

# O Trabalho das Passagens

Walter Benjamin

Tradução de Sônia Campaner Miguel Ferrari\*

O *Trabalho das passagens* de Walter Benjamin é uma obra inacabada “em torno da qual se teceram muitas lendas” (Rolf Tiedemann, na introdução à edição alemã), depois que Adorno a ele se referiu pela primeira vez em 1950. O conjunto de textos, comentários, citações e fragmentos manuscritos, encontrado na Biblioteca Nacional de Paris após a Segunda Guerra Mundial, somente foi publicado em 1982, na edição de Tiedemann, discípulo de Adorno. O volume V dos *Gesammelte Schriften* de Benjamin, intitulado “Das Passagen-Werk”, é um conjunto de textos que se relacionam a seu grande projeto: um livro sobre a cidade de Paris no século XIX, para o qual o autor trabalhou e coletou material de 1927 a 1929, e depois de 1934 a 1940.

Sobre a ordenação do material, esclarece Tiedemann: “A ordem das notas não corresponde à cronologia de sua gênese. Aparentemente Benjamin abria sempre um novo arquivo (*Konvolut*) quando, no curso de seus estudos, surgia um novo tema que exigia ser tratado”. Isto no que se refere à ordem dos arquivos. Quanto aos fragmentos que compõem cada *Konvolut*, o editor alemão nos diz que as notas deveriam seguir a cronologia de sua redação, mas essa não é idêntica à da gênese dessas notas, pois Benjamin algumas vezes transcreveu anotações de outros manuscritos mais antigos.

Várias obras foram publicadas para discutir as possíveis ordenações dos manuscritos. Algumas indicaram também as obras que surgiram das reflexões de Benjamin sobre esse material. É inegável que há um conjunto de temas e de noções filosóficas – como as de história como construção, imagem de sonho, imagem dialética – que constituem alguns dos aspectos centrais dessa obra.

A presente seleção contém 21 fragmentos dos arquivos: B – Moda; G – Exposições, Publicidade, Grandville; J – Baudelaire; K – Cidade de Sonho, Casa de Sonho, Sonhos do

---

\* Prof<sup>ta</sup> do Departamento de Filosofia – PUC/SP. Tradução do alemão, cotejada com a versão francesa. Revisão da tradução: Marcio Sattin (mestrando do Departamento de Filosofia – FFCLH-USP), Elvis Cesar Bonassa (mestrando do Departamento de Filosofia – FFCLH-USP e bolsista CAPES) e Fernanda Pitta (mestranda do Departamento de História – IFCH-UNICAMP e bolsista FAPESP).

Futuro, Nihilismo Antropológico, Jung; N – Teoria do conhecimento, Teoria do Progresso; X – Marx. Os fragmentos escolhidos tratam de temas como mercadoria e alegoria, dialética, a noção do caráter fetichista da mercadoria em Marx e sua ampliação por Benjamin, a importância de alguns processos – como sonho e despertar, a lembrança – para o conhecimento histórico e a dialética.

X13,a – A qualidade (*Eigenschaft*) que se atribui à mercadoria como seu caráter de fetiche está ligada à própria sociedade produtora de mercadorias, na verdade não tanto como ela é em si, mas como ela desde sempre se representa e acredita se entender, ao abstrair do fato de que ela produz precisamente mercadorias. A imagem (*Bild*) que assim ela produz de si mesma e que costuma rotular como sua cultura corresponde ao conceito de fantasmagoria (cf. Eduard Fuchs, *Der Sammler und der Historiker*, III). Em Wiesengrund, ela é “definida como um bem de consumo no qual nada mais deve recordar como se realizou. Ele é magicizado quando o trabalho ali armazenado aparece como sobrenatural e sagrado, já que ele não pode mais ser reconhecido como trabalho” (T.W. Adorno, “Fragmente über Wagner”, *Zeitschrift für Sozialforschung* VIII, 1939, 1/2, p.17). Além disso, do manuscrito de “Wagner” (p.46/7): “A técnica orquestral de Wagner (...) expulsou da <melhor: de sua> configuração estética o interesse na produção imediata de som (...) Quem compreendesse completamente porque Haydn, em passagens *piano*, duplicou os violinos com uma flauta, poderia talvez chegar a um esquema para a percepção de porque a humanidade deixou há milênios de comer cereais crus e assou pão, ou porque ela poliu e aplainou seus utensílios. No objeto de consumo, o vestígio dessa produção deve se tornar esquecido. Ele deve parecer como se não fosse mais de modo algum fabricado, para não revelar que justamente aquele que troca não o produziu, mas se apropria do trabalho contido nele. A autonomia da arte tem como origem o ocultamento do trabalho”.

