

LIVROS

HISTÓRIA, MEMÓRIA E ESQUECIMENTO EM WALTER BENJAMIN

Ernani Chaves

Jeanne-Marie Gagnebin. História e narração em Walter Benjamin. São Paulo/Campinas: Perspectiva/Ed. da Unicamp/FAPESP, 1994.

I

Poucos pensadores continuam despertando tanto interesse no Brasil, em áreas do conhecimento tão diferentes, quanto Walter Benjamin. O que, uma década atrás, parecia ser um fenômeno passageiro, tem resistido bravamente às injunções do mercado dos "bens culturais". Ao contrário do que podia se esperar, o interesse pela obra multifacetada deste autor não tem parado de crescer, com uma evidente repercussão no mercado editorial. Se durante as décadas de 60 e 70, Walter Benjamin fora praticamente o autor de um único texto, o famoso *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (na verdade, tratava-se da segunda versão deste ensaio, publicada originalmente na *Revista do Instituto de Pesquisa Social* e pela primeira vez no Brasil, em 1968), a partir dos meados da década de 80, vimos chegar às livrarias do país inúmeras coletâneas de seus textos, antecedidas pela publicação de *Origem do drama barroco alemão* (em 1984, pela Editora Brasiliense), o livro recusado como Tese de Habilitação pela Universidade de Frankfurt; ainda em 1984, num lançamento que passou completamente despercebido, a Editora Summus publicou a coletânea de textos intitulada *Reflexões: A criança, o brinque-do, a educação*; em 1985, a Editora Brasiliense dá início à publicação das *Obras Escolhidas* (2º volume,

em 1987 e 3º volume, em 1989) e a Editora Ática lança uma coletânea organizada por Flávio Kothe na Coleção "Grandes Cientistas Sociais"; em 1986, é a vez de Willi Bolle organizar a coletânea intitulada *Documentos da cultura, documentos da barbárie*, publicada pelas Editoras Cultrix e Edusp. A publicação dessas coletâneas, acrescidas de um livro fundamental como aquele sobre o drama barroco alemão, vai impulsionar o interesse pela obra de Benjamin. Se durante as décadas de 60 e 70, além do texto sobre a reprodutibilidade das obras de arte o leitor brasileiro dispunha daqueles publicados no volume da coleção "Os Pensadores" destinado à chamada Escola de Frankfurt e no volume intitulado *Walter Benjamin, a modernidade e os modernos*, publicado pela Editora Tempo Brasileiro, todas essas publicações, à exceção do ensaio sobre o Surrealismo, na coleção "Os Pensadores", diziam respeito a textos da década de 30, onde vimos se desenvolver o esforço de Benjamin em construir uma estética materialista que escapasse à ortodoxia vigente na sua época. Assim sendo, a obra de Benjamin apresentava-se ao leitor brasileiro, de todo modo, extremamente reduzida. Hoje, se esse quadro inicial mudou bastante e dispõe-se de um número de escritos infinitamente maior do que os publicados nas décadas de 60 e 70 juntas, isso não quer dizer que não haja lacunas importantes. Pensemos, por exemplo, no ensaio sobre *As afinidades eletivas* de Goethe, no primeiro estudo de crítica literária, de 1914, sobre Hölderlin, no ensaio programático de 1919, *Sobre a filosofia por vir*, no artigo sobre Karl Kraus, de 1933, no conjunto das *Tentativas sobre Brecht*, na *Crônica berlinense* ou ainda no ensaio sobre Eduard Fuchs, de 1939, em cuja primeira parte encontramos a mais completa exposição na obra de Benjamin acerca do método "materialista".

A "recepção brasileira" de Walter Benjamin, no que ela tem de mais significativo, se desenvolveu no

interior das mesmas polêmicas que cercaram sua obra em outros países. Ora trata-se de decidir entre seu idealismo de juventude e seu materialismo da maturidade, ora entre seu pertencimento à herança iluminista e suas tentações irracionais ou, mesmo dentro da herança iluminista, entre um iluminismo que continua prisioneiro da Representação e um iluminismo "visionário" ou ainda entre saber se ele continua "moderno" ou se já é "pós-moderno" ou até onde vai a influência da mística judaica. Se essas polêmicas têm a vantagem de trazer à ordem do dia a complexidade de um autor que sempre teve dificuldades em se filiar a escolas ou partidos — e que por isso corre o risco de ser apropriado por muitas "escolas" e "partidos" —, revelando com isso a série de impasses e tensões de que é feita sua obra, elas, em geral, têm servido muito pouco para esclarecer tantos impasses e tantas tensões. Assim, por mais nobres e mais justas que sejam as causas, elas sempre acabam ou por reduzir a obra a este ou aquele aspecto ou por propor soluções que lhe são "exteriores". No primeiro caso, amontoam-se os "clichês": o "racionalista", o "melancólico", o "allegórico", o "pós-moderno", o "multimídia". No segundo caso, invoca-se uma crítica de Adorno, de Habermas e... ponto final. Ambas as soluções acabam por colocar um termo a questões que, na maioria das vezes, permaneceram para Benjamin em "estado de questão".

O mais recente livro de Jeanne-Marie Gagnebin, *História e narração em Walter Benjamin* (São Paulo/Campinas: Perspectiva/Ed. da Unicamp/FA-PESP, 1994), começa, justamente, colocando em questão o fato mesmo de se publicar "mais um" livro sobre Walter Benjamin. Questão que pode consistir numa dupla direção: por se tratar da versão brasileira do original francês publicado este ano em Paris, pela editora L'Harmattan, o "mais um" refere-se, provavelmente, à enxurrada de livros em francês sobre Benjamin (se consultarmos a bibliografia de Benjamin no Brasil ela é, ao contrário, constituída de poucos livros e muitos artigos); por outro lado, por ser escrito no Brasil, onde a autora está radicada há quinze anos, o "mais um" diz respeito à recepção "ditirâmbica" e "entusiasmada" de Benjamin nos países de língua latina. A resposta da autora a essa questão é igualmente dupla: em primeiro lugar, seu contato com o pensamento de Walter Benjamin antecede tanto a enxurrada de livros em francês quanto a sua recepção "ditirâmbica" e "entusiasma-

