

COMO WALTER BENJAMIN ESCREVA

<http://dx.doi.org/10.25091/S01013300201800030006>

MARC BERDET*

RESUMO

Este artigo trata do modo de escritura do filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940), escritura essa ao mesmo tempo poética e filosófica. Circulando entre os choques da vida moderna e as profundezas do desejo coletivo, ela faz colidir o mais atual com o mais antigo, por meio de um estilo teorizado com ironia pelo próprio autor na margem de suas grandes obras.

PALAVRAS-CHAVE: *Walter Benjamin; origem; experiência; memória; vida moderna.*

How Walter Benjamin Wrote

ABSTRACT

This article deals with Walter Benjamin's techniques of writing, a writing which is at the same time poetical and philosophical. Moving along the shocks of modern life and the deepness of collective desire, this way of writing makes collide what is more up-to-date with what is more antique by the mean of a style theorized with irony by the author in the margin of his great works.

KEYWORDS: *Walter Benjamin; origin; experience; memory; modern life.*

[*] Universidade de Brasília, Brasília, Distrito Federal, Brasil. E-mail: marcberdet@gmx.com

[1] “Que luz... E a noite após!”, em tradução de Ivan Junqueira (Baudelaire, 1985, p. 345).

[2] Para um desdobramento mais sistemático dos temas explorados aqui (a dialética, a origem, a experiência), permito-me remeter a um livro meu (Berdet, 2014). Sobre a escritura e a história, ver Gagnebin, 1994. No Brasil, pode-se ler também Willi Bolle, Edvaldo Souza Couto e Carla Milani Damiano sobre os choques na cidade moderna; Ernani Chaves, Olgária Matos, Marcio Seligmann-Silva e Luciano Gatti sobre a concepção pós-romântica da crítica e a técnica moderna de escritura; Katia Muricy, Sergio Paulo Rouanet e Susana Kampff Lages sobre a escritura por imagens fantasiosas,

*Un éclair... puis la nuit!*¹

Charles Baudelaire, “A une passante”

“PARA HOMENS”

O germanista Pierre Bertaux, que conheceu Walter Benjamin nos anos 1920, ficava frequentemente desconcertado no decorrer das conversas que mantinha com o filósofo. Um silêncio sempre se instaurava antes que Benjamin se arriscasse a responder (Wismann, 2003, p. 154; Berdet, 2014).² Esse especialista em Hölderlin compara aquele instante de suspense ao momento da queda de uma pequena pedra jogada da borda de um poço fundo: é preciso esperar um pouco antes que ela caia na água e o som chegue até nós. Trata-se de uma imagem feliz, pois o trabalho crítico de Benjamin elabora-se precisamente nesse intervalo mudo entre a borda e as profundezas, entre a experiência imediata e as comparações longínquas (que ele operava frequentemente sob o conceito de “origem”, *Ursprung*). No

entanto, a fatura de seus escritos não nos restitui de modo discursivo esses raciocínios secretos, mas faz ressoar poeticamente o eco do impacto nos abismos. Seus textos têm a autoridade desse eco. É por isso que Benjamin parece adotar com frequência um tom doutrinário e esotérico. “Convencer é infrutífero”, observa em um aforismo de *Rua de mão única* ironicamente intitulado “Para homens” (Benjamin, 1995, p. 14 [WuN, 8, p. 13]).³ E em seu trabalho sobre as passagens de Paris: “Nada tenho a dizer. Só a mostrar” (Benjamin, 2006b, p. 502, N1a,8 [GS, v. 5, p. 574]). A forma que ele privilegia não é um *exposé* sistemático a ser submetido à discussão com seus pares (Benjamin, 2007, p. 220),⁴ mas o tratado ou o estudo que contenham a potência da verdade (Benjamin, 2011d, pp. 15-7 [GS, v. 1, pp. 207-9]; 2006b, p. 515, N9,2). O tom apodíctico de certas passagens, entretanto, não parece indicar uma aspiração à autoridade do sábio, e ainda menos àquela do vidente — muito embora Benjamin, às vezes, pareça próximo deste último. A verdade não é acessível nem a um conhecimento positivista que a desvele nem a uma iluminação religiosa que a alcance em sua nudez. Em Benjamin, ela mais se parece com uma mulher que dança sob um véu. Não se trata, porém, de desvelá-la, muito menos de surpreendê-la em sua intimidade. A verdade aparece na superfície: manifesta-se no movimento da própria dança que o véu deixa entrever.