G12a,3 – Não é somente a propósito da mercadoria que se pode falar de uma autonomia (*Selbständigkeit*) fetichista, mas – como mostra a seguinte passagem de Marx – também a propósito do meio de produção: “Se considerássemos o processo de produção sob o ponto de vista do processo de trabalho, o trabalhador se comportaria em relação aos meios de produção (...) como se eles fossem simples meio (...) de sua atividade produtiva conforme a fins (...) Seria

de outro modo, assim que considerássemos o processo de produção do ponto de vista do processo de valorização. O meios de produção transformar-se-iam imediatamente em meio de absorção do trabalho alheio. Não é mais o trabalhador que usa os meios de produção, mas são os meios de produção que usam o trabalhador. Em vez de serem consumidos por ele como elementos materiais de sua atividade produtiva, eles o consomem como força motriz de seu próprio processo vital (...) Fornos de fundição e fábricas que descansam à noite e que não absorvem nenhum trabalho vivo são ‘puro prejuízo’ para os capitalistas. Por isso fornos de fundição e fábricas lançam as bases para uma ‘reivindicação pelo trabalho noturno’ das forças de trabalho”. Essa consideração é para ser aproveitada na análise de Grandville. Até que ponto é o trabalhador assalariado a “alma” de seus objetos animados (*bewegten*) de modo fetichista?

J59,10 – A forma da mercadoria é evidente em Baudelaire como o conteúdo social da forma de intuição alegórica. Forma e conteúdo unificaram-se na prostituta, como em sua síntese.

J80,2;80a,1 – A lembrança do ruminador (*Grübler\**) dispõe da massa não ordenada do saber morto. Para ele, o saber humano é fragmentário num sentido particularmente expressivo: a saber, como o amontoado de peças arbitrariamente cortadas com as quais se monta um quebra-cabeças. Uma época que é inimiga da ruminação (*Grübele*) conservou, no quebra-cabeças, o gesto da ruminação. Este é, em particular, o gesto do alegorista. O alegorista agarra, ora aqui ora lá, um fragmento do fundo desordenado que seu saber coloca à sua disposição, segura-o ao lado de um outro e experimenta se eles se encaixam: aquele significado com essa imagem ou essa imagem com aquele significado. O resultado nunca se deixa prever, pois não há qualquer mediação natural entre os dois. Mas o mesmo se dá com mercadoria e preço. As “sutilezas metafísi-

---

\* Palavra que vem do mesmo radical de *Grab*, túmulo, sepultura, cova; *Graben*, fosso, cova; *graben*, escavar; *Grube*, cova, fossa; *Grübele*, reflexão, meditação; *grübeln*, cismar, meditar. A palavra “ruminador” para traduzir *Grübler* foi escolhida porque dá o sentido de uma atividade reflexiva aplicada insistentemente sobre um mesmo objeto, além de remeter a remoer, voltar a pensar em algo que já foi pensado – volta, portanto, a um passado [N.T.].

