

Natureza e história em Walter Benjamin

Georg Otte¹

Resumo: Enquanto a questão da história é um dos temas mais discutidos na obra de Walter Benjamin, a da natureza ocupa um lugar marginal na crítica benjaminiana. No entanto, o presente ensaio procura mostrar que, com a redução do papel do sujeito na modernidade, aumenta a importância de uma natureza que escapa ao seu controle. Com a rejeição de um conceito progressista de história, os acontecimentos, para Benjamin, parecem obedecer muito mais a processos conhecidos das ciências naturais do que às projeções políticas de uma sociedade moderna.

Palavras-chave: Walter Benjamin, história, natureza

Abstract: Whereas the question of history is one of the most discussed issues in the work of Walter Benjamin, that of the nature occupies a secondary place in the benjaminian critique. However, this essay aims to show that with the reduction of the role of the subject in modernity, there is an increasing importance of a nature which escapes to his control. Rejecting a progressive concept of history, the historical events seem to obey much more, for Benjamin, to processes known from the natural sciences than to the political projections of a modern society.

Key-words: Walter Benjamin, history, nature

Falar sobre a questão da história em Walter Benjamin significa participar de uma discussão já existente, principalmente sobre as chamadas “Teses”, intituladas “Sobre o conceito de história”. Essa discussão promete perdurar ainda por muito tempo, considerando que Benjamin havia desaconselhado a sua publicação, pois ela iria “abrir as portas para o malentendido entusiástico” (Benjamin, 1990, 1227). A morte precoce de Benjamin impediu uma reelaboração das “Teses” – ficamos com o entusiasmo e, provavelmente, também com muitos malentendidos.

É claro que esses malentendidos foram muito bem encaminhados pelo próprio autor, que reitera sua postura marxista, mas parece exigir o impossível quando, apontando para as insuficiências do materialismo histórico, afirma que este “pode enfrentar qualquer desafio, desde que tome a seu serviço a teologia” (Benjamin, 1985, 222). Reunindo nas mesmas reflexões marxismo e

¹ Professor Associado da Faculdade de Letras da UFMG. Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq – Nível 2. E-mail georg.otte@uol.com.br.

messianismo, revolução e rememoração, as “Teses” representam um grande desafio para o leitor, mesmo se Benjamin sugere que essa aproximação de linhas de pensamento tradicionalmente opostas seja um ponto pacífico:

[...] Para ambos, o perigo é o mesmo: entregar-se às classes dominante, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela. Pois o Messias não vem apenas como salvador; ele vem também como vencedor do Anticristo. (Benjamin, 1985, 222)

A naturalidade insinuada pelo “pois” não consegue esconder a provocação causada pelo ecletismo benjaminiano e a colisão de posições cujos representantes costumam se situar em campos opostos. Algo semelhante ocorre na 2ª tese, na qual Benjamin expõe em que consistiria a nossa “redenção”ⁱ e “frágil força messiânica”. Depois de ilustrar, através de imagens eloquentes, como se daria essa redenção, a tese termina com a afirmação lacônica de que “o materialista histórico sabe disso.” (Benjamin, 1985, 223)

Sabemos que o materialista histórico não sabe – ou não quer saber – nada de messianismo e que Benjamin, nesse texto do último ano de sua vida, provoca seu leitor com afirmações insólitas, apresentadas no habitual estilo apodítico. Contrário à tradição marxista, pouco preocupada com as questões do estilo e da representação em geral, o estilo de Benjamin se baseia menos na definição de conceitos e na articulação de argumentos do que na justaposição de imagens muitas vezes surpreendentes, que “relampejam” no texto e interrompem seu fluxo. Sem dúvida, esse estilo é próprio do gênero das teses, que, pela origem da palavra *thésis*, simplesmente “colocam” afirmações, as ilustram, mas não seguem os procedimentos lineares indutivos ou dedutivos. A seguinte passagem do “Prefácio epistemológico” de *Origem do drama barroco alemão* deixa claro que Benjamin, desde seus primeiros escritos, sempre defendeu esse estilo, pois trata-se de um verdadeiro manifesto contra o pensamento linear:

Enquanto a indução degrada as idéias em conceitos, na medida em que se abstém de ordená-las e hierarquizá-las, a dedução atinge o mesmo resultado, na medida em que as projeta num *continuum* pseudológico. O universo do pensamento filosófico não se desenvolve pela seqüência ininterrupta de deduções conceituais, mas pela descrição do mundo das idéias.

