

**Fernanda Gil Costa**

Universidade de Lisboa

**Arquitectura e Estratégias Comunicacionais do Ensaio  
De *Das Passagen-Werk* de Walter Benjamin a *In 1926* de Hans-Ulrich  
Gumbrecht**

The binary opposition between fiction and fact is no longer relevant: in any differential system, it is the assertion of the space *between* the entities that matters.

*Paul de Man*

The one duty we owe to history is to rewrite it.

*Oscar Wilde*

Toma-se como condição prévia deste estudo a hipótese de a concepção de uma obra escrita e o conjunto de opções formais inscritas no seu desenho ou mapa de estratégias ter impacto na sua leitura, sejam elas ocasionais ou intencionadas, a ponto de permitir falar de um dado tipo de “arquitectura”<sup>1</sup> textual. Esta pode ser sugerida pela dispersão ou ligação das partes, pela presença de uma edificação tectónica ou aberta, caótica ou codificada, pela insistência numa estratégia discursiva capaz de cartografar determinados percursos, paragens, transições. Em obras de ficção tal facto parece relativamente fácil de detectar, já que estas são frequentemente apreendidas como registos reveladores de tendências globais, ou pelo menos como realidades textuais transdisciplinares e transversais. Porém, é natural que se levantem hesitações no caso de outros tipos de escrita, designadamente a ensaística e académica, em que existem outras metodologias e abordagens aparentemente mais adequadas e pertinentes e em que a reflexão sobre os conteúdos imedia-

---

<sup>1</sup> Remete-se o leitor para o clássico de Linda Hutcheon, *A poetics of Postmodernism, History, Theory, Fiction*, N. Y./London 1988, em que o uso do termo pós-modernismo a partir do universo da novíssima arquitectura é claramente assumido.

tos quase sempre determina a invisibilidade do seu travejamento e construção.

Experimentalmente apresentamos um conjunto de reflexões sobre dois ensaios de vocação académica (a classificação é, também ela, problemática) de Walter Benjamin – *Das Passagen-Werk* –, publicado postumamente em 1982<sup>2</sup>, a partir de um aglomerado de anotações, digressões, publicações e citações registadas nos anos 30 e 40, sobre cujos propósitos finais pouco se sabe; e de Hans Ulrich Gumbrecht, *In 1926, Living at the Edge of Time*, publicado em 1997<sup>3</sup>. O propósito imediato é realçar a exemplaridade das duas obras no confronto com as respectivas épocas, pelo menos no que diz respeito ao mapa das figurações arquitectónicas e estratégias comunicacionais que apresentam.

É frequente, aliás, no caso da obra de Benjamin, encontrar a seu respeito metáforas arquitectónicas (a palavra *Passagen*, referindo sem embargo uma estrutura arquitectónica muito conhecida de uma fase do desenvolvimento urbano da cidade de Paris, é um convite explícito), como acontece desde logo no prefácio do editor do texto:

Die Fragmente des eigentlichen Passagenwerks kann man den Baumaterialien für ein Haus vergleichen, von dem nur gerade erst der Grundriss abgesteckt oder die Baugrube ausgehoben ist. (in *PW*: 12)\*. (Os fragmentos da verdadeira obra das Passagens podem ser comparados aos materiais de construção de uma casa, da qual primeiro se delineia apenas uma planta ou se escavam os alicerces.)<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, 2 vols., (*Gesammelte Schriften*, V1, V2), ed. Rolf Tiedemann, Frankfurt M. 1982. A partir de agora anotado no texto principal como *PW*, seguido do número do volume e da paginação.

<sup>3</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, *In 1926. Living at the Edge of Time*, Cambridge/London 1997. A partir de agora anotado no texto principal como *1926* seguido da paginação.

\* Todas as citações em alemão serão seguidas da respectiva tradução em português, de minha autoria.

<sup>4</sup> Veja-se igualmente Maria João Cantinho, *O Anjo Melancólico, Ensaio sobre o Conceito de Alegoria na Obra de Walter Benjamin*, Coimbra 2002, que escreve, na p. 94, sobre *Das Passagen-Werk*: “Tal como uma obra arquitectónica, ‘reflectindo’ (no pensamento) a estrutura arquitectónica da cidade de Paris e das galerias francesas do século XIX, ela é construída a partir de um método a que Benjamin chama o *método da montagem*,”... .

A tudo isto acresce o facto de Benjamin ter vindo a ser encarado, à medida que a sua obra inédita se tornou conhecida, sobretudo entre os anos sessenta e meados de oitenta, como um filósofo e teorizador de problemas específicos da teoria do conhecimento e da filosofia da História, de grande actualidade, embora toda a sua obra fosse concebida até 1940; por seu lado, Hans Ulrich Gumbrecht tem atingido grande notoriedade no mesmo domínio<sup>5</sup>, – sendo provavelmente entre os autores contemporâneos de língua alemã o que mais prestígio tem alcançado na Alemanha e nos Estados Unidos (onde actualmente ensina e investiga, na Universidade de Stanford), mas também no Brasil, em Espanha, França e Portugal<sup>6</sup>. Tal facto torna esta sua publicação de 1997, que foca directamente o problema do conhecimento, da escrita e da utilidade da História, um dos casos mais estimulantes para a compreensão do que hoje está em jogo quando se fala de História num enfoque transdisciplinar, e sobretudo sobre a oportunidade da sua teorização e ensino.

O principal objectivo deste estudo é, pois, estabelecer relações (naturalmente problemáticas) entre as duas obras e os sistemas de comunicação das respectivas épocas de escrita (muito mais distantes entre si do que as datas de publicação) e também com as técnicas e tecnologias das artes contemporâneas e seus modelos comunicativos, construtivos e arquitectónicos. Assim, a obra de Benjamin será testada como um emblema da fase final da modernidade e dos sistemas artísticos e comunicacionais ligados ao modernismo, ao passo que a de Gumbrecht será encarada como uma obra de concepção tipicamente pós-moderna.