da" entre nós (sua Tese de Doutorado sobre a Filosofia da História de Walter Benjamin foi defendida em 1977, na Universidade de Heidelberg, e publicada, no mesmo ano, pela editora Palm & Enke, de Erlangen); é como se a autora, logo nas primeiras linhas, apresentasse suas credenciais — "Depois de uma longa convivência com a obra deste autor [...]" — não para invocar um "argumento de autoridade" ou para pairar, sobranceira e "narcísica", acima dos leitores terceiro-mundistas de Benjamin, pois afinal de contas, nem todos são "ditirâmbicos" e "entusiasmados". A nosso ver, trata-se de advertir, de antemão, um certo tipo de leitor, aquele que prima não só pelo "entusiasmo", mas principalmente pela pressa, ávido por novidades ou por respostas, sedento por citações em alemão (desejoso de ratificar os versos do conhecido compositor), de que neste livro dificilmente encontrará um refrigério ou um consolo para suas indagações. Ao contrário — e aqui aparece o segundo aspecto dessa resposta —, ao desviar-se da tentação do "entusiasmo ditirâmbico", a autora propõe a si mesma e ao seu leitor um outro ponto de vista, um outro ponto de partida: para além das querelas em geral estereis, (re)descobrir a radicalidade do pensamento de Benjamin, uma radicalidade que não reside tanto nas soluções que ele algumas vezes desenhou para as questões que levantava, mas nessa "irresolução" tão desconcertante que habita o cerne de seu pensamento.

Eis o primeiro aspecto do livro que gostaríamos de destacar: ele exige um certo leitor, ele propõe uma certa estratégia de leitura, uma estratégia que a obra mesma de Benjamin parece impor. Não se trata de querer um leitor neutro, ingênuo, desavisado, espectador passivo, que livre de qualquer "prejuízo" pudesse, enfim, iniciar sua ascensão até a verdade da obra. Mas — insistimos — de um leitor despido dos imperativos da pressa, dessa sofreguidão desatenciosa que acaba fascinada pela bela frase benjaminiana, impossibilitada contudo de alcançar sua "radicalidade". Trata-se, antes, de propugnar por um leitor "atento", com a mesma "atenção" com a qual Benjamin se dirigia ao mundo e aos objetos, essa "intensidade da atenção" que se opõe a "obstinação da intenção", como o frisa a autora (p. 99), a exigir do leitor-militante que se despoje das insígnias das certezas antecipadas, dos preconceitos arraigados e, principalmente, dessa tirania de um Eu sempre a reivindicar o "bom" método que conduza

o pensamento por sobre as trilhas adequadas (sobre a crítica das "leituras apressadas" ou "rápidas demais" ou ainda contra as "assimilações apressadas", cf. pp. 26, 28, 67, 73, 85).

Ao leitor sem pressa, o livro oferece porém alguns pontos indicativos, algumas trilhas que constituem a estratégia de leitura proposta: uma análise conceitual, que se faz acompanhar de um rigoroso cuidado filológico. Se as "irresoluções" existem e se acumulam ao longo da obra é necessário não só apontá-las, mas também explicitá-las, justificá-las se possível, sem que, necessariamente, precisemos nos satisfazer com elas. Tentar ultrapassá-las é assumir um certo "risco filosófico", que não obedece a nenhum cálculo preciso, mas cujo vôo não pode ser inteiramente cego e despropositado; "risco" assumido do ponto de vista do estilo com sobriedade, sem abdicar da beleza do texto, um texto erudito, sem dúvida, mas sem essa erudição muitas vezes pomposa e cansativa — e pouco esclarecedora — de muitos textos sobre Benjamin. Além disso, o cuidado filológico, tão importante em um autor que dava tanta importância às palavras, que recuava com horror diante do "palavrário" em que a Língua se torna quando reduzida à sua função comunicativa. O "filológico" nesse caso não tem nenhum parentesco com o seu arremedo patético, isto é, com a seqüência maçante e desnecessária de tantas "etimologias" e nem limita-se ao inventário das influências sofridas por Benjamin mas, ao apontar as recorrências e repetições de uma palavra, de uma expressão ou de um conjunto de palavras "afins", faz com que o leitor não apenas as leia, mas também e, principalmente, as escute. Não por acaso a autora estabelece um parentesco entre a "atenção" exigida por Benjamin e o conceito freudiano de "atenção flutuante" (p. 100): é diante da insistência da "repetição" que o leitor que não apenas lê com os olhos mas também com os ouvidos, sabe-se diante de alguma coisa importante, podendo com isso interromper a linearidade da sua compreensão e, ao mesmo tempo, enredar-se nessa trama de palavras, não para perder-se nela, mas para melhor prevenir-se contra a sua aparente despreensão e desorganização. Paciência e cuidado são, portanto, as palavras-chaves com as quais leitor e autora podem fazer a sua aliança: não um pacto de concordância acrítica, mas a fundação de um solo comum, que tem em vista a radicalidade de um pensamento, antes que esta sucumba definitivamente à pressa e à

desatenção. Como se pudéssemos ouvir, ao fundo, as palavras do *Fausto* de Goethe citadas por Freud no *Caso Dora*, com propósitos semelhantes: "Nicht Kunst und Wissenschaft allein/Geduld will bei dem Werk sein!" [Não somente ciência e arte/A paciência da obra quer fazer parte" (N.E.)].

A esses dois aspectos, o da análise conceitual e o do cuidado filológico, acrescente-se uma terceira pista: desde a primeira página, a autora afirma que o seu objetivo é um dos "buracos negros" do pensamento de Benjamin, isto é, a relação entre a escritura da história e a narrativa salvadora. "Buraco negro", porque nessa questão se enfeixam impasses, tensões, posições até mesmo contraditórias, que têm desafiado os intérpretes de todos os matizes. Basta, para tal, que o leitor se detenha um pouco em textos como *Experiência e pobreza*, *O narrador* e as "Teses" *Sobre o conceito de história*. Nos três, narração e escritura da história, vistas de um modo às vezes complementar, às vezes contrastado, colocam a nu o tema do livro: nos rastros do Paul Ricoeur de *Temps et récit*, o da importância da narração para a constituição do sujeito (p. 3). Tema tão antigo quanto as epopéias homéricas, mas que continua a instigar a reflexão, justamente por ter deixado, ao longo da história, um rastro de incompletude e inacabamento. Se o tema é antigo, se ele preocupou outros filósofos contemporâneos, qual a singularidade de Benjamin ao tratá-lo? Ou melhor: como Benjamin revisita um tema tão antigo, sem repeti-lo simplesmente? A resposta a essas questões também já está dada desde a "Introdução", marcando também com isso a singularidade do percurso da autora no livro: busca-se compreender como se dá esse intrincamento entre narração e constituição do sujeito, não bastando para isso apenas ressaltar a importância da "memoração", que desde "a auro-ra do pensamento grego" constitui a tarefa do poeta e, posteriormente, a do historiador (p. 3). É necessário ir mais adiante, é necessário mostrar que, o tempo todo, o movimento da narração é interpelado, arrastado, interrompido pelo "refluxo do esquecimento" (p. 4). Eis aí a via de acesso que a autora privilegia para reler Benjamin: não se trata, evidentemente, de conceber o esquecimento apenas como "falha", como "branco da memória", mas também "como atividade que apaga, renuncia, recorta, opõe ao infinito da memória a finitude necessária da morte e a inscreve no âmago da narração". Definição de um esquecimento "ativo", que não é nenhu-