UM COPISTA CHINÊS

Assim como a dança, o estilo de Benjamin procura esposar os movimentos do mundo exterior. É por isso que, no prólogo epistemológico-crítico para *Origem do drama barroco alemão*, o filósofo prefere o tratado ao sistema. Enquanto o sistema tenta aprisionar a verdade em suas redes, o tratado a copia, a imita: ele segue o movimento da verdade, reproduz seus gestos e a traduz no papel. Por meio dessa operação de cópia-tradução, o filósofo parece retomar as forças miméticas e criadoras presentes na natureza, no homem, na literatura, nas línguas e nas cidades (Benjamin, 2006b, p. 500, N1,6 [GS, v. 5, p. 571]),⁵ e que são recalcadas por uma posição de dominação (em relação à verdade). O que Benjamin escreve sobre o copista chinês aplica-se sobretudo a seu próprio método:

*Assim comanda unicamente o texto copiado a alma daquele que está ocupado com ele, enquanto o mero leitor nunca fica conhecendo as novas perspectivas de seu interior, tais como as abre o texto, essa estrada através da floresta originária interior que sempre volta a adensar-se: porque o leitor obedece ao movimento de seu eu no livre reino aéreo do devaneio, enquanto o copador o faz ser comandado.*⁶ (Benjamin, 1995, p. 16 [WuN, v. 8, p. 16])

alegóricas e dialéticas. Para essa bibliografia como para uma excelente introdução geral a Walter Benjamin, ver Gagnebin, 2018.

[3] Consultar as abreviações nas referências bibliográficas.

[4] Exceto, eventualmente, para obter recursos financeiros ou um diploma: *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*, para um doutorado, e o *Exposé de 1935* (e depois o de 1939), para um financiamento do Instituto de Pesquisas Sociais. É revelador que, em relação ao último, Benjamin admita que Adorno “acertou na mosca” ao reprovar a divisão em capítulos: esse *exposé* programático espera precisamente o momento “construtivo” que possa estruturar os materiais à maneira de um tratado. Carta a Gretel e Theodor Adorno de 16 de agosto de 1935 (Adorno e Benjamin, 2007, p. 220) [GB, v. 5, p. 143].

[5] Para Benjamin (2006b, p. 500, N1,6) [GS, v. 5, p. 571], existe uma beleza originária própria a todas as línguas e a todas as cidades, tanto no século XVII quanto no XIX.

[6] Na tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho para “Porcelanas da China”, consta a expressão “floresta virgem”, que foi modificada por “floresta originária” (trecho destacado) a pedido do autor deste texto. [N.T.]

[7] “O surrealismo: o último instante da inteligência europeia”, em Benjamin, 2012, p. 33 [GS, v. 2, p. 307].

[8] “Les Régressions de la poésie de Carl Gustav Jochmann” (in Benjamin, 2000b, v. 3, pp. 391-2 [GS, v. 2, p. 573]). O “gênio mimético” (aqui, o de Kraus) também se mostra em artigos polêmicos; nesses casos, porém, com o intuito de apresentar uma aparência caricata, por meio de imitações zombeteiras (Benjamin, 2000b, v. 2, p. 245 [GS, v. 2, p. 347]). A citação tem, assim, uma função de “aniquilamento” que dispensa estudos — ver “Proibido colar cartazes! A técnica do escritor em treze teses” (Benjamin, 1995, pp. 30-1 [WuN, v. 8, p. 35]).

[9] Este último, intitulado “Bert Brecht”, termina, aliás, com um trocadilho com o nome de Brecht e o verbo *abbrechen*, “parar”, “interromper”: “*wir brechen ab*”, ou seja, “paramos aqui” (Benjamin, 2004, p. 17 [GS, v. 2, p. 667]).

[10] Entre os quais poderíamos incluir Gottfried Keller, Johann Peter Hebel, Paul Valéry, Marcel Proust, Julien Green, Charles Baudelaire, Nikolai Leskov ou Carl Gustav Jochmann.

[11] Na edição citada, *Urpänomene*, que poderia ser traduzido por “fenômenos originários”, foi traduzido por “arquetipos”.

A oposição entre o copista disciplinado e o leitor distraído lembra aquela entre o iluminado profano e o místico de seu ensaio sobre o surrealismo, ou ainda aquela entre o trapeiro metódico e *offlâneur* disperso do livro das *Passagens*: apenas os primeiros conseguem acessar sãos e salvos, por meio de uma disciplina dialética (Benjamin, 2012, p. 33 [GS, v. 2, p. 307]),⁷ a dita “floresta originária”. Quando “recopiam”, isto é, quando imitam os movimentos da natureza, da língua ou da cidade, o copista, o iluminado profano e o trapeiro entram na floresta enigmática da origem — lá onde os objetos da cultura ganharam vida, perto de sua fonte metafísica, mas também onde esses objetos permanecem ameaçados pelas forças míticas, presos na escuridão —, mas sem nela se perderem como o leitor distraído, o místico e *offlâneur*.

É nesse sentido surpreendente que, em suas críticas literárias, Benjamin parece copiar o escritor que ele comenta — em todo caso, ao menos aqueles por quem ele nutre uma “afinidade eletiva”⁸ (Benjamin, 2000b, v. 3, pp. 391-2 [GS, v. 2, p. 573], e v. 2, p. 245 [GS, v. 2, p. 347]; 1995, pp. 30-1 [WuN, v. 8, p. 35]) e cuja prosa quer transmitir. Seu ensaio sobre Kraus é irônico à maneira de Kraus; aquele sobre Kafka, tortuoso ao modo kafkiano; e aquele sobre Brecht, seco em um estilo tipicamente brechtiano (Benjamin, 2004, p. 17 [GS, v. 2, p. 667]).⁹ Seu artigo sobre Breton e Aragon termina com uma imagem surrealista, poética e revolucionária de uma bomba-relógio (Benjamin, 2012, p. 36. [GS, v. 2, p. 310]). Benjamin esposa o estilo daqueles que comenta a fim de perturbar as águas profundas da experiência do leitor: depois dele, não é mais possível frequentar esses polemistas, prosadores, dramaturgos e poetas¹⁰ sem experimentar a comoção inédita que eles próprios sentiram e ao largo da qual o leitor distraído passa. A afinidade eletiva por um autor remete a uma atração magnética, um “fenômeno originário” (Benjamin, 2009a, p. 45 [GS, v. 1, pp. 147-8])¹¹ que ressoa entre o criador, o comentador e o leitor.