---

<sup>5</sup> Entre a extensa bibliografia de Gumbrecht sobre escrita e problemas da História, destaca-se aqui o ensaio: “Literaturgeschichte – Fragment einer geschwundenen Totalität?”, in *Fragment und Totalität*, eds. L. Dällenbach e C. H. Nibbrig, Frankfurt M., 1984, p. 30-45. E ainda a colectânea de ensaios que editou com K. Ludwig Pfeiffer, *Materialities of Communication*, Stanford 1994.

<sup>6</sup> Hans Ulrich Gumbrecht tem participado regularmente, a partir de 1996, em programas de pós-graduação e colóquios organizados na Faculdade de Letras de Lisboa pelo programa em Teoria da Literatura e pelos Centros de Estudos Comparatistas e Centro de Estudos Alemães e Europeus.

Em 1927 Walter Benjamin iniciou, em Paris, um projecto em que continuou a trabalhar até ao ano de 1940, altura em que se viu forçado a abandonar a cidade e a seguir em direcção a Marselha, atravessando depois a fronteira para Espanha, onde veio a morrer em circunstâncias nunca totalmente esclarecidas, antes de poder seguir para os Estados Unidos com a habitual passagem por Lisboa.

Esse projecto, conhecido por *Das Passagen-Werk* (“Livro das Passagens”), perdido vários anos durante a Segunda Guerra Mundial e finalmente entregue a Theodor Adorno, tinha sido escondido por George Bataille (a quem o próprio Benjamin o confiara) na Biblioteca Nacional de Paris<sup>7</sup>, e foi finalmente editado e publicado por Rolf Tiedemann em 1982.

Como é sabido, a obra passou por vários estádios de evolução nas mãos do seu autor (começou por ser um pequeno projecto sobre as Passagens de Paris, planeado em colaboração com Franz Hessel (*Pariser Passagen. Eine dialektische Feerie*). Embora em caso algum se possa falar de uma obra em sentido pleno, dada a óbvia ligação e cruzamento com outros trabalhos do autor, publicados quer por sua decisão quer postumamente, não deixou de trazer novas iluminações e incidências sobre os estudos a propósito de Baudelaire e do artista moderno, sobre o conceito benjaminiano de História, sobre as novas técnicas de reprodução artística, nascidas em grande parte do mesmo conglomerado de fichas de citações e comentários reunidos em *Das Passagen-Werk*.

Porém, interessa aqui em primeiro lugar a obra em si, tal como existe publicada, isto é, o esclarecimento mais abrangente possível daquilo de que se fala quando se trata de *Das Passagen-Werk*: mais de mil páginas manuscritas ou dactilografadas (entre as quais algumas publicadas) com anotações e sobretudo citações de outras obras (mais de 850 títulos, na lista bibliográfica organizada por Rolf Tiedemann), com muitas fontes francesas, extraídas dos mais diversos textos dos

---

<sup>7</sup> Para uma informação sucinta sobre a bio-bibliografia de W. Benjamin, recomenda-se o volume 55/1990 de *Marbacher Magazin*, *Walter Benjamin, eine Ausstellung des Theodor W. Adorno Archivs Frankfurt am Main in Verbindung mit dem deutschen Literaturarchiv*, bearbeitet von Rolf Tiedemann, Christoph Gösde und Henri Lonitz.

séculos XIX e princípios do século XX. Além disso, há que levar em conta os dois “exposés” de 1935 e 1939 respectivamente (*PW*, I: 45-60), o último escrito em francês para o “Institut für Sozialforschung”, com o propósito de obter nos Estados Unidos, então sede provisória da instituição, um financiamento do projecto.

É certo que estes textos não permitem ilacções definitivas sobre os objectivos do autor (relembre-se, a propósito, que alguns entenderam os dois planos como contraditórios, e o próprio autor parece ter admitido o facto<sup>8</sup>), consentindo, na melhor das hipóteses, previsões sobre a organização dos materiais e suas finalidades, uma vez que foram escritos com o propósito bem pragmático de dar a conhecer o avanço do estudo àqueles que se interessavam ainda pela sua conclusão e publicação (nesta fase, sobretudo, Max Horkheimer) por intermédio do referido instituto alemão para a investigação social.

Quem, por razões académicas ou outras, já teve oportunidade de realizar um estudo abrangente destinado a publicação ou prova de carreira académica, reconhecerá de imediato, tanto nos “exposés” apresentados por Benjamin aos seus tutores científicos, como na organização das denominadas “Aufzeichnungen und Materialien” (Apontamentos e Materiais), uma fase muito característica do trabalho de pesquisa anterior à redacção do estudo propriamente dito. O autor já redigira, aliás, por duas vezes, trabalhos académicos hoje altamente conceituados<sup>9</sup>, mas que não lhe permitiram aceder ao lugar de docência universitária que ambicionava sobretudo por razões de independência e estabilidade económica.

Tudo indica que Benjamin teve que interromper o seu último projecto ainda durante a fase de pesquisa bibliográfica sobre vários temas,

---

<sup>8</sup> A discussão entre Benjamin, Theodor e Gretel Adorno está documentada na correspondência entre os três. Consulte-se Walter Benjamin, *Briefe*, 2 vols., eds. Gershom Scholem e Th. Adorno, Frankfurt M. 1987. Algumas dessas cartas estão transcritas na edição de *PW* editada por Rolf Tiedemann, II vol., p. 1081-1205. Cf. *infra* nota 18.