Essa descrição começa sempre de novo, como se ela fosse primordial. (Benjamin, 1984, 65)ⁱⁱ

A articulação das ideias na forma de teses corresponde mesmo às preferências de expressão de Benjamin, que, em seus ensaios mais importantes promove a nucleação de suas ideias na forma de mônadas, aplicando ao próprio texto o que postula nas teses para o conceito de história, a saber a explosão do *continuum*. O fato de Benjamin utilizar tanto no referido prefácio de 1925, quanto nas “Teses” de 1940 o termo latino *continuum* é apenas o sinal superficial da grande continuidade que percorre sua vida e sua obra, que, paradoxalmente, consiste na defesa da não-continuidade no mais diversos âmbitos, tais como na epistemologia, na filosofia da linguagem e no conceito sobre a história.ⁱⁱⁱ

As próprias “Teses” estão marcadas por um paradoxo: se Benjamin, por um lado, quer explodir o “*continuum*”, ele postula ao mesmo tempo a persistência do passado no presente, mesmo que seja na forma das ruínas, que são os testemunhos do passado e que abrem o acesso a ele. Esse é o sentido da exigência um tanto curiosa de “arrancar a tradição ao conformismo” (Benjamin, 1985, 224), ou seja: salvar ou redimir a tradição pressupõe que ela *continue* presente de alguma forma, mas que ela seja liberada da continuidade “conformista” do “tempo homogêneo e vazio”, imposta a partir da ideologia do progresso. Cabe ressaltar que “arrancar” a tradição não significa conservá-la, mas garantir que o passado *continue disponível* para o presente, que ele, com seus inúmeros “índices” permita uma grande variedade de possibilidades de ser citado pelo presente.

A preocupação com o passado pode causar um certo estranhamento num pensador que costuma ser apontado como uma das referências mais importantes da modernidade. No entanto, ao contrário dos conceitos de Max Weber, por exemplo, Benjamin não se limita a ver a modernidade como evolução marcada por um “desencantamento” progressivo, mas se interessa exatamente pela *continuidade* de elementos pré-modernos na modernidade, inclusive pela tentativa de preservar o encantamento – ou a “aura” – em determinados objetos que resistam aos efeitos destrutivos do tempo “vazio e homogêneo”. Se rejeita, por um lado, a manutenção artificial das ilhas auráticas

como conservadorismo inadequado aos tempos modernos, ele rejeita da mesma maneira a ideia de um presente que perdeu qualquer relação com o passado.

Para Benjamin, a irrupção da modernidade não alterou substancialmente a relação entre o homem e seu mundo, pois esse mundo que ele criou através do desenvolvimento das ciências e da tecnologia, se lhe apresenta de uma forma tão estranha e hostil quanto a natureza ao homem das cavernas. Apesar de ter criado esse mundo, o homem não o controla, de modo que essa cultura cada vez mais sofisticada, ao invés de ser a expressão do domínio do mundo pelo homem se revela como uma “segunda natureza” ameaçadora:

Mas essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a da sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas. Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou mas há muito não controla, somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse aprendizado. (Benjamin, 1985, 174)

Se essa passagem, de certa maneira, fala do fracasso do projeto iluminista de o homem se assenhorar do mundo físico, uma vez que o mundo da tecnologia se tornou tão estranho e hostil para ele quanto a natureza para o homem primitivo, ela defende ao mesmo tempo uma postura iluminista quando exige que a arte se ponha a serviço de um aprendizado. Nesse texto sobre “a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin, ao contrário das “Teses” escritas cinco anos mais tarde, defende a ideia de um progresso que significa a superação das ameaças produzidas pela própria tecnologia através de uma instrumentalização ou funcionalização da arte.

Se falar sobre a questão da história significa participar de uma discussão complexa sobre o pensamento benjaminiano, tematizar a natureza em Benjamin significa, na melhor das hipóteses, participar de uma discussão incipiente. (Weigel, 2008, 204) Trata-se, antes de mais nada, de defender a relevância de um tema que normalmente não é associado ao nosso pensador e que deve causar algum estranhamento quando o assunto é modernidade.