UM PESCADOR DE PÉROLAS

Mas isso ainda não é suficiente. Como Benjamin se funde a seus objetos — Baudelaire, o barroco, a alegoria, *offlâneur* —, foi frequentemente confundido com eles. Ora, se o filósofo imerge, é para poder tirar melhor a cabeça d’água: como observou Hannah Arendt, ele é como um “pescador de pérolas” (Arendt, 1986, p. 300). Em sua crítica mais exemplar, Benjamin mergulha nos “fenômenos originários” das *Afinidades eletivas* (a camada mais demoníaca da narrativa, em que as forças míticas triunfam) para melhor tirar de lá o próprio Goethe: o filósofo considera central no romance um momento de inversão dialética que permite libertar do mito não apenas os personagens, mas também o autor (Goethe) e o próprio leitor:

*Aquela frase que, para falar com Hölderlin, contém a cesura da obra e na qual, uma vez que os amantes abraçados selam o seu fim, tudo se detém, diz: “A esperança passou como uma estrela que cai do céu por sobre suas cabeças”. É verdade que eles não se dão conta dela, e não pôde ser dito de forma mais clara que a derradeira esperança jamais o é àquele que a acalenta, mas sim apenas àqueles outros para os quais ela é acalentada.*¹² (Benjamin, 2009a, p. 119. [GS, v. 1, p. 200]; Goethe, 2008, p. 189)

Atento a um pequeno cometa que passa sobre um matagal escuro, o crítico literário coloca a esperança no centro da narrativa esmagadora de personagens submissos ao destino implacável de uma força primordial não dialetizada (os adultos do romance de Goethe são incapazes de agir segundo seus desejos, cercados pelas convenções sociais, as normas morais e as boas maneiras impostas por um casamento burguês dominado por uma jurisdição mítica, aquela de um direito sobre o corpo do parceiro). Em *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin opera da mesma maneira que em “*As afinidades eletivas de Goethe*”: por meio da acumulação de citações (*Sachgehalt*, ou teor material, o sentido manifesto do texto), ele representa a paisagem melancólica do barroco silesiano — por exemplo, o de Gryphius —, mas o quadro é iluminado por um toque de pintura luminosa vindo da Espanha (o teatro de Calderón, “objeto virtual”¹³ do estudo sobre o barroco, e que fornece seu *Wahrheitsgehalt*, ou teor de verdade, o sentido latente; Benjamin, 1979, p. 334 [GB, v. 2, p. 508]). Com a Paris de *Charles Baudelaire* e do livro das *Passagens*, o filósofo também faz tremeluzir a estrela da redenção sobre uma poça lamacenta da sarjeta. Ainda em Berlim — e ainda nas *Passagens* —, o nome de uma mercadoria o surpreende e lhe traz à memória uma imagem publicitária: o filósofo mergulha, então, na imagem arcaica que o capital lhe apresenta. Contudo, por uma inversão dialética própria à atividade da rememoração (*Eingedenken*), afasta-se imediatamente dessa imagem e vislumbra, ainda mais profundamente na memória coletiva, a possibilidade de uma sociedade sem classes:

Eu o tinha recuperado. Era assim: no primeiro plano do deserto, movia-se um veículo de carga puxado por cavalos. Estava carregado de sacos com a inscrição “Sal de Bullrich”. Um deles tinha um buraco do qual escorria o sal, formando uma trilha na terra. Ao fundo da paisagem desértica, dois postes exibiam uma grande tabuleta com as palavras: “É o melhor”. Mas o que fazia a trilha de sal na estrada que cortava o deserto? Ela formava letras, e estas formavam palavras, as palavras: “Sal de Bullrich”. Não era a harmonia preestabelecida de um Leibniz uma criancice, se comparada a esta predestinação inscrita com absoluta precisão no deserto? E não havia neste cartaz uma parábola para as coisas que ninguém jamais experimentou nesta vida

[12] A frase de Goethe é a seguinte: “A esperança passou sobre as suas cabeças como uma estrela cadente. Supunham, acreditavam que se perterciam e pela primeira vez trocaram beijos ardentes, voluptuosos; separaram-se dolorosa e violentamente” (Goethe, 2008, p. 189).