ma *vis inertia*, tal como Nietzsche já o enunciava na abertura da 2ª Dissertação da *Genealogia da moral*, "afinidade" que não escapa à autora (cf. p. 126) e que poderíamos mesmo encontrar no relato da *Odisséia*. Se esse é o caminho escolhido, a autora tem boas razões: tanto o ensaio sobre Proust quanto os ensaios sobre Kafka destacam o papel desse esquecimento "ativo e alegre". Estranho modo de abordar a obra desses dois escritores. Em relação a Proust, porque sempre se dá um desmesurado e exclusivo valor às suas reflexões sobre a "memória involuntária". Em relação a Kafka, porque havia uma dominância de interpretações teológicas ou sionistas, que impediam a leitura de sua obra para além de certos interesses. Em ambos entretanto Benjamin vislumbra a presença do esquecer como "princípio produtivo", que tem como correlato necessário o tema da produtividade da perda e da morte, tanto na história quanto na linguagem. A idéia de um "esquecimento ativo" introduz na leitura que Jeanne-Marie Gagnebin nos oferece um primeiro e certo alvo de crítica: a das interpretações que, "num misto de melancolia e de utopia" (p. 6), insistem em destacar o lamento benjaminiano do fim da narração tradicional ou ainda a necessidade de uma rememoração universal que nos traga de volta os excluídos da história. As "boas intenções" dessas leituras, que redundam numa "celebração da melancolia" (p. 50) ou que buscam sempre assinalar uma "infinita melancolia" (p. 54) ou ainda que retomam sem cessar o "chavão da melancolia" (p. 92), acabam por camuflar a "radicalidade" do pensamento de Benjamin. Num procedimento semelhante ao de Heródoto ou mesmo Tucídides, trata-se de livrar do "esquecimento" a "radicalidade" de um pensamento que sempre se quis "radical". Com uma diferença decisiva: apontar para essa "radicalidade" supõe, necessariamente, considerar o que as outras interpretações "rapidamente" esqueceram: o do papel ativo do Esquecimento. Sem este, a palavra vira verborragia e o tempo, mero escoar sucessivo em direção ao infinito. Vejamos como essa articulação se dá no interior do livro.

II

Nos cinco capítulos que compõem o livro, trata-se sempre de reconstituir o pensamento de Benja-

min, atravessado por essa produtividade da perda e da morte. Não por acaso, o capítulo de abertura, intitulado "Origem, original, tradução", mobiliza conceitos essenciais ligados à elaboração do livro sobre o drama barroco, tais como os de origem (*Ursprung*), tradução (*Übersetzung*), alegoria (*Allegorie*) e crítica (*Kritik*), pois são estes conceitos que nos colocarão, de imediato, em contato com o tema da produtividade da perda e da morte. Sem eles, adverte a autora (p. 6), não se compreende a "acuidade" — a "radicalidade", acrescentaríamos nós — das análises benjaminianas da modernidade, que tomam por base Baudelaire e que foram sucessivamente malcompreendidas, seja por seu primeiro leitor Adorno, seja por Hans Robert Jauss, o teórico de Konstanz, criador da "Estética da Recepção" (sobre Adorno, cf. p. 55, nota 44; sobre Jauss, cf. p. 56) e que são objeto do segundo capítulo, intitulado "Alegoria, morte, modernidade". Esses dois primeiros capítulos constituem, portanto, um único bloco, através da ligação pretendida entre a categoria da "origem" e as análises da modernidade. Seu ponto de partida é a leitura de *Origem do drama barroco alemão*, livro que a autora já definira em um trabalho anterior como "maldito", rocha sobre a qual os intérpretes "quebram os dentes", obra enigmática que se lê e não se entende, que se tenta esquecer e não se consegue (cf. "Origem da alegoria, alegoria da origem: Uma leitura da *Origem do drama barroco alemão*", *Folhetim*, nº 412, 9.12.1984, p. 8).

Na contramão de intérpretes tão diversos como Gershom Scholem, Stéphane Mosès e Michael Löwy, para quem a categoria da "origem" "formulava a exigência de um retorno a uma harmonia anterior ou, pelo menos, de uma retomada projetiva deste estado perdido, quer seja ele o Paraíso ou o comunismo primitivo" (p. 9), a autora acentua o caráter propriamente histórico desse conceito. Recorrendo ao hoje tão citado "Prefácio" ao livro sobre o drama barroco, ressalta no conceito de origem o duplo movimento que o constitui, um movimento de "restauração" e "dispersão", instaurador de uma temporalidade outra, que prescinde de e renega toda referência a uma temporalidade linear, contém, a temporalidade dos "relógios", como Benjamin já o afirmava em 1916, no pequeno texto intitulado *Trauerspiel und Tragödie*. Assim sendo, *Ursprung* se opõe à gênese (*Entstehung*) como se lê no "Prefácio", ou ainda, como no *Passagen-Werk*, a desenvolvimento (*Entwicklung*).

Destaquemos os pontos essenciais da definição benjaminiana de *Origem* (cf. *Gesammelte Schriften*, I-1, p. 226; trad. bras., pp. 67-8): (1) a origem é "totalmente histórica" e isso a distingue da idéia de "gênese"; (2) a origem não diz respeito apenas ao que emerge, mas também ao que se extingue; (3) em relação ao fluxo do devir (que corre numa determinada direção), a origem é um remoinho, uma espiral, cuja rítmica própria interrompe a direção precisa do fluxo, arrastando para si o "material emergente", retirando-o do fluxo, isto é, "salvando-o"; (4) o originário não é o "factível" (Benjamin se afasta aqui de todo "positivismo"), mas sim esse duplo movimento de restauração e reparação, e uma vez reconhecida a impossibilidade dessa reparação, de incompletude e inacabamento. Transpondo o conceito goethiano de "fenômeno originário" do reino da natureza para o reino da história, Benjamin neutraliza o seu próprio "platonismo", retirando da noção de origem toda transcendência. Por outro lado, esse duplo movimento de restauração e inacabamento remete à concepção de "redenção" (*Rettung*) vinda da teologia judaica, que, longe de traduzir-se em restauração pura e simples da harmonia, da perfeição e da essência perdidas, diz respeito à dolorosa constatação de que toda restauração é, em si mesma, incompleta e inacabada. A possibilidade da "redenção", por sua vez, reencontra-se com Platão, na singular leitura que Benjamin faz do filósofo grego. Como Platão, para quem rememoração e consideração meditativa e não o processo de aquisição de conhecimento, seja este dedutivo ou indutivo, define a busca da verdade, trata-se de perseguir nos objetos esses "rastros de uma outra configuração ideal de cuja memória os nomes são os guardiões" (p. 15). Nesta perspectiva, Benjamin vê nas considerações de Platão sobre a realidade a mesma regra do duplo movimento que rege o conceito de "origem": uma destruição do real, na medida em que sua "insuficiência" é enunciada, seguida entretanto de uma tarefa redentora, na medida em que essa "insuficiência", na sua desordem constitutiva, "deixa perceber o apelo de uma restituição salvadora".