cas” com as quais ela se compraz, segundo Marx, são antes de tudo aquelas da fixação do preço. Como a mercadoria chega ao preço, isso não se deixa nunca prever totalmente, nem no curso de sua produção, nem mais tarde quando ela se encontra no mercado. É exatamente isso que acontece com o objeto em sua existência alegórica. Não lhe foi sussurrado, no berço, qual significado a melancolia (*Tiefsinn*) do alegorista irá lhe atribuir. Mas uma vez recebido tal significado, então ele pode ser removido a qualquer hora em favor de outro qualquer. As modas dos significados mudam quase tão rápido como o preço muda para as mercadorias. De fato, o significado da mercadoria se chama preço; como mercadoria ela não tem outro. Por isso o alegorista está em seu elemento com a mercadoria. Como *flâneur* ele se identificou (*eingefühlt*) com a alma da mercadoria; como alegorista ele reconhece na “etiqueta do preço”, com a qual a mercadoria entra no mercado, o objeto da sua ruminância – o significado. O mundo no qual este novo significado o faz sentir-se em casa não se tornou um mundo mais amigável. Um inferno vocífera na alma da mercadoria, que tem sua paz de forma aparente no preço.

K1,1 – O despertar como um processo gradual que se impõe na vida do indivíduo como na das gerações. O sono é seu estágio primário. A experiência de juventude de uma geração tem muito em comum com a experiência do sonho. Sua forma (*Gestalt*) histórica é a forma do sonho. Cada época tem este lado voltado para os sonhos, que é seu lado infantil. Para o século passado, ele aparece muito nitidamente nas passagens. Mas enquanto a educação das gerações anteriores interpretou para elas esses sonhos segundo a tradição e a instrução religiosa, a educação atual conduz simplesmente à distração das crianças. Proust só pôde surgir como um fenômeno sem igual numa geração que havia perdido todos os recursos corporais e naturais de rememoração e que, mais pobre do que as anteriores, havia sido abandonada a si mesma, só podendo, por isso, se apoderar dos mundos infantis de maneira isolada, dispersa e patológica. O que é oferecido aqui a seguir é um ensaio para a técnica do despertar. Uma tentativa de compreender (*innewerden*) a guinada dialética, copernicana, da rememoração.

K3,5 – Em seu capítulo sobre o caráter de fetiche da mercadoria, Marx mostrou o quanto o mundo econômico do capitalismo parece ambíguo – uma ambigüidade que é muito acentuada pela intensificação da economia capitalista – claramente visível, por exemplo, nas máquinas, que agravam a exploração em

lugar de aliviar o destino dos homens. Isso não se relaciona justamente com a ambivalência dos fenômenos (*Erscheinungen*) com a qual lidamos no século XIX? Um significado do êxtase para a percepção, da ficção para o pensamento, desconhecido antes do XIX? “Uma coisa pereceu junto com a revolução (*Umwälzung*) universal, uma grande perda para a arte: a harmonia ingênua e no entanto plena de caráter da vida e da aparência (*Erscheinung*)” lê-se, de modo significativo, em Julius Meyer, *Geschichte der modernen französischen Malerei seit 1789*, Leipzig, 1867, p. 31.

B1a,1 – Para o filósofo, o mais ardente interesse da moda reside em suas antecipações extraordinárias. É bem sabido que a arte freqüentemente precede em muitos anos a realidade perceptível, nos quadros por exemplo. Pudemos ver ruas ou salas que brilhavam em mil lumes coloridos bem antes que a técnica, graças aos luminosos e outros dispositivos, as colocasse sob tal luz. Também a sensibilidade do artista individual para o que está por vir certamente vai além daquela da grande dama da sociedade. E no entanto a moda está em contato muito mais constante, muito mais preciso, com as coisas vindouras graças ao faro incomparável que o coletivo feminino tem para aquilo que o futuro reserva. Cada estação da moda traz em suas últimas criações certos sinais secretos de coisas por vir. Quem fosse capaz de lê-los, saberia por antecipação não só novas correntes da arte, mas também novas leis, guerras e revoluções. – Sem dúvida reside aí o maior atrativo da moda, mas também a dificuldade de torná-lo frutífero.

N1,1 – Nos domínios com os quais nos ocupamos só há conhecimento relampejante. O texto é o trovão que continua a retumbar muito tempo depois.