[13] Carta a Gershom Scholem de 22 de dezembro de 1924 (Benjamin, 1979, p. 334 [GB, v. 2, p. 508]).

terrena? Uma parábola para o cotidiano da utopia? (Benjamin, 2006b, p. 210, G1a,4 [GS, v. 5, p. 236])

Benjamin penetra, decerto, na floresta originária do copista chinês, mas logo a polariza — ao menos nas *Passagens* — entre o cinismo publicitário e a utopia de uma sociedade sem classes. A imagem dialética assim produzida, tensa como um arco entre o mito e a emancipação, visa a “educar” o leitor para a cidade — e para a história — em três dimensões.

PEDAGOGIA COMUNISTA

Enquanto Benjamin considera o sistema como *didático*, a cópia, o tratado e a imagem pretendem, em seu trabalho, ser *educativos*. Eles permitem voltar diversas vezes ao objeto estudado, mimetizar suas facetas e dar a ver suas diferentes perspectivas. Aliás, o filósofo procede com frequência por meio de citações, literal ou metaforicamente: ele cita não apenas excertos de Kraus, de Kafka ou de peças barrocas, mas também Paris como se fosse um livro e todas as cidades como se fossem um texto, com ou sem aspas (Benjamin, 2006b, p. 500, N1,10, e p. 506, N4,2 [GS, v. 5, pp. 572 e 580]). O filósofo desejava escrever *Passagens*, obra para a qual recolheu mais de oitocentas fontes, tal como havia escrito seu primeiro livro, *Origem do drama barroco alemão*, para o qual reunira cerca de seiscentas citações (Benjamin, 2006b, p. 501, N1a,2 [GS, v. 5, p. 573]; 1979, v.1, p. 311 [GB, v. 2, p. 433]):¹⁴

[14] Ver carta a Gershom Scholem de 5 de março de 1924 (Benjamin, 1979, v. 1, p. 311 [GB, v. 2, p. 433]).

O método deste trabalho: a montagem literária. Não tenho nada a dizer. Só a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (Benjamin, 2006b, p. 502, N 1a,8 [GS, v. 5, p. 574])

Não se trata, no entanto, de utilizar esses “resíduos” de modo funcional, mas de colocá-los na cena de seu destino histórico (Benjamin, 1995, p. 228 [GS, v. 4, p. 389]).¹⁵ Esse método de desvio (Benjamin, 2011d, p. 16 [GS, v. 1, p. 208]) — que, por meio de uma coleção de resíduos, realmente mais *desvia* os fenômenos que os “desvela” — vai muito além da simples crítica literária. Ele pressupõe que o objeto, seja qual for — texto, cidade, linguagem —, se imponha ao pesquisador, e não o inverso: não são novos sujeitos, mais inventivos que outros, que criam novos paradigmas, e sim novos objetos, profanos e marginais, que obrigam a novos métodos (Benjamin, 2006b, p. 515, N9,2 [GS, v. 5, p. 591]). Por essa razão, convém estar atento às citações “fortuitas” e fugidias que porventura murmurem

[15] Ver “Desempacotando minha biblioteca” (Benjamin, 1995, p. 228 [GS, v. 4, p. 389]).

não apenas em uma biblioteca, mas também em uma rua de Paris (Benjamin, 2006b, p. 512, N7,4 [GS, v. 5, p. 587]).

Esse método é pedagógico por várias razões. Primeiramente, ele dá um novo contorno aos fenômenos estudados. Permite ao leitor perceber como o detalhe reflete o conjunto, o qual obtém, assim, uma nova aparência. Esse método, no entanto, não cria um novo olhar dominador, pois, em segundo lugar, dá a ver uma técnica de escrita: não se trata propriamente de uma revolução da forma (o estilo, o ritmo) ou do conteúdo (o objeto, o assunto, o fenômeno) que é preciso *admirar*, mas de um trabalho de produção científica e literária que é necessário *compreender*. O autor não se torna o inesperado esteta de um novo gênero nem o especialista de novos assuntos, mas um produtor do sensível (Benjamin, 2006a, pp. 271-93. [GS, v. 2, pp. 683-701]). É nesse sentido que Benjamin se via como um “estrategista na batalha da literatura” (Benjamin, 1995, p. 32 [WuN, v. 8, p. 35]): como escritor, ele revoluciona seus próprios meios de produção (literária) e mostra, nos textos e nas cidades que estuda, essa mesma revolução operando. Ao fazer isso, oferece ao leitor os meios de revolucionar, por meio de uma espécie de mimetismo desse impulso criativo, seus próprios meios de produção. Benjamin lhe comunica as potencialidades da técnica moderna, a qual ele chama de “segunda”, e que é lúdica e emancipadora tanto para o homem quanto para a natureza. Antes do banho de água fria do pacto germano-soviético de 1939, é na Rússia de Lênin que ele vê as primeiras realizações dessas potencialidades — noutros termos, em um mundo comunista que realizaria as fantasias fourieristas (Benjamin, 2009b, p. 120 [GS, v. 3, p. 208]).¹⁶