Estamos diante do que poderíamos chamar "typisch Benjamin", isto é, a reunião tão heterogênea, e ao mesmo tempo tão pacífica, de fontes bem diversas: no conceito de origem confluem a teoria goethiana do "fenômeno originário", a teologia judaica do Exílio e da Salvação e a doutrina platôni-

ca das Idéias. Estranha reunião, mas ao mesmo tempo tão "típica", que torna confluyente, sem confundir-los entre si, os elementos mais "disparatados". Assim, nessas três fontes pode-se ler uma coisa comum: a desconfiança diante daquilo que nos é imediatamente dado e, ao mesmo tempo, que reconhece no próprio dado esse "rastro" e essa "promessa" de uma outra ordem — que pode arrancá-lo da sua rigidez — do seu lugar marcado no fluxo, "que constitui sua verdade e deveria permitir salvá-lo" (p. 16). Liame "estrutural" dos objetos, como o quis Sérgio Paulo Rouanet na sua "Apresentação" à edição brasileira do livro sobre o barroco, mas não apenas isso. Para Jeanne-Marie Gagnebin, a origem não é apenas essa lei que "estrutura" a constituição e a totalização dos objetos, mas também a testemunha da sua não-realização. À origem, como o diz claramente Benjamin, pertencem tanto o "emergir" quanto o "extinguir". Ela é "indício de totalidade", mas também a "marca notória de sua falta"; ela remete tanto a uma "temporalidade inicial e resplandescente", mas também à total ausência de garantia de que as promessas de que ela é portadora serão cumpridas.

Ora, são esses duplos heterogêneos e complementares, característicos do conceito de origem, que a autora mobiliza na sua interpretação de Benjamin. Assim sendo, tanto a filosofia da linguagem quanto a estética e a filosofia da história em Benjamin, como que se curvam a essa lei do "emergir" e do "extinguir". Nesta perspectiva, tanto a teoria da tradução quanto o conceito de alegoria antecipam (no caso do primeiro) e repetem (no caso do segundo) essa lei. Os escritos de "juventude" sobre a linguagem, em especial o ensaio de 1916 *Sobre a língua em geral e sobre a língua dos homens* e *A tarefa do tradutor*, o "Prefácio" de 1921 à publicação de algumas de suas traduções de Baudelaire, são revisitados com essa mesma chave. Em ambos, a lei da língua se dobra a esse duplo movimento de reunião e dispersão, embora com avaliações diferentes: no ensaio de 1916, trata-se de deplorar, na dialética entre a palavra criadora e divina (*Wort*) e o Nome (*Name*) humano, a perda, na dispersão dos "nomes", dessa "reunião" da qual a palavra divina era capaz; no ensaio de 1921, ao contrário, a dialética entre a língua do original e a língua do tradutor não redonda na "perfeição" da primeira em detrimento da impossibilidade da segunda de atingir, na e através da tradução, essa

mesma perfectibilidade, mas em afirmar a presença, em todas as línguas, desse desejo de acabamento. Se a multiplicidade das línguas é produto da "falta" (como o queria o ensaio de 1916), se ela remete à incompletude e à transitoriedade das línguas, isso não quer dizer que cada língua, cada uma por si, renuncie a perseguir a perfeição: ao contrário, a multiplicidade é a sua falta e a sua grandeza, pois nela pode-se ler também esse "rastros" de uma outra ordem, mais verdadeira, mais perfeita. Assim, a tradução "perfeita" não é aquela onde a verdade do original se deixa ver imediatamente na língua traduzida, mas onde a língua da tradução se dobra, mesmo violentamente, à língua do original expondo assim, ao mesmo tempo, as fraturas da alteridade e a promessa redentora de uma unidade possível entre as línguas e de compreensão integral entre os homens (cf. p. 34). Entretanto, essa "promessa", uma vez realizada, não implica uma espécie de retorno a uma língua única e sagrada, a um Paraíso da transparência lingüística, mas a constatação da diversidade histórica das línguas. Esse dobrar-se com violência da língua da tradução na língua do original marca, portanto, menos a necessidade da identificação imediata entre as línguas distintas (como característica da tradução perfeita) e mais sua distância, essa espécie de abismo onde se instalaram a história e o tempo.

Ora, é neste mesmo diapasão que o segundo capítulo — "Alegoria, morte, modernidade" — se desenvolve. O ponto de partida continua sendo o livro sobre o drama barroco, mais especialmente o conceito de alegoria desenvolvido na sua Terceira Parte. Sua finalidade, por sua vez, é a de estabelecer a ligação entre a doutrina benjaminiana da alegoria e as análises posteriores acerca da modernidade. Visa-se com isso compreender por que Benjamin interpreta Baudelaire como "alegorista" e por que repetidas vezes ele afirma a ligação entre o livro sobre o drama barroco e a "Urgeschichte" da modernidade a ser empreendida no *Passagen-Werk*. É acompanhando a reconstituição do conceito de alegoria em Benjamin — união perfeita entre rigor filosófico e cuidado filológico — na sua confrontação com o conceito de "símbolo", que se compreenderá mais uma vez que a questão se repete: trata-se sempre de opor à imediatez do símbolo, à "reunião" que se queria perfeita e completa nele entre significante e significado, a "dispersão" da alegoria, seu pertencimento à ordem do tempo e da

história. Assim, a reabilitação do conceito de alegoria empreendida por Benjamin será "uma reabilitação da história, da temporalidade e da morte na descrição da linguagem humana" (p. 41). O que não quer dizer que o símbolo está definitivamente descartado, que não tem nenhuma importância ou utilidade. Muito pelo contrário: Benjamin se insurge contra a afirmação generalizada — de Karl Philip Moritz aos românticos, passando por Goethe — de uma autoridade incontestada do símbolo, de seu valor de verdade inquestionável em oposição ao caráter arbitrário e temporal da alegoria. Nesta confrontação, se há, sem dúvida, esse esforço desesperado de "reabilitar" a alegoria, poderíamos dizer também que há um esforço de reabilitação concomitante da idéia de "símbolo", em especial do "símbolo teológico". É como se Benjamin denunciasses na "teoria oficial" do símbolo o "esquecimento" de algo que o símbolo teológico sempre anunciou, qual seja, a referência a uma harmonia (já perdida) e, concomitantemente, a um modo de relação com a verdade que é da ordem da "fulguração" (a autora nos faz lembrar, neste ponto, a importância dessas imagens de "fulguração" na obra de Benjamin), indicando com isso o comprometimento, no símbolo, entre verdade e ordem do tempo.