N1,9 – Delimitação da tendência deste trabalho em relação a Aragon: enquanto Aragon insiste na esfera do sonho, aqui deve ser encontrada a constelação do despertar (*Erwachens*). Enquanto em Aragon permanece um elemento impressionista – a “mitologia” – e deve-se responsabilizar esse impressionismo pelos muitos filosofemas informes do livro – aqui se trata de uma dissolução (*Auflösung*) da “mitologia” no espaço da história. Naturalmente isto só pode acontecer por meio do despertar (*Erweckung*) de um saber, ainda não consciente, daquilo que já foi (*Gewesnen*).

N1a,3 – Pequena proposta metodológica para uma dialética histórico-cultural. É muito fácil propor para cada época, nos seus diferentes “domínios”, bipartições segundo pontos de vista determinados, de modo que, de um lado, se situe a parte da época “fértil”, “plena de futuro”, “vital”, “positiva”, e de outro, aquela inútil, atrasada e morta. Até mesmo os contornos dessa parte positiva só se revelarão nitidamente quando ela for perfilada com a negativa. Mas, por outro lado, cada negação tem o seu valor apenas como fundo sobre o qual se traça o vital, o positivo. Por isso, é de decisiva importância aplicar novamente à parte negativa, anteriormente segregada (*ausgeschiednen*), uma divisão, de modo que, com um deslocamento do ângulo de visão (mas não da escala!), surja também nela novamente algo positivo e diverso do que era assinalado antes. E assim até o *infinitum*, até que todo o passado seja trazido para dentro do presente em uma apocatástase histórica.

N1a,6 – Marx expõe a conexão causal entre economia e cultura. O que importa aqui é a conexão expressiva. Não se deve apresentar a gênese econômica da cultura, mas a expressão da economia em sua cultura. Trata-se, em outras palavras, da tentativa de apreender um processo econômico como proto-fenômeno visível (*anschauliches Urphänomen*), do qual procedem todas as manifestações de vida das passagens (e, nesta medida, do século XIX).

N2,2 – Pode-se considerar como um dos objetivos metodológicos deste trabalho a demonstração de um materialismo histórico que aniquilou em si a idéia de progresso. Precisamente aqui o materialismo histórico tem todas as razões para se distinguir claramente dos hábitos de pensamento burgueses. O seu conceito fundamental não é o progresso, mas a atualização.

N2,5 – A superação (*Überwindung*) do conceito de “progresso” e a superação do conceito de “época de decadência” são apenas dois lados de uma e a mesma coisa.

N2,6 – Um problema central do materialismo histórico que finalmente deveria ser observado: se a compreensão marxista da história tem de ser adquirida necessariamente ao preço da visibilidade (*Anschaulichkeit*) da própria história. Ou: por qual caminho é possível unir visibilidade intensificada e aplicação do

método marxista? O primeiro passo deste caminho será assumir o princípio da montagem na história. Erigir, assim, as grandes construções a partir de minúsculos elementos confeccionados de modo nítido e preciso. E mesmo descobrir, na análise do pequeno momento particular, o cristal do acontecimento total (*Totalgeschehen*). Romper, portanto, com o naturalismo histórico vulgar. Compreender a construção da história enquanto tal. Na estrutura do comentário. # Detritos da história #.

N2a,1 – Só o observador superficial pode negar que haja correspondências entre o mundo da técnica moderna e o arcaico mundo simbólico da mitologia. Certamente a novidade técnica atua em primeiro lugar apenas como novidade. Mas já na próxima lembrança infantil muda seus traços. Toda infância realiza algo de grande, de insubstituível para a humanidade. Em seu interesse pelos fenômenos técnicos, sua curiosidade por todo tipo de invenções e maquinarias, toda infância vincula as conquistas da técnica aos antigos mundos dos símbolos. Não há nada no campo da natureza que seja, por si mesmo, subtraído a esse vínculo. Só que isso não se forma na aura da novidade, mas na aura do hábito. Na lembrança, na infância e no sonho. # Despertar #.