<sup>9</sup> Referimo-nos a *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Origem do drama lutuoso alemão), Berlin 1928 (1925); e *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão), Inaugural-Dissertation der Philosophischen Fakultät Bern, Berlin 1920.

que se foi estendendo muito mais do que previra, dada a ambição invulgar do seu desígnio, ficando com alguns tópicos incompletos, mesmo no que toca à reunião de materiais, outros redigidos (mas não concluídos, incluindo o estudo sobre Baudelaire), publicados postumamente na colecção dos *Gesammelte Schriften* a partir de 1955. No volume V (com dois sub-volumes) veio a ser publicado em 1982 o conjunto de apontamentos e materiais, tal como foram entregues a Bataille no dia de 1940 em que Benjamin se sentiu forçado a abandonar Paris.

*Das Passagen-Werk* é, portanto, um esboço, um fragmento mas também uma planta topográfica de uma obra-desejo de Walter Benjamin, cuja recepção a transformou rapidamente no emblema da obra benjaminiana, na ‘ruína’ (para usar um dos termos mais marcantes do seu estudo sobre o drama lutuoso alemão) de timbre fortemente alegórico. A incompletude, a “cicatriz”<sup>10</sup> que expõe a sua ambição de existir (a visibilidade extrema do lugar onde a obra termina e paradoxalmente convida a ser continuada) tem revestido a forma de apelo à tentativa de reconstituir a sua forma definitiva que, no entanto, permanecerá um desafio sempre renovado<sup>11</sup>. O aspecto mais importante deste projecto parece residir na concepção de História e na visão do passado como catástrofe (a ligação com as conhecidas Teses *Sobre o conceito de História – Über den Begriff der Geschichte* – é óbvia). Para Benjamin, é a amputação do facto histórico à cadeia linear do acontecer que representa o ponto de partida para o único ‘progresso’ possível do conhecimento histórico – a consciência da aleatoriedade da narrativa histórica e a deslocação para o ‘tempo do agora’ (*Jetztzeit*), não só de factos conheci-

---

<sup>10</sup> Hans Ulrich Gumbrecht, *The Powers of Philology. Dynamics of Textual Scholarship*, Urbana Chicago, 2003: “What all the fragments resulting from physical causes share is a margin – we may call it, with a more dramatic formulation, a ‘scar’ – (...) “the perception of such scars changes our attitude vis-à-vis the text: they draw our attention to its exteriority or, to put it differently, its materiality.”, p. 15.

<sup>11</sup> No caso de *PW* de W. Benjamin houve já várias tentativas de ‘reconstrução’ do texto intencionado; destacamos pelo seu interesse o trabalho de Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing, Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge/London 1991 (1989).

dos do passado mas também de documentos da vida e do acontecer trivial recalçados pela historiografia oficial.

Tal deslocação visava possibilitar a construção da história como artefacto, destruindo a secular e idealista visão da História hegeliana como narrativa de explicação e interpretação do passado, holística e progressiva. O número quase escandaloso de citações amontoadas para realizar o projecto, embora o processo da citação e autocitação se estendam por toda a obra benjaminiana<sup>12</sup>, tem naturalmente a ver com a visão fragmentária e descontínua da evolução histórica, alheia a qualquer progressão teleológica, como as famosas Teses *sobre o conceito de História* audaciosamente anunciam, cabendo aqui lembrar uma das suas afirmações mais citadas a partir de *Das Passagen-Werk*: “Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen” (*PW*, I: 574). (“Método deste trabalho: montagem literária. Nada tenho a dizer. Apenas a mostrar.”)

Ao referir, portanto, a montagem literária como método explícito, já que se trata de incorporação de citações (de um co(n)-texto alheio, repleto de cesuras e “arquitecturas” específicas) num texto próprio, Benjamin apresenta, já na própria descrição, uma formulação obviamente contaminada pelo processo de composição eleito (note-se que as frases acima citadas não se encontram sujeitas à sintaxe tradicional, formando unidades articuladas de forma sincopada e independente, dispensando a formulação organizada e hierarquizada do sentido). Porém, convém não esquecer igualmente que o autor conhecia bem o processo da montagem artística e do construtivismo dos modernistas não só na literatura, como também no teatro<sup>13</sup> e nas artes visuais, o que

---

<sup>12</sup> Cf. James L. Rolleston, “The Politics of Quotation: Walter Benjamin’s Arcades Project”, in *PMLA*, N. 104, 1989, p. 13-23. Pelo interesse de que se reveste para o entendimento da função da citação na obra de WB, transcreve-se o seguinte passo: “So, the historian’s isolation of sentences or paragraphs from a text is already an intensified form of citation, a quoting to the second power.(...) At perhaps the highest level yet imaginable, a fusion of past texts activates the ‘language’ of the historian’s own epoch. For without such mediation the multiple languages at work in any given present cannot be comprehended; they are ceaselessly subjected to the censoring, masking processes of social and economic power.”, p. 16.

<sup>13</sup> Autores como B. Brecht e Piscator pertencem ao círculo de amigos de Benjamin e utilizaram frequentemente, durante os anos 20, técnicas de montagem na cena teatral.

facilmente explica a sua opção por um princípio de composição e por um alicerce de ‘construção’ da narrativa histórica que lhe parecia adequado a uma obra em que se propunha romper com a tradição da historiografia e da crítica literária historicistas.

Sabe-se que a verdadeira recepção e influência do estilo e do pensamento de Benjamin se iniciaram apenas depois da publicação das suas obras e não durante o seu tempo de escrita, em que foram conhecidas por um número insignificante de leitores e comentadores. O que significa, necessariamente, que só a partir do momento em que ele próprio (e a sua obra) se tornaram assunto de pesquisa e debate insaciável, foi possível equacionar e estabilizar a diversidade de problemas e perplexidades presentes em textos de registo, amplitude e desígnios diversos. A obra magna que o próprio Benjamin decidiu que seria *Das Passagen-Werk*, cruzou-se, como vimos, com a adversidade de tempos sombrios, não permitindo a sua incompletude determinar quais as respostas mais adequadas às perguntas que a seu respeito mais frequentemente foram formuladas. É essa impossibilidade de dar a única/última resposta que tem contribuído decisivamente para manter o debate aberto e inesgotável.