Os fenômenos, portanto, contêm em si mesmos os métodos apropriados para que se fale a respeito deles. É o pesquisador que deve desenvolver esses métodos. Ele também deve, contudo, encontrar o estilo adequado para transmitir a verdade dos fenômenos, sua origem (*Ursprung*), assim como seu primeiro salto para fora da origem (*Ur-Sprung*, “primeiro salto”), isto é, para a história. Alguns interpretaram a “montagem literária” benjaminiana como uma falta de forma (Adorno, 1998, p. 235; Tiedmann, 1997, p. 12-3 [GS, v. 5, p. 13]).¹⁷ Mas o próprio Benjamin afirma que essa maneira de escrever de degrau em degrau, de resíduo em resíduo, ou ainda de fenda em fenda (*Sprung*)¹⁸ na parede de uma montanha cheia de fissuras (a história), permite alcançar um panorama surpreendente (Benjamin, 2006b, pp. 502-3, N2,4 [GS, v. 5, p. 575]). O filósofo procura reunir os 4 mil fragmentos das *Passagens* à maneira das 12 mil peças de metal da Torre Eiffel, a fim de oferecer um espetáculo grandioso da produtividade humana tal como aquele que se oferecia aos novos trabalhadores das construções em ferro (Benjamin, 2006b, p. 501, N1a,1 [GS, v. 5, p. 572]). Conforme observara Jean Selz, seu amigo de Ibiza, no trabalho de Benjamin

[16] Benjamin, 2009b, p. 120 [GS, v. 3, p. 208], e a terceira versão de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” [WuN, v. 16, p. 147].

[17] Trata-se da interpretação de Adorno (1998, p. 235), bastante criticada por Rolf Tiedemann, que sustenta — com razão, segundo nos parece — que essa montagem pressupõe um grande esforço literário (Tiedemann, 1997, p. 12-3 [GS, v. 5, p. 13]).

[18] *Sprung* significa “salto” (o que permite traduzir *Ursprung* não apenas como “origem”, mas ainda como “salto originário”, *Ur-sprung*) e também “racha”, “fissura”, “cheiro”, “greta” ou “fenda”, sendo uma palavra utilizada no campo da geologia para denominar uma cisão, isto é, o desnível (horizontal ou vertical) provocado por um deslocamento tectônico. Benjamin não para de fazer ecoar o seu conceito de “origem”, *Ursprung*, com a sua raiz, *Sprung*, em outros contextos. É o caso dessa comparação de um pesquisador com um caminhante de montanha ou mesmo com um alpinista que, subindo de greta em greta, de fenda em fenda (*Sprung*), chega ao ponto em que se lhe revela o panorama histórico completo: Benjamin, 2006b, pp. 502-3, N2,4 [GS, v. 5, p. 575]. Assim, o que permite o acesso à origem dos fenômenos sociais (*Ursprung*) não são as regularidades estatísticas, mas as irregularidades do terreno histórico (*Sprung*), ou seja, os desvios e as exceções.

pequenos fatos concretos encontram seu duplo poético, em um plano no qual a poesia não é mais literatura apenas, mas revela o lugar antropológico — quase fourierista — de uma cumplicidade secreta entre o homem e o mundo (Selz, 1991, pp. 378-9).

O ATELIÊ DO ESCRITOR

Em um desses pequenos quadros surrealistas de *Rua de mão única*, intitulado “Proibido colar cartazes!”, em que enuncia, em treze teses de cada vez, as técnicas do crítico e do escritor, Benjamin apresenta, com humor e uma ponta de ironia, algumas indicações sobre o estilo poético que se deve empregar. As condições que ele apresenta são instrutivas em relação à sua própria técnica de escrita.

Primeira condição: é preciso sempre postergar a redação de uma ideia, esperar o amadurecimento das citações e o trabalho da linguagem na imagem (Benjamin, 1995, p. 31 [GS, v. 4, p. 106]). Assim como um desejo deve “amadurecer” ao longo do tempo para poder realizar-se (esse tempo é aquele, heterogêneo e pleno, da verdadeira experiência, da *Erfahrung*), é preciso “compreender a língua na qual a sorte faz acordo conosco” para encontrar, na “língua da vida”, “o rasto não apagado de uma *força originária*” (aquela da origem, *Ursprung*; Benjamin, 1995, p. 190 [GS, v. 4, p. 351]).¹⁹ Benjamin de fato não expressa um pensamento da maneira como este lhe vem, tampouco afirma algo além daquilo que pensa. Como o copista chinês, ele mostra disciplina, evita movimentos incontrolados, impulsivos e gesticulados, e emprega suas forças da melhor maneira possível. Esse despojamento máximo, comparável à “santa sobriedade” [*heilig-nüchtern*]²⁰ (Benjamin, 2011c, p. 47 [GS, v. 2, p. 125]; 1993, pp. 120-3 [GS, v. 1, pp. 117 e 119]) que o filósofo saúda em Hölderlin, é posto em função daquilo que ele quer dizer, e não de sua reputação (Benjamin, 2001, pp. 236 e 251-2 [GS, v. 4, pp. 429 e 435-6]).²¹ Certamente, “o conhecimento existe apenas em lampejos”, provocados pelo encontro das citações e pelo choque entre as imagens. Mas “o texto é o trovão que segue ressoando por muito tempo” (Benjamin, 2006b, p. 499, N1,1 [GS, v. 5, p. 473]). Como na imagem proposta por Pierre Bertaux e citada no início deste artigo, o barulho somente surge das entranhas da terra algum tempo depois de a pedra ter sido lançada. Em Benjamin, a origem não é surpreendida, mas acolhida. Talvez seja preciso concluir, portanto, que convém deixar a origem vir à linguagem, a fim de melhor repercuti-la e fazer jorrar, num momento posterior, o clarão que a precedeu — escrita luminosa num céu ameaçador, um pouco como a estrela que passa em *As afinidades eletivas*. Isso porque, para o filósofo, só permanecem as obras que iluminam o presente como um relâmpago.

