica na imagem dialética – “imagens dialéticas são constelações entre coisas alienadas e o significado incipiente, detendo-se no instante de indiferença entre a morte e o significado” (BENJAMIN, 2007, p.508) –, que também aprofunda sua recusa da ordem narrativa, pela definição peculiar do acontecimento histórico que condensa.

A imagem “é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação”, o encontro fulgurante em que o tempo se comprime e configura o acontecimento, síntese em que o refugio das formas do passado revela “a vida de hoje, as formas de hoje” (p.501). Categoria central de sua “dialética na imobilidade”, a imagem arranca o acontecimento do fluir temporal contínuo, do correr das eras, pois sabe que não é ali que se encontra o objeto histórico – sempre e necessariamente fracionado da temporalidade linear, capturado pelo agora do próprio historiador. “De fato, dentro do curso da história não é possível visar um objeto histórico. Tanto assim que a historiografia, desde sempre, simplesmente selecionou um objeto desse curso contínuo”. Entretanto, a historiografia até então o realizava como mero expediente, na impossibilidade de proceder de outra forma, tanto que “sua primeira preocupação sempre era a de reinserir o objeto no *continuum* que ela recriava” pela ilusão narrativa. Na historiografia materialista desenhada por Walter Benjamin, isto não se dá sem projeto – não se aplica indiscriminadamente aos eventos, nem se dá sem uma violência consciente, que arranca os objetos “por uma explosão” do curso da história (p.517).

Composição de síntese, ela justifica teoricamente, caso isto ainda seja necessário, o próprio recurso à montagem. A relação entre presente e passado, não sendo de ordem narrativa (pois não se encontra numa linha temporal), é construtiva. A imagem dialética é o constructo do objeto histórico, e a montagem, seu método de arranjo. Nela os objetos se polarizam, “tornando-se um campo de forças no qual se processa o confronto entre sua história anterior e sua história posterior”. Isto resulta de que a atualidade penetre no ocorrido, revelando afinidades que criam causas e desdobramentos, arranjando-as em função dos problemas contemporâneos. Daí que a polarização ocorra “fora do fato, na própria atualidade” (p.512).

O conceito é – e lança luz sobre – a construtividade do objeto, sobre as relações qualitativas entre os elementos que o compõem. Uma vez que “o materialismo histórico não aspira a uma apresentação homogênea nem tampouco contínua da história” – pois as relações entre superestrutura e infra-estrutura implicam a própria inexistência de uma



história homogênea –, uma vez que as diferentes épocas “são tocadas pelo presente do historiador em graus bem diversos (sendo muitas vezes o passado mais recente nem sequer tocado pelo presente; este ‘não lhe faz justiça’)” (p.512), as vinculações sintetizadas pela imagem dialética são motivadas, orientadas a que o passado coloque o presente em situação crítica. Por tal razão, “seus procedimentos são mais abrangentes, seus acontecimentos mais essenciais”, e a imagem dialética instaura a “constelação saturada de tensões” do pensamento (p.517-8).

A configuração da imagem dialética experimenta vínculos originais, que dizem respeito tanto aos fenômenos articulados quanto ao percurso interpretativo. O “índice histórico” das imagens, segundo Benjamin, não está em que pertençam a uma determinada época, em que possuam datação histórica, mas, sobretudo, em que só se tornem legíveis em dado momento. A atualização do passado tem este sentido de uma legibilidade, e “atingir essa ‘legibilidade’ constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas” (p.504). O instante dessas conexões altamente significantes é o que o autor chama de “agora da cognoscibilidade”, fenômeno em que certos aspectos do passado coincidem tão ferozmente com problemas fundamentais do presente que ambos se encontram numa ordem constelacional e recíproca – a transitoriedade adquire como que um auge interpretativo, pois, ao revelar continuidades insuspeitas e ambíguas (isto é, de mão dupla) entre as ruínas do passado e a realização do presente, desautomatiza o quadro de passividade legado pela naturalização da ideia de progresso.

Para Benjamin, a fluência da narrativa histórica omite “as asperezas e as saliências que oferecem um apoio àquele que pretende ir além”. As descontinuidades se tornam opacas graças à perda das funções críticas da noção de progresso, que o autor associa à consolidação da burguesia no poder, e para a qual percebe desdobramentos, por exemplo, na “doutrina da seleção natural” – que, para ele, fortalecia o equívoco de que o progresso se realiza automaticamente (p.518-9), por seu “caráter falsamente harmonioso”, sua “incapacidade de dar lugar à energia revolucionária dos inventores”, como vai colher em uma citação de Henri Focillon (p.530). A incompatibilidade entre uma historiografia crítica e uma acepção de progresso como “assinatura do curso da história *em sua totalidade*”, como medida da tensão entre um início e um fim lendários da história (p.520), é expressa com plenitude num comentário solto, arquivado justamente no fichário dedicado a Marx – “a experiência de nossa geração: o



capitalismo não morrerá de morte natural” (p.708). O sentido desta sua oposição, que é de fundo teórico, se revela assim num projeto político.

A única definição de progresso que lhe interessa – como apontam as notas a respeito – é a deste como medida das transformações. Não o correr da história rumo a alguma finalidade, mas as interferências, os eventos “onde algo verdadeiramente novo se faz sentir pela primeira vez”, desencadeando etapas irreversíveis aos termos do regime anterior (p.516). Benjamin percebe que apenas as mutações estruturais são efetivamente avanços, que “os signos informam mais em seus começos, como o homem, como as revoluções: possibilitam mais” (PIGNATARI, 2004a, p.75). Daí que afirme que “o progresso científico – assim como o progresso histórico – é sempre apenas o primeiro passo, nunca o segundo, terceiro ou enésimo +1”, e que o progresso “é a primeira medida revolucionária” (BENJAMIN, 2007, p.516).