A inspiração alegórica, onde se cruzam desejo de eternidade e consciência aguda da precariedade, ligará as análises do drama barroco e a da modernidade. Na primeira, embora uma teologia da Queda e da Redenção seja reconhecida como pano de fundo do drama barroco, o que o constitui como *Trauer-spiel* é o fato de que esse pano de fundo é atravessado, de ponta a ponta, pela violência da história humana, em última instância pela finitude, pela morte. A inspiração alegórica se alimenta dessa confrontação, dessa "contradição exacerbada" entre ideal religioso e realidade política, "contradição" da qual a linguagem não pode escapar e para a qual a utopia anunciada pelo símbolo não consola mais. É do abismo entre expressão e significação que surge o mundo barroco: esse amontoado de cadáveres, de esqueletos, de ruínas. A alegoria, nos diz Jeanne-Marie Gagnebin, "cava um túmulo tríplice" (cf. p. 46): o da identidade entre sujeito e consciência, o da idéia de estabilidade e permanência do mundo dos objetos, o da garantia do processo harmonioso e tranqüilo da significação. Na segunda, tomando Baudelaire como referência fundamental, vimos Benjamin considerar o capitalismo como o cumpri-

mento desta tríplice destruição. Mais nos poemas do que na teoria estética (Benjamin sempre fica insatisfeito com a "teorização" de Baudelaire, encontrando nos poemas uma radicalidade que não vê na "teoria"), Benjamin busca compreender as "bases materiais" que tornam possível o ressurgimento da alegoria num poeta como Baudelaire. Ora, num mundo regido pelas leis do mercado, não há mais lugar nem para as "ilusões" do sujeito soberano nem para o "poeta" que pretende esquivar-se a essas leis. A radicalidade de Baudelaire não reside, aos olhos de Benjamin, nem nas suas possíveis inovações formais, muito menos na agudeza das suas reflexões sobre a modernidade, mas sim no fato de ter tematizado nos seus poemas essa transformação de todo objeto em mercadoria, até mesmo da própria poesia. A predileção barroca pela matéria fragmentada, partida, descomposta, encontra seu análogo — e sua exacerbação — no mundo capitalista onde todos os objetos destituídos do valor que lhes é próprio são transformados em mercadorias. Não só os objetos, mas também os seres humanos. Como no drama barroco, a inspiração alegórica em Baudelaire também surge da constatação do abismo, da distância que separa o desejo de eternidade, a persistência melancólica de Baudelaire em busca de uma "vida anterior" e o *Spleen*, essa espécie de "tempo-vampiro" (p. 60), tempo inimigo, que introduz no desejo *idealizado* da harmonia perdida essa cunha que é a história violenta dos homens. A guerra das religiões no século XVII se repete nessa guerra — tão mais próxima de nós e ao mesmo tempo tão brutal — entre o operário e o implacável correr desse tempo-vampiro, que o tempo industrial bem prefigura.

Assim, esses dois primeiros capítulos articulam-se em torno do conceito de "origem", seja para revisitar os textos sobre a linguagem e a tradução, que ficaram para trás, seja para articulá-lo, através de suas implicações com o conceito de alegoria, com as análises sobre a modernidade, desenvolvidas em especial nos escritos sobre Baudelaire. Em ambos, a produtividade da perda e da morte já é anunciada e já se apresenta em desenvolvimento. Entretanto, é nos capítulos seguintes que esse tema ganhará toda a profundidade que sua autora o deseja. Não por acaso, esse segundo bloco de capítulos se abre com a questão da "narração", ou melhor, da *perda* progressiva da nossa capacidade de narrar, que vem de par com

a *perda* da "experiência" no sentido forte de *Er-fahrung* e com a *perda* da "aura" das obras-de-arte. E evoca, nas últimas linhas do último capítulo, a possibilidade de encontrar a felicidade, até mesmo na morte.

Os paradoxos da teoria da narração, suas tensões e seus impasses, são examinados no terceiro capítulo — "Não contar mais?" — à luz da confrontação entre dois textos que, aparentemente, dizem a mesma coisa: *Experiência e pobreza* (de 1933) e *O narrador* (de 1935/6). Ambos evocam o mesmo episódio, a I Guerra Mundial, para constatar a "pobreza" da nossa "experiência": a I Guerra Mundial é a confrontação mais profunda da geração de Benjamin com o horror, a morte e a destruição em escalas até então inimagináveis, transformando as esperanças depositadas no progresso da técnica e da ciência numa atitude niilista dos mais diversos matizes. Jeanne-Maria Gagnebin nos propõe uma leitura que diz respeito não apenas às diferenças entre esses textos, mas também à atenção para aspectos deles que passaram quase que despercebidos. Seu alvo, como sempre, são as interpretações que insistem em acentuar a nostalgia, a melancolia, a oposição comum desde Tönnies entre comunidade e sociedade, o lamento da perda dos laços comunitários. Não se trata de negar esses aspectos, mas de deixar de considerá-los como exclusivos.