N2a,3 – Não é que o passado jogue sua luz sobre o presente ou o presente, a sua luz sobre o passado, mas imagem é aquilo onde o que já foi e o agora se reúnem de forma relampejante em uma constelação. Em outras palavras: imagem é a dialética na interrupção (*im Stillstand*). Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação entre o que já foi e o agora é dialética: não é decorrer, mas imagem, que irrompe. – Só imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas); e o lugar em que se encontram é a língua. # Despertar #.

N3,1 – O que distingue as imagens das “essências” (“*Wesenheiten*”) da fenomenologia é o seu índice histórico. (Heidegger tenta em vão salvar abstratamente a história para a fenomenologia, através da “historicidade”). Estas imagens devem ser inteiramente distintas das categorias das “ciências do espírito”, do chamado *habitus*, do estilo etc. O índice histórico das imagens diz, de fato, não só que elas pertencem a uma época determinada, mas sobretudo que elas alcançam a legibilidade apenas em uma época determinada. E precisamente conseguir

alcançar essa “legibilidade” é um ponto crítico determinado do movimento em seu interior. Todo presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: todo agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele a verdade está saturada de tempo até a ruptura (*Zerspringen*). (E esta ruptura nada mais é que a morte da *intentio*, que coincide, assim, com o nascimento do autêntico tempo histórico, do tempo da verdade.) Não é que o passado jogue sua luz sobre o presente ou o presente, a sua luz sobre o passado, mas imagem é aquilo onde o que já foi e o agora se encontram de forma relampejante em uma constelação. Em outras palavras: imagem é a dialética na interrupção. Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, contínua, a relação entre o que já foi e o agora é dialética: não de uma natureza temporal, mas imagética (*bildlicher*). Só imagens dialéticas são imagens autenticamente históricas, isto é, não arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, traz no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, que está na base de toda leitura.

N3,2 – Cabe aqui o abandono decisivo do conceito de “verdade atemporal”. Pois verdade não é – como afirma o marxismo – apenas uma função temporal do conhecer, mas está ligada ao núcleo temporal cravado igualmente no conhecido e no que conhece. Tanto isso é verdade que o eterno é, de qualquer modo, antes uma prega no vestido do que uma idéia.

N4,3 – Assim como Proust começa a história de sua vida com o despertar, do mesmo modo toda apresentação da história tem de começar com o despertar, e ela não deve mesmo tratar de nada além disso. É assim que esta apresentação trata do despertar do século XIX.

N6,5 – Todo conhecimento histórico se deixa apresentar (*vergegenwärtigen*) na imagem de uma balança que oscila, na qual em um dos pratos está aquilo que já foi, e no outro, o conhecimento do presente. Enquanto sobre o primeiro os fatos (*Tatsachen*) não podem ser reunidos de modo a não chamar atenção (*nicht unscheinbar*) e nem em número suficiente, sobre o segundo devem estar apenas alguns poucos pesos grandes e maciços.

N7a,1 – A pré- e a pós-história de um acontecimento (*Tatbestand*) histórico

aparecem nele mesmo por força de sua apresentação dialética. Mais: todo estado de coisa (*Sachverhalt*) histórico apresentado dialeticamente se polariza e se torna um campo de forças no qual se passa a disputa entre sua pré-história e pós-história. Ele se transforma num tal campo à medida que a atualidade age dentro dele. E assim o acontecimento histórico se polariza segundo a sua pré- e pós-história sempre de novo, e nunca do mesmo modo. E o faz fora de si mesmo, na própria atualidade; como uma linha, que ao ser dividida segundo a proporção áurea, experimenta sua divisão fora de si mesma.

N9a,7 – Em toda verdadeira obra de arte há o lugar onde, para aquele que ali se instala, sopra um vento fresco como o de uma aurora vindoura. Disso resulta que a arte, considerada freqüentemente como refratária a toda relação com o progresso, pode servir à autêntica determinação deste. O progresso não está à vontade na continuidade do decorrer do tempo, mas em suas interferências: lá, onde um verdadeiramente novo se faz sentir pela primeira vez com o prosaísmo (*Nüchternheit*) da aurora.