A sua é uma historiografia de implicações, propositiva, por isso a anotação (tugada de um livro de Lotze) de que o verdadeiro progresso, digamos, da ciência, não é o crescimento de suas descobertas, mas o aumento da participação dos seres humanos nestes saberes, além da clara compreensão, por parte deles, de seus significados (p.523). De um engajamento do historiador nos sentidos de seu próprio tempo, que é o motor de sua atividade, resulta uma política da leitura. A tarefa dos livros de história, e o desejo alto do historiador, para Benjamin, é revelar ao contemporâneo “há quanto tempo a miséria que se abate sobre ele vem sendo preparada” – e em posse de tal compreensão, ele calibra suas próprias forças. “Uma história que assim o instrui não o entristece; ao contrário, ela lhe fornece armas”, de olho nas transformações. É um saber de possessão – contra “a pura curiosidade”, que nasce da tristeza e a aprofunda (p.523).

Em tal visada, o objeto histórico só pode ser a crise, os momentos de choque – que fazem explodir o contínuo e propagam heterogeneidades pela incidência interessada do presente no passado (p.516). Estes são momentos significativos a ponto de tornarem o passado “a história anterior da época que lhe interessa”, a do historiador. O jogo interpretativo abole “a aparência da repetição na história” – uma vez que os eventos que mais lhe importam se tornam instantes do presente (p.516) – e atravessa tudo o que toca pelo crivo da permanência significativa, já que, para Benjamin, a própria compreensão de uma época só ocorre em sua assimilação na época seguinte (p.502).

O desejo transformador dessa historiografia começa a cumprir-se nas tensões que a própria pesquisa formal oferece à leitura – elas realizam a primeira transformação possível, uma ao alcance da sensibilidade.

### 3. “Pois o céu de verão pintado nas arcadas...”

Há um último comentário a ser feito, com respeito à descrição feita por Benjamin, no início de “Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso”, das condições concretas em que dera início ao trabalho.

A redação deste texto que trata das passagens parisienses foi iniciada ao ar livre, sob um céu azul sem nuvens, arcado como uma abóbada sobre a folhagem e que, no entanto, foi coberto com o pó dos séculos por milhões de folhas, nas quais rumorejam a brisa fresca do labor, a respiração ofegante do estudioso, o ímpeto do zelo juvenil e o leve e lento sopro da curiosidade. Pois o céu de verão pintado nas arcadas, que se debruça sobre a sala de leitura da Biblioteca Nacional de Paris, estendeu sobre ela seu manto opaco e sonhador. (BENJAMIN, 2007, p.500).

O fragmento se conecta, possivelmente, à orientação de que “tudo em que estamos pensando durante um trabalho no qual estamos imersos deve ser-lhe incorporado a qualquer preço”, de modo que o projeto assim preserve “os intervalos da reflexão, os espaços entre as partes mais essenciais deste trabalho, voltadas com máxima intensidade para fora” (p.499). A contundência de uma ideia se mede em que ela efetivamente se apossa de quem a pense, e a incorporação de tudo ao projeto em que se está trabalhando é a consequência de que tudo seja por ele filtrado.

É um estado de abertura, de permeabilidade a tudo, pelo qual também se define o saber poético. Pois a pesquisa de formas não basta para constituí-lo – projeta uma crítica atenta, cuja perícia construtiva denuncia a instância estrutural do relacionamento que mantém com os objetos de sua investida, e permite que melhor se compreenda a própria máquina perceptiva, pelo modo como a maneja. Um modo de saber, contudo, é um tipo de vínculo, que se é visível nas tensões icônicas da metalinguagem, só está completo quando se replica nos encontros com o leitor. O vírus de sua apreensão é que a qualidade da forma solicita a qualidade do vínculo, mobiliza a astúcia da inteligência, a sensibilidade inapreensível e a disposição à descoberta – a abertura a tudo –, que revelam a captação poética em sua completude, ou incompletude essencial.

Um estado de atenção que nos põe também em processo, e aí já não faz diferença qual o seu alvo ou motor, mas a acuidade da circunstância. Por esta razão, por exemplo, é que formulações gerais podem surgir de situações prosaicas. O processo que tal abertura



imprime faz desnecessário isolar seus objetos – em seu estado de alerta, tornamo-nos sensíveis a tudo, e tudo nos atravessa em estado de leitura, mesmo aquilo que não é legível.

### Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor. Caracterização de Walter Benjamin. In: **Prismas**. Crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1997. p.223-237.

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I**. Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora Ufm; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**: representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1994.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. **Elementos para uma teoria dos meios de comunicação**. São Paulo: Conrad, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Da escrita filosófica em Walter Benjamin. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Leituras de Walter Benjamin**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007. p.83-92.

MILLS, Charles Wright. **A imaginação sociológica**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica & literatura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004a.

\_\_\_\_\_. **O que é comunicação poética**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004b.

TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã. In: BENJAMIN. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora Ufm; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006. p.13-33.

VALÉRY, Paul. **Introdução ao método de Leonardo da Vinci**. São Paulo: Ed.34, 1998.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: **O olhar e a cena**. Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.31-58.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.