Pode remeter-se em primeiro lugar para Theodor Adorno, por ter detido o privilégio de contacto directo com o autor, e que entendeu as declarações supra-citadas num sentido estrito e restrito: Benjamin teria deixado a sua obra praticamente completa e desejaria que ela fosse aquilo que no essencial legou, um amontoado de citações raramente acompanhadas de comentário próprio; assim se cumpriria o desígnio de quem “não tinha nada a dizer, apenas a mostrar”.

Já Rolf Tiedemann, ao editar o fragmento *Das Passagen-Werk* com o faro e a preocupação de um filólogo<sup>14</sup>, discorda fundamentadamente daquela conclusão (*PW*, I: 13, nota 5): “Há livros que têm uma fatalidade muito antes de simplesmente existirem como livros” (*PW*, I:11) – asserção que poderia aplicar-se a obras de Kafka ou de Fernando Pessoa (caso de *O Livro do Desassossego*)<sup>15</sup>. Aliás, o simples facto de Benja-

---

<sup>14</sup> Cf. H. U. Gumbrecht: 2003, p. 9-23.

<sup>15</sup> ...“for after all, a fragment destined by its author to look like a fragment is not a



min apresentar, a convite de Horkheimer, o ensaio que escreveu sobre Baudelaire nos seus últimos anos passados em Paris (“Über einige Motive bei Baudelaire”), publicado no último número saído na Europa (1940) do *Zeitschrift für Sozialforschung*, como “modelo em miniatura”<sup>16</sup> de *Das Passagen-Werk*, parece afastar em definitivo qualquer hipótese de sustentar a tese de Adorno .

“Escrever história” é na opinião de Benjamin “citar história” (*PW*, I: 595)<sup>17</sup>, mas num sentido que surge claramente explicitado no seu ensaio sobre Georg Fuchs – *Georg Fuchs, der Sammler und der Historiker* (“GF, O Coleccionador e o Historiador”) e nas anotações das *Passagens* sobre o colecionador:

Die wahre Methode, die Dinge sich gegenwärtig zu machen, ist, sie in unsere Raum (nicht uns in ihrem) vorzustellen. (So tut der Sammler, so auch die Anekdoten.) Die Dinge, so vorgestellt, dulden keine vermittelnde Konstruktion aus “grossen Zusammenhängen.” (*PW*, I: 273) (O verdadeiro método para tornar as coisas nossas contemporâneas é apresentá-las no nosso espaço (não a nós, no delas). (É o que faz o coleccionador tal como a anedota). As coisas apresentadas assim ficam imunes a qualquer construção mediadora de “grandes enquadramentos.”

Os “grandes enquadramentos” (as grandes-narrativas, diria Lyotard) ou os contextos fechados que podem intermediar a apresentação das coisas, isto é, a mediação da narrativa finalista e linear na representação dos objectos e eventos do passado em si, constituem a habitual falsifica-

---

fragment.” Gumbrecht: 2003, p. 14. Todos os casos referidos se encontram na situação de ser fragmentos contra a vontade dos respectivos autores, exibindo, por isso, a “cicatriz” (*ibid.*, p. 15, *supra*, nota 9) que estimula a “imaginação” do filólogo a completar o que foi acidentalmente interrompido.

<sup>16</sup> Walter Benjamin, *Briefe*, eds. Gershom Scholem e Theodor Adorno, 2 vols., Frankfurt M. 1978, p. 750

<sup>17</sup> Na secção N, entrada 11,3: p. 595 de *PW*, pode ler-se: “Die Geschichte, die er (der Historiker) dem Leser vorlegt, bildet gleichsam die Zitate in diesem Text und nur diese Zitate sind es, die auf eine jedermann lesbare Weise vorliegen. Geschichte schreiben heisst also Geschichte zitieren.” (A História que ele [O historiador] apresenta ao leitor forma igualmente as citações neste texto e são apenas estas citações que se apresentam de uma maneira legível para qualquer um. Escrever História é , pois, *citar* História.)

ção historiográfica de cariz hermenêutico e teleológico que Benjamin desejava combater na planeada “Ur-Geschichte” (História primordial) do século XIX, o século que assistiu, em sua opinião, à transformação da realidade em mercadoria. Benjamin antecipa assim, como vimos, a crítica de Lyotard às “grandes-narrativas” (de que a narrativa histórica é um dos exemplos determinantes) que o pós-modernismo veio desacreditar.

Concluindo rapidamente as considerações sobre a composição de *Das Passagen-Werk*, adiantamos que é possível, sem esquecer que a obra é um fragmento sobre o qual, apesar de tudo, existem muitos testemunhos directos e indirectos, vislumbrar e antecipar até certo ponto determinadas hipóteses (e afastar outras). Benjamin pretendia apresentar, em sintonia com outras obras publicadas ou preparadas na última fase de trabalho, de estilo apelativo, interpelador e mesmo ‘destrutivo’, que excluía com firmeza um leitor preguiçoso e convencional, uma obra que se comportasse no espaço público como uma verdadeira epifania; uma obra em que “dizer” e “mostrar” se interpenetrassem através de processos de montagem de textos citados e de incorporação de comentário aforístico, de que resulta o peso dado pelo projecto às citações; em que o comentário autoral, como nas *Teses*, surgisse paradoxalmente como *graphé* – “*graphé* em vez de obra”, como afirma Nicolas Pethes<sup>18</sup> – memória e retenção, comentário cáustico, sincopado e intempestivo, visando mais a reacção/irritação do leitor do que qualquer proposta de solução, articulando registos epigramáticos de teor messiânico e escatológico entre suspensões intencionais de sentido.