Tanto a modernidade tecnológica e civilizatória progressista do Iluminismo, quanto a decadente dos poetas malditos^{iv} se caracterizam por um distanciamento da natureza: para o Iluminismo, o progresso consiste em superar as limitações da natureza e para um poeta como Baudelaire, ela é o paraíso perdido ou uma fantasmagoria romântica, como mostram suas reflexões em “O pintor da vida moderna”, que culmina na pergunta retórica “Quem se atreveria a atribuir à arte a função estéril de imitar a natureza?” (Baudelaire, 2002, 876)

Refletir sobre a natureza é uma maneira de deixar a natureza para trás, de modo que temos tantas naturezas quanto reflexões sobre ela, mesmo tratando-a como grandeza negativa, como incógnita, um “outro” ou um “estranho” que nos surpreende ou nos assombra. O uso da natureza em função contrastiva pode ser encontrada também em Benjamin, quando se insere na tradição da crítica cultural (*Kulturkritik*) de Rousseau a Freud e até da ecologia dos nossos dias que questionam as supostas conquistas da nossa civilização. Cabe ressaltar, no entanto, que, fazendo a crítica ao progresso nas “Teses”, Benjamin não recorre à natureza *nessa função*.

A ideia da natureza em Benjamin varia de acordo com a época tratada – para o séc. XVII, por exemplo, o significado da natureza é diferente do seu lugar no séc. XIX. Se Benjamin se propõe a estabelecer certas analogias entre a *Origem do drama barroco* e as *Passagens*, (cf. (Benjamin, 2006, 500) entre um século pré-moderno e um moderno, ele fala ao mesmo tempo de dois conceitos diferentes de natureza. Além disso, a natureza se apresenta sob vários aspectos numa mesma época: ela pode ser tanto sinônimo da vida, quanto da morte, ela pode significar algo como “paisagem” e pode ser simplesmente o espaço físico em que as coisas acontecem. Cabe lembrar que o termo grego para natureza é *physis*, evocando um significado que abrange todo o mundo material ou corpóreo.

Esse último aspecto é importante no que diz respeito ao resgate do corpo e dos sentidos em Benjamin, ou seja, da natureza humana. Inspirado por Simmel, esse aspecto remete ao que se convencionou chamar o “materialismo antropológico” de Benjamin, que vem à tona na já mencionada comparação entre o homem moderno e o homem das cavernas, sendo, portanto, muito distante do materialismo sociológico de origem marxista. A partir dessa

acepção mais ampla da natureza como mundo físico e sua recepção pelos sentidos, podemos falar tanto da relação cotidiana do ser humano com seu ambiente, quanto do estudo desse ambiente por parte das ciências exatas, também chamadas de “ciências naturais”. Essa relação antropológica entre o homem e seu mundo é marcada por opostos, pela proximidade e a distância, pela concentração e a dispersão, pelo estático e o dinâmico, ou seja, por forças antagônicas que Benjamin considera como decisivos para a percepção e a representação desse mundo, e assim, para todo tipo de reflexão estética.

Nesse sentido mais amplo, podemos diferenciar entre *physis* e *thesis*, ou seja, entre aquilo que é dado e aquilo que é “posto” ou “colocado”, entre o estado natural e o cultural, sendo que a passagem do primeiro para o segundo levou à divisão da realidade entre um antes e um depois, isto é, a uma visão temporal da humanidade, onde a natureza aparece como sempre igual, como o espaço em que a história se passa. Cabe lembrar que a visão da história como uma questão temporal, hoje uma tautologia, é algo relativamente recente, datando do final do século XVIII, quando natureza e história começaram a ser desmembradas. Até então, a “história” se restringia, conforme a origem grega da palavra, à chamada “história natural”, à descrição pormenorizada dos fenômenos da natureza. A consideração pelos aspectos temporais estava restrita à temporalidade periódica da vida e das estrelas.

É nesse sentido que Benjamin fala, no contexto do Barroco, de uma “curiosa combinação de natureza e história”, (Benjamin, 1984, 189) onde a sequência histórica das dinastias e dos governos não era vista como parte de uma evolução – e muito menos como um progresso –, mas como um repertório que se acumulou no decorrer do tempo e que fornecia o material para as diversas artes, inclusive o drama barroco. Da mesma maneira que o tratado medieval, em virtude de suas interrupções e desvios, perde seu caráter linear para tomar a forma do mosaico, os restos da história se acumulam como os detritos levados por um rio se amontoam numa barreira, reunindo assim num espaço reduzido aquilo que antes estava espalhado ao longo da corrente.