Assim sendo, a autora nos mostra como em *Experiência e pobreza* trata-se também de analisar as consequências da perda desses "laços comuns" através da constituição de uma dupla "interioridade": a "psíquica" (a história de si substituindo a história comum) e a "espacial" (valorização do "interior" das casas). Num mundo exterior e hostil, onde o Eu está sempre em perigo — exposto aos "choques", dirá Benjamin um pouco depois —, a "casa" se torna um refúgio consolador, única possibilidade de se sentir "confortável". Por outro lado, como não se deixar levar pela voragem da multidão, onde todos são anônimos, a não ser pela reiteração de um Eu, de uma "personalidade" própria, singular? Mais do que a mera constatação das "perdas", o escrito de 33 nos revelaria também as estratégias de defesa e de compensação construídas em cima dessas "perdas". As análises de Benjamin, em vez de docilizadas pela nostalgia ou imobilizadas pela melancolia, descrevem, antes, tanto o aprofundamento desse *mal-estar* quanto as estratégias de sua possível superação. Por sua vez, *O narrador* tam-

bém não se reduz apenas à constatação das perdas. Sua "radicalidade" reside muito mais em apresentar como tarefa do narrador a *apokatastasis*, isto é, a tarefa de reunião, de coleção, de rememoração salvadora do passado, conceito cuja referência central é o pensador cristão Orígenes. Tarefa difícil pois o que a ela se opõe não é apenas o fim da tradição ou a perda da experiência, mas a dificuldade de narrar o sofrimento, um sofrimento (o causado pela I Guerra, em princípio) que resiste arduamente a toda forma de transmissão. Há, portanto, mais uma vez a presença de duas forças antagônicas: uma que quer a rememoração salvadora do passado e outra, que insiste em deixar na sombra uma parte considerável deste; uma que insiste na possibilidade da "reunião" de todas as histórias e outra que indica "dispersão", esfacelamento da memória, impotência do trabalho rememorador diante daquilo que recusa se dar à transmissão. O tema da morte (da negatividade e da finitude), tema comum a outros filósofos contemporâneos, é onipresente no *Narrador*, pois aqui também mostra-se como a perda progressiva da capacidade de narrar é paralela do esvaziamento do conteúdo social da morte, para torná-la cada vez mais privada e mais asséptica. Assim, a autoridade do moribundo para "narrar" diminui à medida que a "morte" se retrai cada vez mais do espaço comum. Narração e morte caminham inapelavelmente juntas. Daí a importância de Kafka: se em Baudelaire, eternidade e tempo devastador se ligam na intenção alegórica, as parábolas (alegóricas) de Kafka nos revelam que a única possibilidade de narrar é a constatação da sua "impossibilidade", é o enfrentamento direto com essas forças que se recusam a ganhar expressão e que impedem o fluxo da transmissão. Valorização do "esquecimento ativo e feliz", representado nesses personagens híbridos, meio-gente, meio-monstros, meio-seres inanimados, do qual o "Odradek" das *Preocupações de um pai de família* é o representante máximo. Se esses seres causam temor e nos atormentam com suas aparições súbitas é porque eles indicam o destino de todo "recalcado": é no seu "retorno" (súbito, "fulgurante", como um raio ou um relâmpago) que se pode reconhecer o conteúdo do que, verdadeiramente, nos ameaça. São esses seres representantes do "esquecimento" que conferem à obra de Kafka toda sua radicalidade: a crueldade de suas narrativas surge da distância que o "esquecimento" impõe em relação a toda tradição, seja ela sagrada ou profana.

Mas, não é só em Kafka que se trata de esquecimento. Já no texto sobre Proust de 1929, Benjamin introduziu na sua interpretação a noção de esquecimento. Interpretação certamente pouco usual, sobre um autor que parece, a todo momento, nos falar apenas de rememoração. De fato, a hipótese de Benjamin é que Proust lembra no mais profundo do esquecimento (cf. p. 81), ressaltando que a "memória involuntária", ao contrário do que parece, está muito mais próxima de uma espécie de esquecimento. É essa constatação — plena de impasses — que nos levará ao capítulo seguinte — "A criança no limiar do labirinto" —, centrado na análise da *Recherche* propriamente benjaminiana, isto é, seu livro de memórias, *Infância berlinense por volta de 1900*. A análise parte de duas hipóteses centrais: a primeira implica situar a idéia de sujeito em Benjamin na proximidade de Proust e Freud, isto é, tanto abri-la às dimensões que ultrapassam a consciência de si quanto implicá-la na trama que reúne e confronta memória e esquecimento; a segunda hipótese, por sua vez, diz respeito a um outro modo de ampliação dessa idéia de sujeito, a que se abre às dimensões do social e do político, libertando-o tanto da exacerbação do individual quanto da prática política que lhe é correlata. Após nos mostrar o significado das modificações que Benjamin introduz no seu primeiro "memorial", intitulado *Crônica berlinense*, e que conduzem ao projeto definitivo da *Infância berlinense*, Jeanne-Marie Gagnebin procura desvendar esses "fios" com os quais Benjamin "tece" as suas lembranças. Valendo-se de Paul Ricoeur, distingue entre dois tipos de identidade, a identidade-mesmidade e a identidade-ipsidade: a primeira insiste na permanência e na continuidade dos objetos; a segunda, considerando o sujeito como sujeito da linguagem e da ação, coloca em relação o tempo da enunciação e o tempo da ação ética e política (p. 95). Ora, se devemos falar de "sujeito" em Benjamin, certamente deveremos nos referir a esse segundo tipo de "identidade", uma "identidade" cuja estrutura é basicamente temporal. Uma estrutura que a idéia de "labirinto" e a definição de "método" como "desvio" (ainda no *Origem do drama barroco alemão*) complementam e esclarecem com rara precisão. O labirinto é ao mesmo tempo "a metáfora das relações temporais entre presente, passado e futuro e das relações privilegiadas que o sujeito entretém consigo mesmo pelos descaminhos do amor, das

viagens, da leitura e da escrita" (p. 86). Por outro lado, a definição do "método" como "desvio" implica ressaltar sua estrutura temporal: "o pensamento pára, volta para trás, vem de novo, espera, hesita, toma fôlego" (idem), revelando-se neste vaivém todo o contrário de "uma consciência segura de si mesma, do seu alvo e do itinerário a seguir". Se neste ponto preciso uma comparação com Descartes é pertinente, ela não pode entretanto fixar-se de modo tão obstinado na figura da "melancolia" e deixar de lado essa idéia fundamental do pensamento de Benjamin que é a da "atenção". Nela, o sujeito se relaciona com as coisas de tal modo que ele pode "deter-se, admirado, respeitoso, hesitante, talvez perdido, tal que as coisas possam se dar lentamente a ver e não naufraguem na indiferença do olhar ordinário" (p. 100). "Atenção", acrescentaríamos nós, que Benjamin aproxima, nas "Teses" *Sobre o conceito de história*, das regras da meditação que os monges aprendem no claustro, cuja função era desviá-los do mundo e de suas pompas (Tese X). "Desvio" necessário, "distância" imprescindível, para que a "atenção" possa fixar-se demorada e amorosamente nas coisas. Nesta perspectiva, o trabalho da rememoração salvadora, trabalho da memória (*Erinnerung*) na sua dimensão infinita, não é uma espécie de fluxo tranqüilizador, como um rio que corre sereno em direção à foz. A esse fluxo, para retomar as belas imagens de *Narração e cura*, às quais a autora remete algumas vezes, a barragem da dor impõe desvios e resistências, introduz um corte nessa "temporalidade" fluida que avança para o mar. As memórias da infância são atravessadas por essa barragem que desorganiza a lógica da cronologia, que destrutura as idealizações do mundo da infância construídas pelos adultos e que, no seu limite, marca a diferença fundamental entre Benjamin e Proust. Neste, a luta contra o tempo, a tentativa de superação de suas marcas; naquele, a afirmação necessária de um tempo que pode ser interrompido a qualquer momento. Em Benjamin, o trabalho da rememoração não mede mais — como em Proust — a distância entre realidade e imagem ideal (distância que só a obra de arte poderia abolir) e sim "desperta" no presente as esperanças não realizadas do passado, esperanças que se encontram "recalcadas", marcadas pelo estigma da derrota, da dor e do sofrimento e que por isso permanecem à espera de sua "salvação". Privilégio do "presente" (contra o "passadismo" historicista) mas,