Uma obra mantida projecto até ao final da sua possibilidade de progredir, adiando-se num “absolutismo do projecto” sobre a realização<sup>19</sup>, sucumbindo à semi-agrafia de duas mãos escrevendo sobrepostas (“O WB tem – e isso não é óbvio num escritor – mas é aí que ele vê a sua missão e o seu pleno direito – duas mãos.” [in *PW*, II:1141]<sup>20</sup>) – uma

---

<sup>18</sup> Nicolas Pethes, *Mnemographie: Poetiken der Erinnerung und Destruktion nach Walter Benjamin*, Tübingen 1999, p. 393.

<sup>19</sup> N. Pethes, *op. cit.*, p. 397.

<sup>20</sup> Esta citação de WB é retirada de uma carta sua a Gretel Adorno, escrita em Paris em 1 de Setembro de 1935, reagindo aos comentários ao seu primeiro exposé sobre *PW*, reproduzida por Rolf Tiedemann na primeira edição de *PW*, na secção “*Zeugnisse zur Entstehungsgeschichte*”.

obra que luta pela incontornável ambiguidade entre lembrança e registo gráfico da memória; citando de novo Nicolas Pethes:

Das Schreiben mit zwei Händen ohne Synthese ihrer Differenz zu einem Text *ist* die *graphé* der Erinnerung und auch die destruktive Geste des *Passagenprojekts*.<sup>21</sup> (Escrever com duas mãos sem síntese da diferença entre elas é a *graphé* da lembrança e ao mesmo tempo o gesto destrutivo do *Projecto das Passagens*)

Em suma, *Das Passagen-Werk* é (pode ser) uma elaborada construção de um edifício textual de fragmentos ligados por pontes suspensas com várias combinatórias de articulação previstas, duplas dobradiças, hesitando entre o ascetismo do *Bauhaus*, a composição monocromática do cubismo e a figuração imprevista e irreverente do surrealismo. Citem-se, para acompanhar e defender a hipótese, dois comentários do capítulo dedicado às reflexões sobre teorização do conhecimento e teoria do progresso:

Wie diese Arbeit geschrieben wurde: Sprosse für Sprosse, je nachdem wie der Zufall dem Fusse einen schmalen Stützpunkt bot und immer wie einer der gefährlichen Höhen erklettert und keinen Augenblick sich umsehen darf um nicht schwindlig zu werden (aber auch um die ganze Gewalt des ihm sich bietenden Panoramas für das Ende sich aufzusparen). (...)

Die Überwindung des Begriffs des “Fortschritts” und des Begriffs der “Verfallzeit” sind nur zwei Seiten ein und derselben Sache. (*PW*, I:575)

(Como este trabalho foi escrito: degrau a degrau, consoante o acaso oferecia ao pé um frágil ponto de apoio, sempre como alguém que escala altitudes perigosas, sem poder olhar em volta em nenhum momento para não ter vertingens (mas também para guardar para o fim toda a imponência do panorama que se lhe oferece). A superação do conceito do “progresso” e do conceito da “decadência” são apenas dois lados de um mesmo fenómeno.)

*In 1926. Living at the Edge of Time*, foi publicado em 1997. Hans Ulrich Gumbrecht é reconhecido autor de uma obra vasta e multifaceta-

---

<sup>21</sup> N. Pethes, *op. cit.*, p. 401.

da, na qual é possível detectar, apesar de tudo, um fio condutor em que a reflexão sobre a História ou mesmo a filosofia da História mereceram com frequência realce particular.

O livro referido tem, contudo, aspectos singulares e surpreendentes. Ao colocar um guia do utilizador bem no início da obra, sem quaisquer complexos pela explícita remissão para livros técnicos ou manuais destinados ao manuseio de uma qualquer mercadoria pelo consumidor, assume-se como desafio (sobretudo face ao círculo académico e universitário – mas não só) e, por isso, desloca para o penúltimo capítulo as considerações sobre o enfoque teórico geral – “After learning from History”, situado na última secção, intitulada “Frames”<sup>22</sup>.

Se este facto não fosse suficientemente anódino e mesmo intrigante, num livro em que a partir do título a referência principal é a figuração de uma indicação temporal, repercutindo de imediato expectativas de um tratamento histórico de factos e eventos situados com precisão, mais curioso ainda se afigura o modo discursivo adoptado, quando na primeira frase do prefácio o autor se dirige inesperadamente aos leitores com uma provocação: “Do not try ‘to start from the beginning’, for this book has no beginning in the sense that narratives or arguments have beginnings.” (1926, IX)

Ao sugerir a inoperância ou pelo menos a inoportunidade de “começar (a leitura, claro) pelo princípio”, cedendo à tentação de procurar e seguir uma tese, ou argumento principal, o autor indicia com clareza a consciência de um fazer fragmentário e a opção por uma arquitectura em que a consistência das partes é autónoma e atectónica, não necessariamente sequencial e hierarquizada.

Neste ponto torna-se necessário prevenir contra qualquer aparente semelhança com o fragmento *Das Passagen-Werk* de que nos ocupámos

---

<sup>22</sup> Curiosamente, numa recensão à tradução alemã desta obra – 1926. *Ein Jahr am Rand der Zeit* (2001), transmitida pela NDR (Radio 3) em 20 de Junho de 2001, Matthias Richter lamenta o enquadramento teórico do livro, apesar de colocado em último lugar e considerado dispensável porque impede a impressão que o livro pretenderia causar – uma experiência directa dos mundos de 1926. Lamentável mal-entendido. Como é possível (teremos que voltar a Benjamin?) re-criar um (qualquer) mundo passado fora do tempo presente, estejam os pressupostos (teóricos) implícitos ou explícitos?

anteriormente, que embora apresente uma concepção estrural fragmentária que podemos deduzir até certo ponto como intencional, é sobretudo um fragmento por razões filológicas totalmente involuntárias<sup>23</sup>. No caso de Gumbrecht, não só é indispensável usar com todo o cuidado o adjectivo fragmentário, como é de todo impensável o uso do termo fragmento como categoria filológica<sup>24</sup>.