[19] Em “O caminho do sucesso em treze teses” (Benjamin, 1995, p. 190 [GS, v. 4, p. 351]). Tradução modificada de “força primitiva” para “força originária” (em itálico) a pedido do autor [N. T.].

[20] Tradução modificada.

[21] “Le Bon écrivain” e “Petits tours d’adresse. Bien écrire” (Benjamin, 2001, pp. 236 e 251-2 [GS, v. 4, pp. 429 e 435-6]).

Como escrever, então? O autor de *Rua de mão única* ainda aconselha ao escritor três “graus da composição”, que mais uma vez correspondem a sua própria maneira de escrever: “pensamento — estilo — escrita”. Em outra passagem, intitulada, com humor, “Atenção: degraus!”, Benjamin oferece três outros estágios, de acordo com uma imagem que remete a três tipos de artista ou artesão: o primeiro degrau é o da composição (o músico); o segundo, o da construção (o arquiteto); e o terceiro, o da tecelagem (o tecelão) (Benjamin, 1995, pp. 31 e 27 [WuN, v. 8, pp. 34 e 29]). Podemos tirar dessa imagem algumas lições sobre o estilo do próprio Benjamin. O primeiro estágio de seu trabalho, o musical, de fato acolhe a música da ideia na improvisação das primeiras palavras jogadas sobre o papel, tudo isso sobre o pano de fundo de uma acumulação de materiais: referências bibliográficas, citações a serem exploradas, comentários e anotações pessoais (Benjamin, 2011b; Berdet, 2012; 2013).²² Desse momento de inspiração, surge certo número de motivos. Mais visual, o segundo estágio — arquitetônico — estrutura esses diferentes motivos em motivos condutores: esquemas, palavras-chave e siglas reorganizam o conjunto dos materiais. Benjamin utilizava, por exemplo, símbolos coloridos para classificar suas numerosas fichas, as quais ele às vezes recortava para então as dispor sobre um novo suporte — como um copiar-colar à frente de seu tempo. O terceiro estágio, têxtil, retoma os momentos musicais e visuais em outro nível: a inspiração primeira deve, então, fazer-se imagem (Benjamin e Scholem, 2011, p. 165).²³

O escritor deve, portanto, prestar atenção a esses três degraus. Em uma “imagem de pensamento” de sua lavra, Benjamin observa, ao empregar outra metáfora que explora as artes — neste caso, a escultura —, que as palavras devem bater no real “com pequenos martelinhos até que, como de uma chapa de cobre, dele tenham extraído a imagem” (Benjamin, 2001, p. 113; 1995, p. 203 [GS, v. 4, p. 364]).²⁴ A primeira inspiração, assim, é paralisada em uma imagem definitiva, graças a uma sintaxe na qual se sentem as “marcas de buril” (Benjamin, 2000b, v. 3, p. 400 [GS, v. 2, p. 579]) do segundo estágio. O último degrau, artesanal (tecelagem, escultura), designa, portanto, a escrita que refina e desbloqueia o estilo: pois o estilo pode acorrentar a ideia, a ideia pode matar a inspiração, e a inspiração só pode ser encontrada pela reescrita, isto é, pela cópia (Benjamin, 1995, p. 31 [WuN, v. 8, p. 34]). Talvez seja para não pular esse último degrau que Benjamin não hesita em copiar passagens inteiras de anotações antigas, as quais ele transfere para novas anotações ou integra em uma nova publicação. Recopiar a si próprio lhe permitia voltar às forças miméticas das quais corria o risco de se afastar, despertar a intuição e fazer emergir a imagem, ou seja, honrar o encontro linguístico com a felicidade? Isso corroboraria

[22] Benjamin, 2011b, p. 197. Esse livro, que inspira o presente parágrafo, contém textos apaixonantes de Erdmut Wizisla e de Ursula Marx sobre as técnicas de pesquisa e escrita de Benjamin. Sobre a escrita de *Pasagens*, dos textos sobre Baudelaire e das teses sobre o conceito de história, permito-me indicar meus próprios textos: Berdet, 2012; 2013.

[23] Aqui, Benjamin às vezes inclui objeções alheias e novas reflexões pessoais.

[24] Em “San Gimignano” (Benjamin, 2001, p. 113; e também 1995, p. 203 [GS, v. 4, p. 364]).

o depoimento de Asja Lacis, para quem, apesar de sua erudição, Benjamin era menos um intelectual que um “apaixonado pelas palavras” (Lacis, 1989, p. 75). Sua “tecelagem” paciente dos pensamentos, que inclui esse momento mimético, visa a restituir ao leitor um encontro originário na floresta das correspondências.