principalmente, mistura dos tempos, pois o sujeito que emerge dessa história é, simultaneamente, "a criança perdida, o adulto preocupado de hoje e o desconhecido do amanhã" (p. 101).

No último capítulo, "História e cesura", a filosofia de história de Benjamin é revisitada através do tema da "cesura". Modo inteiramente novo de abordagem, que revisita os temas centrais dessa filosofia, a crítica do progresso e da temporalidade "homogênea e vazia", comum tanto à historiografia burguesa quanto à historiografia triunfante de esquerda, por meio dessas figuras da "interrupção". Trabalho filológico de rastreamento do tema da "cesura" em Benjamin, destacando os fios que o ligam a Hölderlin. A "cesura", a "interrupção", colocam em cena essa tríade que Benjamin reúne desde o início dos anos 20, em especial a partir de *Crítica da violência — Crítica do poder*: interrupção, violência crítica e verdade. Essa idéia de "interrupção" desempenha na reflexão historiográfica de Benjamin um duplo papel: ela é, ao mesmo tempo, crítica de uma concepção trivial de história fundada numa "causalidade determinista", onde *a posteriori* os "fatos" são religados a uma cadeia causal necessária, e crítica da "falsa" totalidade épica da narrativa, que de tão minuciosa e pormenorizada acaba por pretender o absoluto e o infinito. Em oposição ao nexo de "causalidade" entre passado e presente, Benjamin vai falar mais de "semelhança", de "afinidade eletiva" entre passado e presente. Esses termos designam um modo de confluência entre passado e presente que não redunde na delimitação de um pelo outro, na sua indiferenciação neutra, mas num processo de significação que reúne dois episódios em épocas diferentes sem esquecer a sua inserção histórica singular. Movimento de reunião e de dispersão, movimento de rememoração (pois assim o presente pode encontrar algum significado ainda no passado) e de perda irreparável (pois todo o esforço de rememoração não nos trará o passado de volta). Em oposição à falsa totalidade "épica", a "cesura" em toda a plenitude de sua força, a interrupção como o modo pelo qual o presente pode se deter um instante, voltar as costas para si mesmo e ficar atento aos sinais emitidos pelo passado. A lembrança do passado, dos seus sofrimentos esquecidos tem como contraponto necessário o amor ao presente e à sua transformação necessária. Uma tal lembrança não pode constituir-se em um fardo irremovível, pois o grande desafio da liberdade histórica é

lembrar do sofrimento do passado sem negá-lo ou diminuí-lo, mas também sem transformar esse sofrimento na razão de viver (p. 120). Necessidade, portanto, de lançar esse fardo pesado ao "mar do feliz esquecimento" como o diz Benjamin em *Narração e cura*, mas antes dele, Nietzsche num fragmento póstumo dos *Ditirambos de Dionísio*. Em ambos, Nietzsche e Benjamin, como a autora nos diz, o "esquecimento" ativo é mobilizado para interromper o fluxo de uma memória "reivindicadora e infinita", que acabaria por transformar a memória do passado no "discurso interminável do ressentimento" (p. 127).

As análises tanto do livro de memórias de Primo Levi sobre Auschwitz quanto do filme *Schoá*, de Claude Lanzmann, que encerram o livro, procuram mostrar como apenas uma postura ética diante do sofrimento permite ainda narrá-lo. Tal postura significa a retomada de algumas características da narração tradicional, na célebre oposição ao romance e à informação jornalística no ensaio sobre o narrador: a memória do sofrimento, para não sucumbir às armadilhas do ressentimento, é aquela que escapa da busca reiterada da culpa e das causas, da insistência em "narrar tudo", em buscar um significado último e verdadeiro, em buscar causas psicológicas. Ao contrário, o que escapa nessas histórias à sintaxe e à organização consciente do discurso, é que faz surgir "do mais profundo do esquecimento" a irresolução do sofrimento que o presente deve acolher.

Assim, os três últimos capítulos se ligam pelas cadeias desse vai-e-vem entre memória e esquecimento. Mas, em todos eles, trata-se sempre de desdobrar uma mesma idéia, presente desde o conceito de "origem": a de "reunião" e "dispersão", de "restauração" e "inacabamento essencial".

III

Ao fim dessa caminhada, pode-se então tentar destacar alguns pontos da engrenagem montada por Jeanne-Marie Gagnebin. A primeira diz respeito ao próprio "tom" do livro, que busca incessantemente se desfazer de todos os cacoetes das interpretações benjaminianas nas últimas três décadas. Assim, não se encontra nele, como alguma coisa de decisivo, nenhum rastro das velhas querelas que