A liberdade de leitura que a obra anuncia no primeiro parágrafo é relativamente enganosa, já que ela aumenta de facto à medida que o leitor vai conhecendo o livro, mas não permite uma avaliação da estrutura e das ligações entre as partes a quem se limite a deambular ou “surfear” pelas entradas e ensaios. Pode sintetizar-se a situação dizendo que o livro se destina ao “uso” de leitores muito exigentes (como o amplo recurso à citação de todo o tipo de literatura de época documenta), sem excluir o acesso a leitores apenas curiosos e habituados às regras da leitura ficcional ou de divulgação. Este aspecto é bastante inovador, se se tiver em conta que estamos face a um autor habituado ao público académico, iniciado nos rituais de exigência e de exclusão do leitor médio.

A concepção da obra, organizada em ensaios e entradas de vária ordem e exigência, aponta claramente para uma arquitectura construtivista e aberta. Este método do fazer ensaístico (e académico) está, aliás, a alastrar e a criar adeptos. Relembre-se, a propósito, um outro livro recente de grande impacto – *Empire* (2000), de Michael Hart e Antonio Negri<sup>25</sup>, que abre com o mesmo desafio de oferecer ao leitor a oportunidade de inventar, ele próprio, uma sequência de leitura, uma vez que os autores não elegem a sua como a mais adequada.

Esta interacção entre autor e leitura (leitores) nada tem a ver com o já datado e ultrapassado “reader-response criticism” da década de seten-

---

<sup>23</sup> Cf. *supra*, nota 10.

<sup>24</sup> A palavra fragmento fará sentido apenas em contextos como o da apreciação de Bryce Christensen: “Acting as the literary equivalent of Web surfing, the innovative structure (of this book) perfectly reflects the increasingly kinetic and fragmented culture of the time, when the inherited certainties of faith and tradition were giving way to volatile and mass enthusiasms in sports and cinema and to unsettling experiments in technology, music and gender roles.” (in: [www.hup.harvard.edu/reviews/GUMLIV\\_R.html](http://www.hup.harvard.edu/reviews/GUMLIV_R.html))

<sup>25</sup> Antonio Negri/Michael Hart, *Empire*, Cambridge/London 2000.

ta do último século; muito pelo contrário, parece ser o reconhecimento de um modelo comunicacional típico dos novos meios de comunicação de massa em que a interactividade se apresenta como a novidade de maior impacto. É, por assim dizer, a aparente transposição para hábitos académicos e comunidades habitualmente fechadas ou circunscritas de sucedâneos das votações do público em desfechos de telenovelas ou concursos de diversas perícias, embora seja pertinente assinalar o efeito do novo processo comunicativo. Estamos, talvez, diante do que poderá chamar-se um processamento grafológico de simultaneidade, envolvimento e interactividade do leitor no “presente”(virtual) da elaboração e escrita (e na “presença”) do livro.

Avançando na descrição da obra de Gumbrecht, os primeiros capítulos – “Arrays”, “Codes” e “Codes Collapsed” (que abrangem 400 das 500 páginas do texto) estão organizados como uma enciclopédia; se quisermos ir mais longe, como uma simulação de um “site” na “net”, já que as constantes remissões entre as entradas (e os jogos entre passado e presente, entre as citações de diversíssimo teor e respectivo comentário) organizam efectivamente uma rede saturada de “links” que incita à consulta circular e recorrente. A imagem visual que mais se adaptaria à estruturação destes capítulos seria, sem dúvida, a de um labirinto de H. C. Escher, em que cada lance do caminho conduz directamente a outro, em contínua auto-referência, sem nunca apresentar uma ligação ao exterior, uma saída do próprio texto.

A razão de ser da escolha entende-se facilmente e corresponde afinal a um entendimento bem actual de saber. O percurso mais adaptado a uma pesquisa de qualquer tipo de extensão começa hoje (ou passa) pela *internet* e, sobretudo, pela noção de um saber entendido e usado como multi-sistema que permanentemente se actualiza e satura de reflexividade, através da rede cruzada das disciplinas e dos próprios tópicos de pesquisa. Além disso, ao passar do plano mais imanente da enciclopédia, os “dispositivos” – formados por palavras ou conceitos-chave de óbvia pertinência no tempo alvo, como a variedade das citações e a bibliografia demonstram (a variedade é imensa: aviões, touradas, elevadores, comunicação sem fios, cine-palácios, engenheiros, etc.) para o plano superior e pelo menos aparentemente integrador dos “códigos” e “códigos colapsados”, em que o registo discursivo adquire uma

densidade ensaística, menos frequente nas entradas de “dispositivos”, a obra cria um segundo patamar para a apresentação, simuladamente ordenada mas simultânea, logo complexa, dos objectos-evento seleccionados para o projecto.

Recorrendo a uma metáfora arquitectónica, se os “dispositivos” constituem uma espécie de plano baixo (não em espaço aberto e contínuo, mas em compartimentos com portas, ligações e intercomunicações) para depósito prévio da colecção, os “códigos”, sujeitos a binarismos do tipo “Acção vs. Impotência”, erguem um segundo plano mais elevado, com montras e mostruários iluminados para a primeira observação, com efeitos de branco-escuro e sombra-luz, enquanto os “códigos colapsados”, projectando um efeito de *feed-back* sobre o mesmo plano (incluindo curiosamente todos os “códigos” excepto três), vão nivelando os binarismos através de um terceiro termo – por exemplo, “Centro=Periferia (Infinitude)”, e acabam por introduzir na amostragem a constatação da des-ordem, a impossibilidade de hierarquia e, sobretudo, a inoperância da tradicional discursividade narrativa.