Essa ideia da concentração de algo disperso, que é recorrente na obra de Benjamin e que faz parte da transformação de fenômenos temporais em espaciais na forma de mônada, perpassa também a *Origem do drama barroco alemão*, onde Benjamin discute a relação entre o texto linear e a imagem.

Mediante as interrupções e recorrências, o texto idealizado por Benjamin perde seu caráter linear para adquirir, assim, as qualidades imagéticas do mosaico que reúne os fragmentos e lhes confere uma nova totalidade. De acordo com a época em questão, é o emblema que assume essa função de reunir o “material” da história:

para o Barroco a natureza era dotada de fins na medida em que sua significação podia exprimir-se, em que seu sentido podia ser representado emblematicamente, de forma alegórica e como tal irreconciliavelmente distinta de sua realização histórica. Em seus exemplos morais e suas catástrofes, a história era vista apenas como um momento substantivo da emblemática. A fisionomia rígida da natureza significativa permanece vitoriosa, e de uma vez por todas a história está enclausurada no adereço cênico. (Benjamin, 1984, 193)

Longe de abrir qualquer perspectiva para o futuro, o papel da história fica restrito, no pensamento barroco, a exemplos do efêmero e do ilusório da vida neste mundo, a morte natural forma o fundamento da vã agitação no tempo terrestre. A “natureza morta”, hoje um gênero das artes plásticas para designar seres vivos imobilizados ou mortos, remonta às representações da *vanitas* no Barroco, servindo para mostrar a verdadeira natureza da morte ou então: a morte como verdadeiro agente da natureza. A inevitável caveira das pinturas e gravuras e as ruínas como adereços na cena do drama barroco apontam para o caráter transitório da vida, desmascarando tempo e história como parte da *vanitas*:

Quando, com o drama barroco, a história penetra no palco, ela o faz enquanto escrita. A palavra *história* está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. (Benjamin, 1984, 200)

Considerando que as “Teses” são um extrato das *Passagens* e que estas, segundo a intenção de Benjamin, foram elaboradas em analogia consciente com o trabalho sobre o Barroco, o paralelo na escolha das palavras e no conceito de tempo, já mencionado no caso do *continuum*, não

surpreendem. Em *Origem do drama barroco*, Benjamin já fala na questão do “agora” (Benjamin, 1990,358) e a ideia de o tempo ser uma espécie de extensão de formações espaciais – ou então: de estas formações serem “mônadas” que “enclausuram” e concentram o que está disperso no tempo – está presente nos dois textos.

Evidentemente, a catástrofe e as ruínas às quais as “Teses” se referem são outras: se na Europa central do século XVII, elas fazem parte de uma guerra religiosa, sendo que o próprio teatro barroco entra nessa guerra enquanto meio de propaganda da contrarreforma, as “Teses”, escritas em um momento em que a verdadeira catástrofe do séc. XX nem era conhecida em toda a sua extensão, falam de outras ruínas. A rigor, a tese central do anjo da história fala em escombros (*Trümmer*), ou seja, a destruição não é mais associada ao declínio natural, mas à catástrofe cultural de um mundo construído em cima da ideologia do progresso.

A situação do séc. XX remonta ao momento em que natureza e história são dissociados, isto é ao final do séc. XVIII, quando ocorre a mudança de “epistémê”, para usar a terminologia de Foucault, isto é, a transição da “idade clássica” para a modernidade. Se a história natural de Buffon e Lineu procurava reunir o saber da época em grandes “quadros” (*tableaux*), o crescimento vertiginoso dos dados empíricos^v fez com que se mudasse a “ordem das coisas” (o título que Foucault quis dar, originalmente, ao seu livro *As palavras e as coisas*). Uma vez que ficou impossível inserir as espécies dos animais e das plantas, com suas inúmeras formas híbridas, na ordem espacial do “quadro”, a solução consistiu em temporalizar as ciências, transformando as formas híbridas em transitórias. A teoria da evolução de Darwin, de certa maneira, representa o auge de uma ciência natural temporalizada, que ultrapassou o âmbito da biologia, dando impulsos importantes à ideia do progresso. A justaposição no espaço é substituída pela sucessão cada vez mais acelerada.