fizeram a "fama" de Benjamin e chamaram a atenção para sua obra. Poder-se-ia aplicar a Jeanne-Marie Gagnebin o que ela mesma diz do livro de Bettine Menke (p. 26, nota 45): seu livro contribui, no Brasil, "para uma espécie de operação tira-poeira da recepção de Benjamin", não só paralisada pela alternativa marxismo contra teologia, mas também por outras como racionalismo contra irracionalismo, moderno contra pós-moderno. Nessa perspectiva, a autora não hesita em citar e aprofundar as ligações — proximidades e diferenças — de Benjamin com uma série de pensadores, de diferentes procedências e filiações: de Hölderlin a filósofos da religião como Franz Rosenzweig, de Paul Ricoeur a Levinas, de Freud e Nietzsche a Lyotard, Derrida e Foucault, sem contar as referências aos "clássicos", de Platão a Hegel, passando por Leibniz e Kant. Sem o compromisso com a "leitura militante", é o "risco filosófico" que impõe o ritmo do livro. Tantas referências, entretanto, permeadas pelo cuidado filológico (por isso, a segunda assertiva a propósito de Bettine Menke não cabe no Brasil, onde a pesquisa filológica em se tratando de Benjamin é quase inexistente), nunca são referências exteriores, nunca são meros exercícios de erudição mas, pelo contrário, funcionam como um elemento imprescindível à argumentação. Os leitores marxistas sentirão falta, certamente, de um marxismo mais explícito (e onde está *História e consciência de classe*, perguntarão eles?), incluindo os que decidirão tratar-se de um livro que reforça o "idealismo" de Benjamin. Os leitores teólogos, de uma interpretação mais condizente com a de Scholem. Os "frankfurtianos", da presença "iluminadora" de Adorno com suas "críticas" sempre tão "corretas". Os empertigados defensores dos "clássicos", da ausência quase total destes, concluindo que Benjamin, decididamente, não é um deles, ficando melhor na estante de "Crítica Literária" do que na de "Filosofia". Os leitores neobarrocos e a tribo dos melancólicos, de que, infelizmente, este livro não contempla suas fantasias e obstinações. Os críticos do pós-moderno acharão as referências a Derrida e Lyotard abomináveis e a insistência em mostrar a importância de Nietzsche, uma ofensa ao "racionalismo" ou ao "materialismo" de Benjamin.

Como enfiar então esse livro numa das camisas-de-força que se encontram à disposição no mercado quando se trata de Benjamin? É essa dificuldade que o faz propriamente benjaminiano e

esse é o segundo ponto a destacar: ele não sacrifica a radicalidade de Benjamin a esta ou aquela injunção bem intencionada e, ao mesmo tempo, está longe de toda banalização e de todo desejo de tomar Benjamin como um "paradigma". Enfim, um terceiro e último ponto: não se pode deixar de assinalar que esse livro deve bastante a Freud e a Nietzsche. Uma dívida que não pode ser avaliada pelo número de citações a esses dois pensadores, mas pela questão central do livro, que a todo momento toca e é tocada por questões candentes colocadas por eles. Inconsciente e consciente, memória e esquecimento, crítica do historicismo e da crença no progresso, crítica de uma temporalidade "vazia e linear", todas essas questões remetem e retomam, de algum modo, a obra de Nietzsche e de Freud. Ter lido Freud não apenas como "clínico" e ter se afastado tanto da leitura "irracionista" quanto da leitura nazista de Nietzsche, não foi pouco para alguém que produziu e pensou a maior parte de sua vida no período entre as duas guerras mundiais.

Numa das poucas vezes em que se referiu à História da Filosofia, Benjamin afirmava, na *Origem do drama barroco alemão*, que esta história era a de "uma luta em torno da exposição de algumas poucas e sempre as mesmas palavras". Se, como tão bem assinalou Winnfried Menninghaus (cf. *Schwellenkunde. Walter Benjamins Passage des Mythos*, Frankfurt: Suhrkamp, 1986, p. 7), ao dizer isso, Benjamin indicava a sua disposição em não introduzir nenhuma nova terminologia e, nesse ponto, aparentava-se aos "clássicos", o modo como se refere à essas palavras — verdade, liberdade, natureza, aparência, beleza — acabou por distanciá-lo da maneira clássica de fazer filosofia. De fato, sua "luta" terminológica ultrapassou as palavras deste vocabulário canônico, para introduzir nele, como um elemento "filosófico" central, tanto palavras da cultura do cotidiano — moda, reclame, *flânerie* — como palavras das regiões "ocultas" da reflexão — êxtase, magia, aura. É essa conexão, essa interpenetração de domínios tão diversos — que surpreendia os amigos e, depois, os intérpretes — que determina a "fisionomia" do pensamento de Benjamin. Não optar por favorecer um em detrimento do outro é preservar a sua "radicalidade".

É, entretanto, na sua intervenção na Mesa-Redonda "Lukács e a crítica da cultura", em evento realizado na Unicamp, em outubro de 1993, que a

autora enuncia com clareza cartesiana o que entende como a "radicalidade" de Benjamin: "As críticas de Benjamin à falsa epicidade triunfante do historicismo como também suas análises atentas das figuras de Kafka, essas figuras tão estranhas, tão esquisitas, tão *anormais*, poderiam nos levar a uma outra hipótese [distinta da de Lukács]: criticar o real, criticar a cultura, também talvez signifique criticar as pretensões de universalidade e de normatividade de nossos discursos; não para abrir a porta ao irracionalismo ou a um relativismo desenfreado, mas para ter a paciência de perceber como o detalhe, o particular, o anormal, o estranho, o estrangeiro podem colocar em questão as normas e as totalidades em vigor. Desistir da via real da totalização dialética talvez seja, hoje, necessário para não cair na armadilha desta tentação intelectual e política que Adorno denunciava como sendo a grande tentação do pensamento dialético: a tentação da *"reconciliação apressada"*. Ao realizar uma *"operação tira-poeira"*, este livro¹, junto com a radicalidade de Benjamin, nos devolve sua *"fulgurante"* atualidade. Eis a tarefa que Jeanne-Marie Gagnebin cumpre, da primeira à última linha.

Emani Chaves é professor do Departamento de Filosofia da UFPa.

(1) Lamentavelmente, a edição brasileira tem muitas falhas. "Erros de impressão", por exemplo; na p. 14, na citação cuja referência é a nota 15, a data correta da publicação do livro de Simmel é 1913 (se fosse em 1931, como está no livro, Benjamin não poderia tê-lo lido quando da preparação do livro sobre o barroco); na p. 20, onde se lê "masslose hutze", leia-se "masslose Chupze"; na p. 68, nota 15, o título correto do livro de Sérgio P. Rouanet citado é *Édipo e o anjo: Itinerários freudianos em Walter Benjamin*; na p. 97, nota 49, a referência correta do livro de Deleuze é *Proust e os signos*, trad. R. Machado, Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987. Outra falha é a falta de homogeneidade nas correções da autora à edição brasileira do livro sobre o drama barroco (a autora parece clamar por uma outra tradução deste livro!); nas pp. 16 e 17, aparecem o texto integral da edição brasileira e as correções entre colchetes, no próprio texto; outras vezes, a autora escreve "preferi retraduzir o texto citado" (p. 13, nota 13), ora não indica que a tradução foi corrigida (p. 42, nota 9; p. 48, nota 25; p. 49, nota 29; p. 51, nota 35), ora escreve que a tradução foi "muito modificada" ou "modificada" (p. 44, nota 17; p. 50, nota 33), ora nos diz que "a tradução brasileira está defeituosa" (p. 54, nota 43).