Se é certo que os códigos binários da filosofia ocidental têm, já há algum tempo, a falência decretada por pensadores de mérito indiscutível, a demonstração do seu colapso pela progressiva e intolerável ambivalência dos termos e pela perda de operacionalidade à medida que a distinção se esbate face ao termo oposto, que é o seu único suporte, é aqui conseguida com assinalável êxito; por isso, a emergência do terceiro termo no caso concreto dos “códigos” binários que distribuem e lêem o campo de acção do projecto de enciclopédia para o ano de 1926 (cuja representatividade, pelo menos para a chamada modernidade tardia, é apontada pelo sub-título: “No extremo do tempo” (*At the Edge of Time*)), – adquire assim uma excepcional pertinência. É que o nivelamento (e inoperatividade) do binarismo passa a estar na dependência não só de uma perda (a energia da oposição) como de uma entropia, a entrada imprevista de informação que não é possível controlar e organizar. Citando o autor, a partir do primeiro capítulo de “Frames”:

Such collapsed codes are particularly visible because, as areas of malfunction and entropy, they attract specific discursive attention and, often, specific emotional energy.(...) But as soon as the codes fail to serve a deparadoxifying function,

they move beyond what can be expressed and conceptually controlled. (1926: 434-435)

É, pois, no capítulo “After learning from history”<sup>26</sup> que se encontra, como o título da secção permite antecipar, a fundamentação e enquadramento teórico do estudo de *In 1926*.

Duas ideias merecem particular realce: a de *simultaneidade*, defendida como alternativa metodológica ao modelo historiográfico da narrativa sequencial; e a de *mundos quotidianos* (“everyday-worlds”) ligada às categorias fenomenológicas do *vivido* (“Erleben”) e da *experiência* (“Erfahrung”).

Estas opções determinam a premência do espaço (por oposição ao tempo, embora e paradoxalmente a simultaneidade resulte da hipótese da convergência dos tempos), a importância do *estar-no-mundo* para a história da simultaneidade e para uma teoria do presente através da construção dos mundos quotidianos de um qualquer tempo. Partindo o conceito/hipótese de simultaneidade antes de mais de uma recusa do imperativo do sujeito-centro e agente, enquanto entidade integradora de causalidade e linearidade de uma qualquer narrativa, a “exterioridade” e a “superfície” da realidade vivida encontram nela uma legitimidade que a tradição historiográfica, pelo contrário, apenas reconhecia na pseudo-profundidade da narrativa histórica do progresso (tanto histórica como ficcional ou científica), com o inevitável centramento no sujeito e no respectivo papel de autoria. Só este estaria em condições de criar profundidade e interpretação fundamentada, logo (efeitos de) objectividade e verdade.

Por outro lado, o exame dos *mundos quotidianos* de 1926, submetidos ao questionamento dos seus códigos fundadores e, apesar de o ano escolhido não ser reconhecidamente um ano-limiar ou ano-crise (sustentado por acontecimentos ou mudanças de grande impacto na narrativa histórica oficial), – revela a insustentabilidade desses mundos como ordem imperativa do tempo, ao desvelar o código integrador como simples simulacro, através do colapso dos seus binarismos fundadores.

---

<sup>26</sup> Uma versão ligeiramente diferente deste capítulo: “Depois de Aprender com a História” – foi publicada em português in *Dedalus*, Revista Portuguesa de Literatura Comparada, n. 3/4, 1994.



Embora Gumbrecht nunca refira Walter Benjamin neste contexto (ele seria sempre em primeiro lugar um habitante dos mundos de 1926<sup>27</sup>), parece inevitável sublinhar alguma continuidade (apesar das enormes descontinuidades) na visão histórica e no modelo científico, entre os dois autores, e reconhecer em *In 1926*, apesar da arquitectura “pós-moderna” da sua construção, um degrau mais evoluído da “teoria do presente” (de inspiração luhmanniana) que já se encontra implícita, de outra forma, nas teses de Benjamin.

A descentralização do evento histórico devido ao reconhecimento do papel da contingência (1926: 433), inevitável a partir do momento em que a debilidade do sujeito diminui o seu poder actancial e permite a submissão do acontecer à simultaneidade e à improbabilidade, pode tornar o acontecimento um mero cúmulo de efeitos exteriores, completamente independentes da acção consciente de um sujeito.

O papel da tecnologia como produtora de acontecimentos surpreendentemente repercutíveis nos *mundos quotidianos* da modernidade e da pós-modernidade pode igualmente explicar a configuração da nova visão histórica, como Benjamin também já previra no estudo sobre a reprodutibilidade técnica da arte.

Se em *Über den Begriff der Geschichte* e nos apontamentos de *Das Passagen-Werk* (como no ensaio *Georg Fuchs, der Sammler und der Historiker*) se previa a necessidade da fractura dos objectos e acontecimentos do passado em relação ao seu contexto, a fim de os colocar no presente, tanto quanto possível, sem enquadramentos intermediários, isso significa não só que a História depende, enquanto campo científico, de uma teoria do presente capaz de integrar a simultaneidade e, em consequência, o paradoxo, como da abolição da interpretação – do “dizer” (no sentido em que Benjamin afirmava: “Nada tenho a dizer”) alicerçado numa concepção forte de sujeito e agência.