De certo modo, Benjamin dedica sua vida ao questionamento dessa temporalização. Se hoje é uma das maiores referências entre os estudiosos da modernidade, ele não deve esse prestígio a estudos científicos ou sociológicos, muito menos à sua pretensa base marxista, mas à sua predileção por figuras

que se opõem ao espírito de um progresso, rejeitados por Marx como sendo decadentes ou como fazendo parte do *lumpenproletariado*. Além do flaneur, que se opõe à alta velocidade da metrópole passeando com uma tartaruga (Benjamin, 2006, 467), há o colecionador e o trapeiro, sendo que este último nada mais é que um colecionador de objetos que não apenas são antigos, mas que são descartados como inúteis, isto é, estão fora do tempo e se tornaram um problema de espaço.^{vi} Benjamin se mostra bastante ambíguo em relação à modernidade acelerada, ora tomando uma posição afirmativa, como em seu ensaio sobre a obra de arte, ora tomando uma posição mais crítica, como no “Narrador”, onde dá destaque aos aspectos destrutivos da modernidade, até seu questionamento definitivo da ideologia do progresso nas “Teses”. Se, nas “Teses”, esse questionamento culmina na figura do anjo da história, nas *Passagens*, ele se reflete no trapeiro, o “coleccionador de trapos” na tradução literal do alemão, que se torna um parâmetro para sua confecção na forma de fragmentos:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursurpiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém os farrapos, os resíduos [lixo]: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (Benjamin, 2006, 502)

Enquanto o colecionador tem que retirar o objeto “de suas relações funcionais”, o trapeiro lida com objetos “já retirados”. Os resíduos descartados compartilham com o objeto do colecionador a qualidade de estarem livres de sua função original, pois ter uma função significa ser subordinado a um objetivo. O colecionador liberta o objeto do seu contexto funcional, não para livrá-lo à contemplação “desinteressada”, como Benjamin diz numa referência explícita à estética kantiana, mas porque “o mundo está presente em cada um de seus objetos”. Esse objeto, enquanto múnada, não concentra em si o mundo, mas também seu próprio passado, seus “proprietários anteriores, preço de aquisição, valor etc” – resumindo, o “destino” do objeto (Benjamin, 2006, 241), de modo que a coleção como um todo se transforma numa “enciclopédia mágica”, que não apenas justapõe suas peças à maneira dos naturalistas franceses, mas carrega a aura do seu passado.

Quando Benjamin, numa breve anotação sobre o colecionador, observa: “Flâneur óptico, colecionador tátil”, ele não apenas aproxima essas duas figuras rebeldes, mas mostra também que, na modernidade, colecionar objetos é, antes de mais nada, valorizar suas qualidades sensíveis. Trata-se de variantes da *madeleine* proustiana que evocam involuntariamente o passado em virtude de suas qualidades sensoriais. Na modernidade, a rebeldia contra a temporalização consiste em deixar-se levar pelas idiosincrasias do próprio corpo, ou melhor: pela memória involuntária desse corpo que guardou em si as vivências transmitidas pelos sentidos ao longo de uma vida. O corpo do indivíduo é a barragem em que os restos da vida se amontoam; como última instância natural na modernidade, ele resiste ao tempo cultural e seus efeitos de dispersão.

Se, no Barroco, o apelo aos sentidos era um fenômeno público – inclusive nas igrejas – o banimento dos sentidos e sua marginalização remonta à mesma época: Descartes condenou os sentidos como uma fonte de ilusões, como no caso da ilusão dióptica, inaugurando assim a separação entre as ciências exatas com suas “idéias claras e distintas” e as artes como âmbito estético e suas ambivalências. Depois do auge do cartesianismo no século das luzes, a natureza sensível do ser humano passa a ser o elemento subversivo, aproximando o artista marginalizado ao anarquista que se rebela contra um mundo ordenado segundo as categorias temporais, porém literalmente arruinado em sua dimensão espacial.