Segunda condição: também é preciso poder acolher a história em seu espaço de trabalho. A origem (a fonte das criações geniais) não deixa suas pegadas senão sobre a terra arrasada das experiências históricas (aquela das trincheiras, por exemplo). Pensando nos textos de Benjamin sobre Baudelaire, poderíamos dizer também que, se a origem designa a nuvem que se reflete em uma poça lamacenta de uma rua de Paris, é impossível falar disso sem contar a história do calçamento. Os dejetos, portanto, compõem os fragmentos de uma experiência em si mesma fragmentada, que convém tornar perceptível na escrita: “Para o gênio, toda e qualquer cesura, os pesados golpes do destino como o suave sono, cai na industriiosidade de sua própria oficina de trabalho. *E a sua esfera de influência*, ele a traça no fragmento” (Benjamin, 1995, p. 14 [WuN, v. 8, p. 14]).²⁵

Não concluir, demonstrar dedicação, disciplina e sobriedade, e dar espaço à cesura, aos golpes do destino e ao ritmo brusco da experiência: o estilo reflete a “experiência do choque” (*Chockerlebnis*) daquele que escreve, feita de interrupções e de momentos de um estado entre o sono e a vigília, de dejetos que o atingem sem cessar e dos quais ele se faz o receptáculo. Outro tipo de mimetismo, o ritmo da escrita esposa, assim, a experiência da comunidade histórica do pesquisador: trata-se da experiência de uma felicidade esvaecida, de uma alegria desmembrada, de uma *Erfahrung* perdida e dispersa aos quatro ventos da história.

A ARGILA DAS PÁGINAS OU O MÁRMORE INFECUNDO

Nas *Passagens*, escrevendo diretamente em francês, Benjamin faz uma última observação sobre o bom escritor, que para ele se confunde com o bom pensador. Sua sintaxe ligeiramente desajeitada, sinal de seu exílio da língua em tempos conturbados, em nada diminui a beleza da imagem:

*Há, no fundo, duas maneiras de filosofia e dois modos de anotar os pensamentos: um é semeá-los na neve — ou então, se preferir, na argila das páginas, Saturno é o leitor que contempla seu crescimento, e até mesmo colhe sua flor, seu sentido, ou seu fruto, seu verbo. O outro é enterrá-los dignamente e erigir como sepultura a imagem, a metáfora, mármore frio e infecundo, acima de sua tumba.*²⁶ (Benjamin, 1997, p. 837 [GS, v. 5, p. 1.007])

[25] Em “Relógio normal” (Benjamin, 1995, p. 14 [WuN, v. 8, p. 14]). O trecho em itálico foi modificado a pedido do autor. [N.T.]

[26] Traduzido a partir da edição francesa: “Passages parisiens 1” (Benjamin, 1997, p. 837 [GS, v. 5, p. 1.007]). Na tradução para o português, optamos, proposadamente, por construções sintáticas desajeitadas e não alinhadas à norma culta, a fim de preservar de algum modo a construção original do próprio Benjamin, que escreveu o trecho em uma língua que não a materna: “*Il y a, au fond, deux manières de philosophie et deux sortes de noter les pensées: l'une c'est les semer sur la neige — ou bien si vous voulez mieux dans l'argile des pages, Saturne est le lecteur pour en contempler la croissance, voire pour en récolter leur fleur, le sens, ou leur fruit, le verbe. L'autre c'est dignement les enterrer et ériger comme sépulture l'image, la métaphore, marbre froid et infecund, au-dessus de leur tombe*”. [N.T.]

No primeiro caso, o escritor semeia grãos sob o olhar benevolente do deus do tempo, fermentos de utopia talvez, cujo fruto poderá ser colhido por um futuro leitor ou uma futura leitora. No segundo, temos apenas o sinal de um pensamento que um dia esteve vivo, mas do qual devemos guardar luto (Benjamin, 1995, p. 31 [WuN, v. 8, p. 34]).²⁷ O primeiro estilo permite reativar a força positiva de um momento originário para além dos séculos; o segundo assinala que algo de sua clareza está perdido, e que não é possível simulá-la sem reabilitar uma “aura” que podemos suspeitar reacionária.

A escrita de Benjamin proporciona tanto alegria quanto uma melancolia capaz de transformar-se em revolta: naquela, sentimos uma juventude livre de qualquer conformismo; nesta, sabemos que está enterrada sob a máscara funerária dos poderes míticos. Percebemos uma experiência repleta de paixões, mas também sentimos sua força contrariada, incessantemente interrompida pelos choques da vida moderna e por fim convertida em seu antagonista mortífero. Se compreender Benjamin significa levá-lo conosco, então convém, talvez, ir até o ponto de encontro dessas duas experiências contraditórias e saber instalar-se junto dele, no campo de tensão elétrica entre esses dois polos, entre a fonte claro-escuro da origem e o terreno arrasado da experiência histórica — dizendo de outro modo, entre as profundezas do poço e a frágil beirada em que nos apoiamos.²⁸