Para Benjamin, porém, a encenação da história como catástrofe no presente não é imune a um desejo de exemplaridade (e em última instância de aspiração salvífica), portanto, a uma narrativa intermediária de redenção, de alcance implicitamente pedagógico, ao passo que Gumbre-

---

<sup>27</sup> É muito curioso pensar que Benjamin iniciou o trabalho no projecto *PW* em 1927, o ano em que Heidegger publicou *Ser e Tempo*.

cht se situa decididamente num presente “depois de aprender com a História”, – em que a recriação ou a construção da “presença” do mundo de outrora – se destina a preencher o espaço do “vivido”, a articular sensações do presente e do passado no espaço virtual da simultaneidade. Como o autor afirma, “the real question behind the question of what to do with our knowledge about the past is not only (...) the question of how to write or represent history. It is above all the question of how we imagine the past ‘to be’(...), before we even begin to think about possible forms of its representation”. (1926: XI)

Ainda em “Frames” encontramos um (último) capítulo sobre a influência dos chamados *mundos quotidianos* de 1926 no pensamento e actividade intelectual de figuras de grande destaque, como Martin Heidegger, cujo famoso *Sein und Zeit* foi comprovadamente escrito em 1926, ou de figuras de segundo plano, praticamente desconhecidas, como Hans Friedrich Blunck e Carl Van Vechten.

A mudança de tópico parece drástica, mas o fio condutor permanece visível. Trata-se de mostrar que o filósofo de Freiburg (a surpresa desta abordagem a partir de uma perspectiva que situa o texto num patamar de fragilidade e trivialidade é totalmente inesperada), apesar da inquestionável originalidade da obra, não logrou escapar aos *mundos quotidianos* de 1926, prisioneiro de um *estar-no-mundo* em que os *códigos colapsados* e seus paradoxos determinaram as aporias e sobretudo as suspensões e os silêncios.

A centralidade da categoria do tempo, na descrição do *estar-no-mundo* como pura temporalidade, numa fase em que Heidegger já não consegue esconder, mesmo no discurso filosófico, a incapacidade de manter o paradigma que separa operacionalmente sujeito e objecto, substituindo bem a propósito o conceito weberiano de acção pelo de “inquietação” (*Sorge*)<sup>28</sup>, em explícita articulação com o futuro (e não com o presente), ao mesmo tempo que o desactiva de qualquer componente militante e activista, corresponde, no entendimento de Gumbrecht, à sua (inconsciente) assunção da passividade do sujeito no processo da História: “Action=Impotence (Tragedy)”.

---

<sup>28</sup> A escolha da palavra *inquietação* para traduzir “*Sorge*” (poderia ser: cuidado, preocupação) não é inocente e segue a tradução do mesmo termo por João

A “negociação conceptual” a que Heidegger recorre para superar (sem discutir) o carácter paradoxal, a crescente indiferenciação dos binarismos que suportam (com crescente debilidade) o quadro mental do seu presente, pode explicar, afinal, a escolha do conceito de existência como *estar-no-mundo* em vez de “estar-na-verdade”, na medida em que o conceito de verdade é (e poderia aparentemente continuar a ser) um parceiro tradicional e praticamente inultrapassável no repertório do paradigma cartesiano sujeito vs. objecto. (1926: 450).

A diferença mais notável entre a ensaística benjaminiana e *In 1926* parece situar-se no propósito (quase contraditório) que motiva os autores. Não é claro em Benjamin, apesar da sua descrença na meta-narrativa do progresso, que a História tenha perdido a capacidade de ensinar, nem isso seria compatível com a sua profissão de fé no materialismo dialéctico, que nas primeiras décadas do século XX empolgou grande parte dos intelectuais alemães e europeus.

Num passo de *Das Passagen-Werk* pode ler-se: “Ja in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken.”(PW,I: 575) (“Precisamente, na análise do pequeno momento único descobrir o cristal do acontecer global”). A História parece manter ainda virtualidades pedagógicas (ou mágicas?), desde que a perspectiva seja invertida através do processo de montagem e deslocação temporal, isto é, se a re-construção da História se concretizar.

Em Gumbrecht, ao contrário, o olhar volvido de 1997 para 1926, apesar de contaminado (como fugir ao contágio?) pelo laboratório da pós-modernidade, como lamentou Matthias Richter<sup>29</sup>, é um misto de nostalgia e aspiração de outridade, um desejo quase físico de experien-

---

Barrento, na tradução portuguesa de 1999, que é usado como alegoria no *Faust* de Goethe (vv. 11453-11466), por João Barrento na tradução do *Fausto* publicada em 1999. Citamos: Inquietação: Aquele em quem eu me afundo,/De nada lhe serve o mundo;/vive em treva permanente,/ Sem aurora nem poente,/Por fora normal parece,/Dentro dele tudo escurece,/Os maiores tesouros que há,/Frio, ele os desprezará./Cisma em sorte ou desventura,/Morre à míngua na fartura;/coisa má ou alegria/fica sempre p’ra outro dia;/Só no futuro a pensar,/Nunca nada há-de acabar./ As semelhanças com a definição de “Sorge” por Heidegger parecem evidentes.

<sup>29</sup> *Vd. supra*, nota 18.

ciar a pele, o cheiro, o som de um passado que a citação (o esconjuro) de um mundo desaparecido pode re-construir e tornar aparentemente presente, ironicamente presente.

The irony underlying my book, in contrast, could perhaps be characterized as the irony of a project which tries to re-present the reality of a past world despite (or because of) its fundamental awareness that such a re-presentation is impossible. (1926: 436)

Será que os que hoje pensam e ensinam as narrativas/fragmento da (pós)-modernidade, tendo aprendido a conviver diariamente com a cinética do tempo/espço e com a plasticidade e contingência de todo o programa (informático), mas também com a vulnerabilidade e o risco (sem rede) do ataque ‘virulento’ a todo o ‘sistema’ podem escapar à presença virtual da simultaneidade, ao saber/sentir o desaparecimento da realidade, ao esconjuro dos seus paradoxais simulacros, logo à ironia?