Três séculos depois do Barroco, Benjamin recorre novamente à teologia para tirar o resgate do passado do âmbito individual (Proust, Freud) e de levá-lo novamente para o plano coletivo. Através da teologia, a memória involuntária do indivíduo moderno passa a ser rememoração, sendo que esta, como no Barroco, não dispensa o apelo aos sentidos:

O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção. Pois não somos tocados por um sopro de ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? (Benjamin, 1985, 223)

O passado está “no ar”, ou seja, está presente, basta ficar atento, basta sentir, escutar e ver. Nas “Teses”, há uma continuidade que não é aquela do

continuum do tempo “homogêneo e vazio”. A “explosão” deste último, aparentemente um ato destrutivo, apenas acaba com um conceito “catastrófico” de história, possibilitando que as ruínas dispersas, o sopro no ar e as vozes perdidas se juntem novamente para sua “redenção”. Na tese 17, que concentra “monadologicamente” o teor das “Teses” numa única tese, Benjamin recorre não apenas à teologia, mas também a fenômenos físicos conhecidos das ciências exatas para mostrar em que consistiria um conceito adequado da história:

Pensar não inclui apenas o movimento das idéias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido. (Benjamin, 1985, 231)

As “Teses”, portanto, não recorrem apenas à teologia para mostrar que o verdadeiro conceito de história consiste no despertar do passado e de suas vítimas. Mas o caráter involuntário das citações do passado pelo presente tem uma base natural que tanto se localiza no corpo humano e seus sentidos, quanto em processos conhecidos das ciências humanas, tais como a tensão e a descarga elétricas ou a cristalização. Ambos, a teologia e a natureza, são portanto responsáveis por processos que podem ser desencadeados pela ação do homem, mas chegam à sua consumação final por outras forças. A história espacial de Benjamin é um campo de forças em que diversas épocas se associam e dissociam, obedecendo a leis naturais que escapam do controle humano.

Referências bibliográficas:

- ANZ, Thomas. “Kämpfe um die Moderne. Hinweise zue einem nach wie vor umstrittenen Begriff und zu neueren Beiträgen der Forschung”. 2009. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=12637&ausgabe=200901 ; acessado em 10/10/2010.
- BAUDELAIRE, Charles. “O pintor da vida moderna”. In: BAUDELAIRE, Charles. Poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 851-881.

- BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Vol. I. 3ª ed. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1990.
- _____. *Obras Escolhidas*. Vol. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- _____. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- _____. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Briefe*. 2 vols. Organização e notas de Gershom Scholem e Theodor W. Adorno. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1966.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- LEPENIES, Wolf. *Das Ende der Naturgeschichte*. München (Munich): Hanser, 1976.
- WEIGEL, Sigrid. *Walter Benjamin – Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*. Frankfurt/M.: Fischer, 2008.

ⁱ *Erlösung*, no original alemão. O tradutor das Obras Escolhidas (cf. bibliografia), Sérgio Paulo Rouanet, optou por traduzir o termo, numa das ocorrências, por “salvação”, evitando assim a repetição, porém reduzindo sua carga teológica.

ⁱⁱ “Seqüência ininterrupta” é a tradução de “ununterbrochene Linienführung”, talvez melhor traduzido por “alinhamento ininterrupto”, para ressaltar a questão da não/linearidade.

ⁱⁱⁱ O marxismo normalmente é apontado como critério que justificaria uma divisão da vida de Benjamin em pelo menos duas fases. Sem querer entrar na discussão sobre uma possível divisão entre um marxismo ortodoxo e um marxismo alternativo, cabe constatar que, para o marxismo e sua exigência do caráter científico da análise da sociedade e da história, a estética da descontinuidade e da justaposição sempre foi alheio aos seus procedimentos – assim como qualquer consideração estética na exposição das ideias. A carta de 10/11/1938 de Adorno, em que este justifica por que a publicação da primeira versão do ensaio sobre Baudelaire foi recusada, é bastante elucidativa nesse sentido, pois opõe a exigência da mediação, que estaria implícita no marxismo (enquanto herança hegeliana) ao discurso benjaminiano, criticando que conceitos marxistas foram usados sem a devida conceituação de uma determinada realidade social. Adorno não rejeita o discurso descontínuo do amigo, mas o considera incompatível com os pressupostos marxistas adotados; cf. *Briefe*, p. 782-790.

^{iv} Sobre a diferenciação entre uma modernidade civilizatória e outra estética cf. Anz, 2009.

^v Cf. o capítulo “Erfahrungsdruck und Verzeitlichung” em Lepenies, 1976, 16-21.

^{vi} Cabe lembrar que “trapeiro” é derivado de “trapos”, *Lumpen* em alemão – o epíteto que Marx usou para falar, de forma extremamente depreciativo, de um proletariado que não teria nenhuma utilidade para a luta de classe. Além disso, o termo alemão para “trapeiro” é *Lumpensammler* e que o *Sammler*, nesse contexto um catador de trapos, é ao mesmo tempo o termo para “coleccionador”.