MARC BERDET é professor visitante do departamento de design do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (UnB). Formado em sociologia e filosofia, é doutor pela Universidade Paris Sorbonne e autor de *Fantasmagories du capital* (La Découverte, 2013); *Walter Benjamin. La passion dialectique* (Armand Colin, 2014); e *Le chiffonnier de Paris* (Vrin, 2015). marcberdet@gmx.com.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS²⁹

WALTER BENJAMIN EM ALEMÃO

- Benjamin, Walter. *Gesammelte Briefe 1910-1940*. Frankfurt: Suhrkamp, 1995-2000, 6 v. [GB]
_____. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt: Suhrkamp, 1972-1999, 7 v. [GS]
_____. *Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe*. Frankfurt: Suhrkamp, 2008, 21 v. [WuN]

WALTER BENJAMIN EM FRANCÊS

- Benjamin, Walter. *Correspondance*. Paris: Aubier-Montaigne, 1979, 2 v.
_____. *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991.
_____. *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des passages*. Paris: Cerf, 1997.
_____. *Je déballe ma bibliothèque*. Paris: Rivages, 2000a.
_____. *Œuvres*. Paris: Gallimard, 2000b, 3 v.
_____. *Images de pensée*, Paris: Christian Bourgois, 2001.
_____. *Le Concept de critique esthétique dans le romantisme allemande*. Paris: Flammarion, 2002.
_____. *Essais sur Brecht*. Paris: La Fabrique, 2004.
_____. *Enfance*. Paris: Payot, 2011a.
_____. *Walter Benjamin. Archives*. Paris: Klincksieck, 2011b.
_____.; Adorno, Gretel. *Correspondance 1930-1940*. Paris: Le Promeneur, 2007.
_____.; Scholem, Gershom. *Théologie et utopie. Correspondance 1933-1940*. Paris: L'Éclat, 2011.

[27] E também: “A obra é a máscara mortuária da concepção” (Benjamin, 1995, p. 31 [WuN, v. 8, p. 34]).

[28] Este artigo é resultado de pesquisa de pós-doutoramento realizada no departamento de sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP) e financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp). Escrito originalmente em francês, o texto foi traduzido por Juliana Ramos Gonçalves e revisado por mim. Agradeço particularmente a Pedro Fragelli por suas sugestões, que me permitiram um feliz aperfeiçoamento desta última versão em português.

[29] As indicações entre colchetes correspondem às abreviações usadas ao longo do texto, sempre seguidas pelo número do volume referenciado.

Recebido para publicação
em 3 de julho de 2018.

Aprovado para publicação
em 20 de novembro de 2018.

NOVOS ESTUDOS

CEBRAP
112, set.–dez. 2018
pp. 445-455

WALTER BENJAMIN EM PORTUGUÊS

- Benjamin, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad. Marcio Seligmann-Silva. São Paulo: Edusp/Iluminuras, 1993.
- _____. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1995, v. 2.
- _____. “O autor como produtor”. In: *A modernidade: obras escolhidas de Walter Benjamin*. Ed. e trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006a, pp. 271-93.
- _____. *Passagens*. Trad. Irene Aron. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006b.
- _____. “As afinidades eletivas de Goethe”. In: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. Trad. Mônica Krausz Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo. São Paulo: Editora 34, 2009a.
- _____. “Uma pedagogia comunista”. In: *Reflexões sobre a criança, o brinquedo e a educação*. Trad. Marcus Vinicius Mazzari. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2009b.
- _____. “Dois poemas de Friedrich Hölderlin”. In: *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2011c.
- _____. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2011d.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

OBRAS DE OUTROS AUTORES

- Adorno, Theodor. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.
- Arendt, Hannah. *Vies politiques*. Paris: Gallimard, 1986.
- Baudelaire, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- Berdet, Marc. “Chiffonnier contre flâneur. Construction et position du *Livre des passages* de Walter Benjamin”. *Archives de Philosophie*, Paris, Centre Sèvres, n. 75, 2012, pp. 425-47.
- _____. “L’Ange de l’histoire. Walter Benjamin ou l’apocalypse méthodologique”. *Socio-anthropologie*, Paris, Publications de la Sorbonne, n. 28, 2013, pp. 47-63.
- _____. *Walter Benjamin. La Passion dialectique*. Paris: Armand Colin, 2014.
- Gagnebin, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- _____. *Walter Benjamin: os cacos da história*. São Paulo: N-1 edições, 2018.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *As afinidades eletivas*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 2008.
- Lacis, Asja. *Profession: révolutionnaire. Sur le théâtre prolétarien. Meyerhold, Brecht, Benjamin, Piscator*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1989.
- Selz, Jean. “Walter Benjamin à Ibiza”. In: Benjamin, Walter. *Écrits français*. Paris: Gallimard, 1991, pp. 367-79.
- Tiedemann, Rolf. “Introduction”. In: Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*. Paris: Cerf, 1997, pp. 9-32.
- Wismann, Heinz. “Le Littérateur”. In: Lavelle, Patricia (org.). *Cahiers de l’Herne. Walter Benjamin*. Paris: L’Herne, 2003, pp. 153-7.

